CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

"TUDO QUE EU SABIA SOBRE A ÁFRICA, APRENDI NA TELEVISÃO: TARZAN, UMA DAS MUITAS INVENÇÕES DE ÁFRICA"

ELOISA RAMOS SOUSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicorraciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre

Orientador: Prof. Dr. Júlio César de Souza Tavares

Rio de Janeiro

Maio - 2016

CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

“TUDO QUE EU SABIA SOBRE A ÁFRICA, APRENDI NA TELEVISÃO: TARZAN, UMA DAS MUITAS INVENÇÕES DE ÁFRICA”

ELOISA RAMOS SOUSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicorraciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre

Orientador: Prof. Dr. Júlio César de Souza Tavares

Rio de Janeiro

Maio - 2016

TUDO QUE EU SABIA SOBRE A ÁFRICA, APRENDI NA TELEVISÃO: TARZAN, UMA DAS MUITAS INVENÇÕES DE ÁFRICA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicorraciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

ELOISA RAMOS SOUSA

Banca Examinadora:

Presidente, Professor Dr. Júlio Cesar de Souza Tavares (UFF/RJ) (orientador)

Professor Dr. Fábio Sampaio de Almeida (CEFET-RJ)

Professor Dr. Francisco Romão Ferreira (UERJ)

SUPLENTE

Professora Dra.Maria Cristina Giorgi (CEFET-RJ)

Rio de Janeiro
Maio – 2016

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

S725 Sousa, Eloisa Ramos
"Tudo que eu sabia sobre a África, aprendi na televisão : Tarzan, uma das muitas invenções da África" / Eloisa Ramos Sousa.—2016.
154f. + anexos : il. (algumas color.) ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2016.
Bibliografia : f. 149-154
Orientador : Júlio César de Souza Tavares

1. Negros da televisão. 2. Filmes de Tarzan. 3. África. 4. Televisão - Brasil. 5. Negros – Brasil. I. Tavares, Júlio César de Souza (Orient.). II. Título.

CDD 305.896081

Dedicatória

Mais que uma dedicatória,
quero fazer um agradecimento
aos meus pais:
Edvado Sousa (in memoriam) e Eunice Sousa.
Por nos ensinarem, que nossos sonhos devem
ser sempre maiores do que nossos medos.

Família

Eneida
Eclair
Rose
Evelyn
Eduardo
Enzo
Regina Lúcia

Cyrene (in memoriam)
Jacyra (in memoriam)

Obrigada a todos
Que me ajudam nessa
Difícil arte de viver.

Agradecimentos

Aos Mestres



Aos Amigos



RESUMO

"TUDO QUE EU SABIA SOBRE A ÁFRICA, APRENDI NA TELEVISÃO: TARZAN, UMA DAS MUITAS INVENÇÕES DE ÁFRICA"

ELOISA RAMOS SOUSA

Orientador: Prof. Dr. Júlio César de Souza Tavares

Resumo da Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicorraciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em relações etnicorraciais.

A pesquisa visa investigar como a indústria fílmica televisiva americana pode ter contribuído para produzir e reforçar na sociedade brasileira estereótipos a respeito do Continente Africano, por meio da veiculação de séries ambientadas numa África idealizada. O espaço temporal delimitado para o estudo desse fenômeno é o decênio de 1970, período caracterizado por transformações estruturais no Brasil com a implementação pelo governo militar de uma política desenvolvimentista que visava colocar o país no patamar das grandes potências mundiais, um novo projeto de nação. O que torna instigante analisar de que forma essa reestruturação foi vivida pela população negra do Brasil, especialmente, na questão da reivindicação e defesa de direitos e bem como, na afirmação de uma cultura negra brasileira, que buscava suas origens numa África plural como o povo negro brasileiro, diferente da homogeneizada e diluída nos discursos oficiais sobre a cultura brasileira, onde o próprio negro, na maioria das vezes tinha dificuldade de se reconhecer, não aceitando a forma que era representado, geralmente ligada ao regime de trabalho escravocrata, no continuo processo de subalternização. A pesquisa tem como objeto empírico os discursos veiculados na programação da Tv brasileira que aludiam ao povo negro e ao seu continente de origem. Esses foram visto na ótica dos Estudos Culturais, o que permitiu identificá-los enquanto fenômeno social, passivo de análise de forma interdisciplinar. Aqui articulamos historiografia, teoria da comunicação e análise do discurso, que ajudaram a decompor e entender novelas, programação infantil, programa musical, programa humorístico e a série *Tarzan* como material didático que reforçava, criava e resignificava o universo e o horizonte imagético simbólico negro na sociedade brasileira objetivando a manutenção da subalternização do povo negro do Brasil.

Palavras-chaves: África; *Tarzan*; Televisão anos 70;.Mídia; Representações

Rio de Janeiro
Maio – 2016

ABSTRACT

TUDO QUE EU SABIA SOBRE A ÁFRICA, APRENDI NA TELEVISÃO: TARZAN, UMA DAS MUITAS INVENÇÕES DE ÁFRICA"

ELOISA RAMOS SOUSA

Advisor: Prof. Dr. Júlio César de Souza Tavares

Abstract of dissertation de submitted to Programa de Pós-graduação em Relações Étnicorraciais de- Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca CEFET/RJ as partial fulfillment of the requirements for the degree of master's degree in race and etnic relations.

The research aims to investigate the American television filmic industry may have contributed to produce and strengthen the Brazilian society stereotypes about the African continent, through the placement of series acclimated in an idealized Africa. The timeline defined for the study of this phenomenon is the 1970 decade, a period characterized by structural changes in Brazil with implementation by the military government of a development policy aimed at putting the country on the threshold of major powers, a new national project. What makes it compelling to examine how this restructuring was experienced by the black population of Brazil, especially in the matter of the claim and advocacy and as well as the affirmation of a Brazilian black culture, which sought its origins in a plural Africa as the people Brazilian black, different from the homogenized and diluted in official speeches about Brazilian culture, where the black himself, most often found it difficult to recognize, not accepting the way it was represented, usually linked to slave labor system, in continuous process of subordination. The research is empirical object speeches broadcast on Brazilian TV programming that alluded to black people and to their continent of origin. These were seen from the viewpoint of Culturias studies, which allowed identify them as a social phenomenon, analysis of liability in an interdisciplinary way., Here articulate historiography, communication theory and discourse analysis, which helped to break down and understand novels, children's programming, music program, comedy show and the Tarzan series as courseware that reinforced, creating and resignificava the universe and black symbolic imagery horizon in Brazilian society aiming to maintain the subordination of black people in Brazil.

Keywords: Árica; T*arzan*; Television years 70; Media; Representations

Rio de Janeiro
Maio – 2016

Sumário

INTRODUÇÃO – O ENUNCIADO 11

I África: Descoberta ou Invenção? 20

I.1 O Universo e o Horizonte imagéticos simbólicos negros 23

I.2 Estereótipos e Senso-comum 27

I.3 O Discurso 31

II COMUNICAÇÃO E MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA 35

II.1 A Escola Funcionalista 38

II.2 A Escola de Frankfurt 41

II.3 Pensamentos latinos 44

III A TV NO BRASIL NOS ANOS 70: NO AR O HORIZONTE IMAGETICO SIMBOLICO NEGRO 46

III.1 A televisão 47

III.2 A Televisão no Brasil 50

III.3 Abastecendo o horizonte imagético simbólico negro 65

III.4 Os cenários possíveis para os negros na televisão brasileira 73

III.4.1 Direito de Nascer 74

III.4.2 Novela Antônio Maria 76

III.4.3 Novela A Cabana do Pai Tomás 82

III.4.4 Novela Gabriela 84

III.4.4.1 Gabriela a Moreninha 87

III.4.5 Novela de época: A Escrava Isaura 93

III.5 Programação Infantil – O Sitio do Picapau Amarelo 98

III.6 Programa de variedade musical 100

III.7 Programas Humorísticos 102

IV TARZAN UMA DAS MUITAS INVENÇÕES DE ÁFRICA 107

IV.1 TARZAN - A HISTÓRIA..... 108

IV.2 TARZAN NA TEVÊ BRASILEIRA 109

IV.3 TARZAN PARA A TELEVISÃO 112

IV.3 .1 APRESENTAÇÃO 114

IV.3 .2 ANIMAIS 119

IV.3 .3 PAISAGEM NATURAL..... 123

IV.3 .4 PAISAGEM MODIFICADA..... 124

IV.3 .5 PAISAGEM HUMANA 125

IV.3.5.1 NÚCLEO II – MULHERES 127

IV.3.5.2 NÚCLEO III – HOMENS..... 130

IV.6- DIÁLOGOS 133

IV.7- ARMAS E VIOLÊNCIA 133

IV.8- O HERÓI TARZAN 134

V O NEGRO NO BRASIL NOS ANOS 70.....137

CONSIDERAÇÕES FINAIS – EU VI UMA ÁFRICA NA TV..... 144

FONTES BIBLIOGRÁFICAS 150

ANEXOS 156

A-RESUMO DOS FILMES TARZAN PRIMEIRA TEMPORADA 157

B-ANÁLISE DO EPISÓDIO *OS OLHOS DO LEÃO* 159

C-ANÁLISE DO EPISÓDIO *A ÚLTIMA ARMA* 165

D- ANÁLISE DO EPISÓDIO *UM LEOPARDO ESTÁ A SOLTA*..... 175

INTRODUÇÃO – O ENUNCIADO

> "Quem chega em Windhoek não parece que está em um país africano. Poucas cidades do mundo são tão limpas, tão bonitas arquitetonicamente e tem um povo tão extraordinário como tem essa cidade". Lula, 2003.[1]

O pronunciamento do Presidente Lula, usado copmo epígrafe desta introdução provocou à época uma série de críticas, a admiração maior sobre o fato residiu na postura da imprensa nacional, que foi extremamente dura em seus comentários a respeito de fala tão espontânea do presidente, dando a entender que sua fala não correspondia as imagens construídas discursivamente e assimiladas por segmentos da população brasileira, onde representações sociais, culturais, políticas e econômicas sobre a África nos chegaram pelos meios de comunicação, produzindo a visão que parte considerável dos brasileiros tem ou tinha sobre o continente africano.

A série americana *Tarzan* foi escolhida para este trabalho, pois ela dava forma ao imaginário acerca das terras africanas e de seus habitantes, construído discursivamente, tendo suas imagens sido tomadas como verdadeiras e permanecendo até os dias atuais. Diante de uma realidade distinta dessa mostrada pelos meios de comunicação, a primeira reação é de estranheza e perplexidade, como a verbalizada pelo presidente Lula da Silva, pois é difícil desconstruir uma imagem que foi vista diariamente sem ter um contraponto.

Este projeto nasceu a partir de minhas "descobertas" sobre o Continente Africano, feitas durante curso de pós-graduação[2]. Ao trabalhar na criação de uma exposição científica sobre saúde e escravidão, à época do curso, surgiu a oportunidade de entender melhor esse continente que denominava uma velha desconhecida - a África. No desenvolvimento da exposição, evidenciou-se que alguns dos participantes identificados como especialistas na área tendiam a repetir conceitos que fazem parte do senso comum e como isso contribui para a continuidade da visão equivocada sobre o Continente.

O desconhecimento sobre a África pode também ser estendido aos demais alunos do curso, em sua maioria professores que, por força da Lei 10.639/03[3], procuraram a pós-graduação buscando capacitação para ministrarem aulas sobre história e cultura afro-brasileira. A visão que boa parte da turma tinha sobre o continente africano não era muito distinta da verbalizada pelo presidente Lula, em 2003.

---

[1] - Pronunciamento do então presidente do Brasil em 07/11/ 2003, ao chegar à capital da Namíbia. <http://noticias.uol.com.br/bbc/2003/11/07/ult36u26897.jhtm > Acessado em 03/05/2012.

[2]- África & Brasil: laços e diferenças, oferecido pela Atlântica Educacional com a chancela da Universidade Castelo Branco entre 2007-2008.

[3]- Lei N° 10.639/2003 estabelece a obrigatoriedade de se incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a temática História e Cultura Afro-brasileira.

A estruturação do curso, que articulava diversas áreas do conhecimento, possibilitou-nos uma visão mais ampla sobre a constituição do continente africano, contribuindo para a desmistificação de conceitos arraigados e despertando um maior interesse para conhecer mais sobre o tema, o que orientou na definição do objetivo geral desta pesquisa, que é investigar os discursos sobre o continente africano e o ser negro no decênio de 1970 no Brasil, construídos e vinculados pelos meios de comunicação, em especial a televisão, e sua articulação com a formação do conhecimento dos brasileiros a respeito de temas tão caros à sociedade nacional.

Partindo dessa perspectiva, torna-se fundamental identificar e descrever o horizonte imagético simbólico que ressignificava, criava, forjava e sustentava os discursos estereotipados, sobre África e negros, circulantes na sociedade brasileira no período analisado, discursos estabelecidos a partir das dessemelhanças dos brancos em relação aos negros, e das semelhanças fenotípicas entre os negros. Ressaltando o papel fundamental dos meios de comunicação, que podem ser considerados um dos mais eficazes veículos, para reprodução e divulgação dos discursos formados a partir do horizonte imagético simbólico existente na sociedade.

É importante esclarecer que concebemos o território africano como um só, formado pela diversidade de povos, culturas e paisagens naturais, mas para delimitar a área de nosso estudo utilizaremos uma classificação estabelecida no século XIX, e que ainda hoje é utilizada para definir o continente africano, tendo o deserto do Saara como um marco divisor (ver mapa abaixo). Neste sentido, o substantivo próprio "África" [4] , usado aqui, refere-se à área compreendida ao sul do deserto do Saara, região denominada África Subsaariana, de maioria negra. Deixando claro que as proposições apontadas não cabem à África Mediterrânea (branca), que algumas vezes é ignorada enquanto parte do imenso continente africano.

O mapa do continente africano mostrando as duas Áfricas, tendo o deserto do Saara como um divisor natural de culturas, povos, tradições e que durante muitos anos se constituiu numa grande barreira, protegendo as populações que se encontravam ao sul, ao ser ultrapassado, houve uma total transformação na região que até então só existia no pensamento, desejo e sonho do outro.

[4] - O terceiro maior continente da terra, situado entre os Trópicos de Câncer e de Capricórnio, possui baixa densidade demográfica como consequência das características de seu território. Com uma extensão de cerca de 30 milhões de km² e mais de 800 milhões de habitantes em 54 países. O continente africano possui uma das maiores diversidades culturais do planeta. Na chamada **África Branca**, ao norte, predominam os povos caucasoides e semitas e na chamada **África Negra**, ao sul do **Deserto do Saara**, encontram-se os povos pigmeus, bosquímanos, hotentotes, sudaneses e os bantos. Esta diversidade por sua vez, se reflete nas mais de mil línguas diferentes que existem no continente africano. Fonte: http://www.infoescola.com/geografia/africa/ Acessado em 14/12/2015.



Figura 1- África Subsaariana[5] em amarelo.

Do mesmo modo, pretendemos chamar a atenção para as gêneses dos textos que construíram a África enquanto unidade discursiva negativa e como ela foi e é usada para a manutenção da subalternidade de um continente, de seu povo e também de seus descendentes, Spivak (2010, p.12) diz que a materialização desses discursos é sentida e vivenciada nas práticas cotidianas em formas de exclusões, de modos específicos: nos mercados, nas representações políticas e legais e na possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.

Com o mapeamento dessas construções discursivas históricas sobre o continente africano e o ser negro, será possível determinar o contexto de sua criação, seu uso e as implicações que elas tiveram ao ser importadas pela sociedade brasileira.

O recorte temporal é a década de 1970, período em que os negros brasileiros buscavam de forma intensa e nacionalmente articulada, uma maior inserção social. Nesse sentido, adaptamos ao caso brasileiro a indagação feita por Stuart Hall (2003, p. 335) ao iniciar o artigo *Que Negro é esse na Cultura Negra*?

Hall ressalta que é a conjuntura do tempo vivido que proporciona certos tipos de ações e reivindicações, podendo ter semelhanças ou representar continuidade de momentos históricos anteriores, todavia eles nunca são os mesmos. A indagação torna-se aqui pertinente, se fizermos uma pequena adaptação à questão proposta por ele: Que negro é esse que a sociedade brasileira queria nos anos 70?

A partir desse questionamento podemos tentar entender por que houve nesse período uma maior veiculação de discursos negativos que desqualificavam o continente africano e os

[5] http://brasilescola.uol.com.br/geografia/as-duas-africas.htm

negros nos meios de comunicação do Brasil. A questão é pertinente, pois isso envolve o reconhecimento ou escamoteamento das origens, por conseguinte, da memória do povo negro brasileiro, concorrendo para o seu alijamento enquanto conjunto de cidadãos que não tinha/tem sua identidade étnico/cultural valorizada, recebendo tratamento distinto do que era e é dispensado a outros povos no território nacional, o que configura uma prática racializada, como nos mostra Arruda (2012):

> Vale lembrar que o racismo pode se apresentar de várias formas, desde a mais brutal e institucional forma de racismo - o genocídio e a apartheid, até àquelas bem escondidas que impedem grupos raciais e étnicos de se beneficiarem dos mesmos direitos civis, políticos, econômicos, sociais e culturais comuns a outros grupos da sociedade (ARRUDA, 2012, p. 7)

O sociólogo Karl Monsna (2013), ao estudar as relações raciais nas Américas, chama atenção para a persistência da desigualdade racial em quase todos os lugares onde existem populações significativas de brancos e de negros. Suas pesquisas revelaram que os negros estão sempre em posição de "desvantagem". Ao analisar outros grupos sociais que foram trazidos para América também em posição de subalternidade, como por exemplo, os chineses, italianos entre outros, é possível afirmar que esses estão em posição de igualdade com o resto da população.

O que causa estranhamento é a posição da população negra que basicamente continua no mesmo patamar, embora ele afirme que as desigualdades não se explicam somente pelo racismo, admite que a posição de desvantagem dos negros nas Américas passa pela questão racial.

No Brasil, a valorização de alguns grupos étnicos em detrimento de outros, sobretudo em relação aos negros tinha e tem reflexos em todos os campos da sociedade, sentidos mais profundamente nos setores econômico, político e social que, pelo alijamento desses atores, perpetuam e geram relações de inferioridade ou dependência vindas de tempos pretéritos. Segundo Maria Aparecida de Oliveira (apud Lopes, 2009, p.14): " ...as mazelas enfrentadas pelos negros não eram decorrentes apenas do regime escravocrata, mas também refletia a forma como as elites brasileiras conduziram politicamente o Brasil".

Ao fazer a distinção entre racialismo definido como: "a crença na existência de 'raças' biológicas" e racismo entendido como "as formas de racialismo que afirmam a superioridade de uma 'raça' sobre a outra e servem para justificar a dominação racial", Monsma (2013, p.1), identifica o nascimento dessas práticas no século XV mostrando que racialismo e racismo são produtos do colonialismo e do imperialismo da Europa e das 'novas Europas' ou colônias de assentamentos.

> O termo racialização é entendido como o processo de essencializar um grupo étnico - pode ser positiva ou negativa, ou talvez uma mistura dos dois. Geralmente grupos que racializam outros de maneira negativa também racializam a si mesmos de forma positiva.

> (..) O racialismo é a tendência de perceber qualidades, intrínsecas e duradouras de um grupo de suposta origem comum, ao passo que as ideologias racistas são formas de racialismo que afirmam a superioridade de um grupo étnico sobre outro e justificam a dominação racial. (MONSMA, 2013, p. 6)



Figura 2- Charge de Maurício Pestana[6]

Refletir sobre o tratamento diferenciado dado às populações negras no Brasil é voltar ao momento da chegada dos primeiros negros em solo brasileiro. Para a viagem não desejada, o indivíduo escravizado veio com sua alma e seu corpo esvaziados, sem história, lembranças ou memórias, pois essas seriam reconstruídas por meios dos discursos racializantes que justificavam as violências a ele impostas. Os próprios enunciados constituem uma das mais agressivas formas de violência como observou Monsma (2013, p.7), pois eles fazem parte de uma estrutura maior de afirmações interrelacionadas e explícitas no discurso racista, que é: " imposto publicamente ao grupo subalternizado, não ficando restritos aos sentimentos internos do grupo que se crê superior," constituindo numa eficaz maneira de categorizar, diminuir o outro justificando e mantendo-o em lugares subalternizados.

A naturalização e a perenidade desses discursos na sociedade são explicadas de diferentes modos de acordo com o tempo histórico vivido, elas podem ser embasadas por: uma ordem natural presumida, ou enquanto uma justificativa teológica de origem divina, logo inexorável, ou por uma proposição científica que é irrefutável, ou até mesmo pela ordem cultural. Em todos os casos verifica-se de um lado a hierarquização e a manutenção de uma subalternização do povo negro e de outro a manutenção de um poder estabelecido em tempos

[6] - http://psicologiadospsicologos.blogspot.com.br/2009/11/humor-negro.html > Acessado em 11/01/2016

pretéritos, que se mantêm principalmente por deter as estruturas econômicas, políticas e culturais e dessa forma, dispor de aparatos e mecanismos que ajudam na atualização e na veiculação dos discursos racializados na sociedade brasileira.

Partindo desse pensamento, a pesquisa aqui proposta terá como corpus a ser analisado imagens e textos que foram maciçamente impostos à sociedade brasileira sobre o continente africano, em especial, os produzidos pela indústria americana, em forma de filme seriado para televisão, a série Tarzan e algumas imagens produzidas no Brasil e veiculadas na programação diária das emissoras de TV que aludiam ao continente africano e o povo negro, entendidos aqui enquanto discursos.

O objeto empírico principal de análise são os filmes de *Tarzan* da primeira temporada da série produzida para a televisão, entre os anos de 1966 a 1968. Sua composição fílmica composta de cenários, falas, enredos e personagens formam um discurso visual narrativo que reforça a hierarquização e a dicotomia entre grupos, com a valorização de uma cultura ocidental branca em detrimento das culturas negras africanas que foram nos discursos homogeneizadas.

A série *Tarzan* foi adquirida e exibida maciçamente por toda década de 1970 pelas emissoras de televisão do Brasil, ocupando diversos horários da programação, atingindo um público vasto e diversificado, demonstrando sua boa recepção. A África de *Tarzan* foi concebida baseada nos romances de ficção escritos por Edgar Rice Burroughs, em 1912, sendo importante frisar que ele nunca esteve no continente africano. Sua fonte de inspiração foram os textos produzidos pelos primeiros relatores do continente, cuja essência de seus conteúdos permaneceu praticamente inalterada por séculos, ajudando a construir, disseminar, reforçar e perpetuar estereótipos a respeito da África.

Os filmes reproduzem os discursos circulantes nas sociedades, tanto na de origem, a norte-americana quanto nas outras que receberam e exibiram os filmes de *Tarzan*. A homogeneização e a imposição dos substantivos África e negro enquanto categorias adjetivadas sempre de forma negativa, passaram a referenciar ou representar todo um continente negro como algo único e uniforme, ignorando sociedades, culturas, histórias, economias, religiões, territórios, ou seja, toda diversidade que forma o imenso continente africano.

Ainda hoje, mesmo depois da implementação da Lei 10.639/2003, percebe-se que as falas a respeito do continente africano de uma parcela significativa de brasileiros[7] ainda

[7] - No período de 2012-2015 estive responsável pela exposição itinerante *O corpo na Arte Africana*, percorremos 09 cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Petrópolis, Quissamã, Recife, João Pessoa, Maceió, Natal, Goiânia e Niterói), atingindo um público superior a 50mil, visitantes uma média razoável, dentro da realidade cultural brasileira. Havia uma atividade lúdica, uma dinâmica de associação de imagens e de diálogos a partir do acervo exposto, era voltada para alunos de todos os segmentos escolares e também foi realizada com grupos livres. As observações feitas por meio das conversas e do material produzido nas oficinas revelaram a permanência das imagens de África construídas pelos meios de comunicação, centradas no tripé: animais selvagens, com a surpresa da introdução da zebra, que quase nunca é lembrada; doenças, nesse caso denominando principalmente o Ebola

expressam imagens construídas a partir de representações estereotipadas e reforçadas pela indústria de entretenimento americana, que foram traduzidas em filmes e veiculadas de forma global pelo cinema e pela televisão, passando a representar como unidade homogeneizada o imenso continente negro. África é vista como se fosse um país, e não um continente, "afinal de contas tudo é a mesma coisa, não é? "[8]

As histórias dos filmes *Tarzan* se desenvolvem e são ambientadas no continente africano, num cenário idealizado e construído de acordo com a proposta de ação do filme. Então a África de *Tarzan* era habitada por animais ferozes, não incluindo os insetos, embora alguns consigam ser mais letais do que os grandes felinos; povos negros, em estágio primitivo em relação à civilização representada, principalmente por Tarzan e a constante ameaça de forasteiros em busca das riquezas naturais. Essa selva foi percorrida diariamente pelos telespectadores que acompanhava o "homem macaco" em suas aventuras, correndo, soltando do cipó, nadando, brigando ou apenas contemplando a paisagem e bradando seu característico grito que todos reconhecem.

Nosso personagem de estudo, *Tarzan*, pode ser considerado um bom exemplo desse processo de construção das muitas Áfricas, materializadas pelos meios de comunicação que passou a fazer parte do senso comum das sociedades, como aponta (MARGARIDO, 2003, p. 105) "Ora a figura e as proezas de *Tarza*n tornaram-se universais, não graças à literatura, mas sim ao cinema, que foi reforçado mais tarde em 1928 - pela banda desenhada". A partir do meado dos anos de 1960 acrescentamos a televisão como mais um veículo, que serviu para divulgar de forma universal a África de *Tarzan.*

Partindo dessa constatação torna-se pertinente analisar a série *Tarzan* enquanto um fenômeno social no Brasil, tentando identificar até que ponto ela teria contribuído para aumentar e reforçar as representações imagéticas estereotipadas sobre o continente africano e consequentemente sobre os negros no Brasil nos anos de 1970, configurando um mecanismo de propagação de discursos racializados.

Nesse ponto, é possível propor uma reflexão sobre o papel da mídia no período analisado enquanto meio que pode ter auxiliado, expandido, criado e propagado o universo imagético estereotipado sobre África e seu povo, e neste caso, ter contribuído para reforçar antigos estigmas relacionados à cor e a origem, na sociedade nacional.

A pesquisa visa contribuir para os estudos sobre a representação dos negros e negras na sociedade brasileira, buscando explicitar o papel dos meios de comunicação nesse processo, em especial o da Televisão já que, por meio dela foram selecionadas e vinculadas produções que passavam imagens estereotipadas sobre o Continente Africano, expandindo e

---

e a questão da pobreza extrema ligada as guerras. Raríssimas foram às exceções que fugiram dessas imagens foi o caso dos alunos de Goiânia e de Recife, onde esses conceitos não predominaram nas falas.

[8] - Uma das muitas justificativas ouvidas ao informar que a África é um continente e não um país.

disseminando o horizonte imagético negativo sobre o negro que foi construído e consolidado ao longo da história do Brasil.

A dissertação é dividida em cinco capítulos, os dois primeiros dedicados as questões teóricas e metodológicas, baseada no âmbito dos Estudos Culturais. Esse caminho se justifica pela liberdade que essa teoria permite por ser interdisciplinar, possibilitando a articulação de diversos campos do saber, aqui usamos a historiografia, a teoria da comunicação e a análise do discurso, buscando compreender a complexidade dos fenômenos sociais provocados pelos produtos culturais selecionados na sociedade brasileira dos anos de 1970, explicitando as diversas relações que existiam e persistem até os dias atuais.

O terceiro e o quarto capítulos são dedicados a televisão e a sua programação enquanto aparato comunicacional, que tem grande influência nas sociedades, em especial a brasileira. Aqui relacionamos programas produzidos e exibidos pelas emissoras, que faziam alguma alusão, ao povo negro ou ao seu continente de origem, produzindo e reproduzindo o Universo e Horizonte imagético simbólico sobre o negro na sociedade nacional. Através da análise dos discursos por eles produzidos, foi possível identificar relações de subalternização, principalmente os produzidos pelos programas de grande aceitação social como as novelas, programação infantil, programa musical e humorístico, e nessa sequência *Tarzan* é o personagem principal do capítulo quatro.

Os filmes de *Tarzan* são entendidos aqui, como a materialização do universo imagético simbólico, ou seja, a África deixa de ser imaginada, passando ter forma, sons, imagens, cores, personagens, ausência e presenças que ajudaram a construir o universo africano. Ao identificar esses elementos buscamos mostrar a falta de insenção nessas construções do continente africano, que diariamente eram vistas nos lares dos brasileiros, e nesse caminho chegamos a quinto capítulo onde tentamos perceber as motivações para a veiculação do conjunto de programas como temática racializada, na teve brasileira nos anos 1970.

Encerramos o trabalho com um pequeno ensaio sobre o movimento negro brasileiro organizado, visto como um dos muitos caminhos que podem ajudar a pensar esse tipo de fenômeno verificado na sociedade brasileira com a veiculação maciça desse “material didático, televisivo” (novelas, séries, programas humorísticos...), voltado para um público amplo crianças, homens e mulheres e diversificados, que forneceu a matéria prima para boa parte dos brasileiros formarem sua imagem do continente africano, explicitando a contradição existente entre o discurso oficial e a realidade vivida pelo povo negro brasileiro.



Capítulo I

África: Descoberta ou Invenção?

I - África: Descoberta ou Invenção?

A história que apresentou a África negra ao mundo é centrada numa dicotomia, de um lado a desvalorização ou a subalternização de povos e culturas africanas, de outro a valorização da cultura ocidental europeia. A África foi inventada/descoberta e divulgada, principalmente, pelo europeu que elegeu a sua própria sociedade como modelo e estabeleceu comparações com os diversos povos encontrados no imenso continente, criando alteridades, impondo valores, atribuindo características de inferioridade, definindo o lugar dos negros na hierarquia por ele estabelecida, forjando discursos que respaldaram e respaldam procedimentos e métodos usados por ele próprio no continente africano.

Para entender a história da 'África Negra', ou seja, dos discursos a respeito desse imenso pedaço do continente africano, recorremos a dois historiadores que analisaram o contexto social, político e econômico que propiciaram o nascimento e a expansão pelo mundo desses discursos que se tornaram homogêneos e pouco modificados e que, até os dias atuais, continuam guiando as formulações a respeito de África e negros.

São as historiografias produzidas por de Coquery-Vidrovitch (2004) e por Mudimbe (2013), cujos trabalhos traçam e analisam as origens, os usos dos conceitos e as representações criadas sobre o continente africano, partindo de conhecimentos distintos eles nos apontam as origens desses discursos. Não vou desdobrar aqui os trabalhos desses dois pesquisadores, uso-os apenas para situar o nascimento e as primeiras implicações do conceito África.

"Isolada do mundo mediterrâneo pela terrível barreira do Saara, entre o oceano Atlântico e o oceano Índico, a África Negra permaneceu durante muito tempo envolta em mistério", com essa frase, Coquery-Vidrovitch (2004, p.9) inicia seu livro *A Descoberta da África*, produzido a partir de uma longa pesquisa baseada na revisão de documentos relativos às primeiras referências a respeito do então desconhecido e misterioso continente africano, resultando numa densa historiografia sobre as construções discursivas que cunharam o conceito de África.

> Aventureiros audaciosos, mercadores ávidos, sábios obstinados esforçaram-se sempre por ultrapassar os limites deste continente negro fechados sobre si próprio; os sonhos desses homens, feitos à medida da sua ignorância, atribuíam aquele mundo desconhecido riquezas fabulosas: marfim, ouro, pedras preciosas; o reino do Preste João e o império de Monomotopa fascinaram durante muito tempo as imaginações. (COQUERY-VIDROVITCH 2004, p10).

A autora explica que iniciou sua análise na antiguidade clássica, na qual estão registrados os primeiros relatos sobre o sul do Saara, chegando até o século XIX. Levou em consideração as condições históricas e econômicas que resultaram na produção desses documentos. Tentou identificar em cada período estudado as motivações que levaram os

homens a se lançarem na aventura rumo ao desconhecido e, acima de tudo, grupos e estados investirem grandes fortunas nessas jornadas. Entre algumas explicações e conclusões ela acreditar que o propusor dessas histórias de desafios, foi principalmente, a cobiça na busca de possíveis riquezas, escondidas além Saara.

> Foi possível coligir numerosos textos, por vezes pouco verdadeiros ou de expressão infeliz, cheios de preconceitos, mas sempre instrutivos, até pelo que representavam da mentalidade dos descobridores, que permitiram fazer o ponto dos conhecimentos acerca da África nas vésperas dos surtos dos imperialismos e da era colonial. (COQUERY-VIDROVITCH, 2004, p. 11)

Foram séculos de tentativas que ajudaram a construir imagens e relatos que, na maioria das vezes, não condiziam e nem condizem com a verdade, são fatos criados na imaginação. Muitos que empreenderam tais aventuras, nas primeiras tentativas, não retornaram para contar o ocorrido, contribuindo para o nascimento e a perpetuação de históricas fantasiosas, com pouca ou nenhuma veracidade.

Mudimbe (2013) em seu livro *A Invenção da África. Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento*, coloca a gnose [9] dos saberes tradicionais africanos em oposição aos 'conhecimentos' produzidos sobre o imenso continente negro, principalmente, pelos europeus. Mostra que o europeu ao inventar o conceito de África, este passou a ser usado, tendo um importante papel nas práticas sociais, políticas, culturais e econômicas, a partir do encontro do europeu com os povos negros.

Sua preocupação foi analisar os processos de criação e de transformação dos vários tipos de conhecimentos que forjaram o conceito de África, dentre eles: o econômico, o antropológico e o religioso-missionário todos ideologicamente estruturadado alicercando a lógica colonial, entendendo que é "neste emaranhado de discursos variados que os mundos africanos se têm estabelecido enquanto realidades para o conhecimento" (MUDIMBE, 2013. p.12).

O conjunto desse conhecimento é denominado por Mudimbe (2003) de Africanismo, pois constitui valores discursivos que pouco se modificam, mesmo quando são usados outros condicionantes para análise, ou seja, a construção da invenção da África Negra ou Subsaariana, enquanto discurso permanece sem grandes rupturas até os dias atuais, e ele diz:

> Para se obter a história dos estudos e discursos africanos é, portanto, importante observar que alterações aparentes dentro dos símbolos dominantes nunca modificou substancialmente o sentido da conversão de África, mas apenas as políticas para a sua expressão e prática ideológica e etnocêntrica. (MUDIMBE, 2013, p. 40)

[9]- Gnose- definido pelo autor como o questionamento do conhecimento estruturado comum e convencional que é controlado como procedimento especifico tanto no uso como na sua transmissão. (MUDIMBE, 2013, p. 10)

A escolha de Coquery e de Mudimbe para esta pesquisa é uma forma de mostrar alguns dos diversos discursos que construíram a história da África como um conceito abstrato e por isso aberto a uma série de interpretações. Os autores selecionados partem de dois conceitos teoricamente distintos, o de Descoberta e o de Invenção; o curioso é que eles usam basicamente os mesmos referenciais historiográficos e chegam a conclusões parecidas, de que o termo África ao ser usado na qualidade de discurso engloba uma série de práticas de hierarquização e subalternização. O distanciamento percebido, nas duas falas, a respeito do conceito África, encontra-se na questão do enunciador, ou melhor, na sua origem.

Catherine Coquery-Vidrovicth é francesa e apreende o termo África, relacionando-o a um espaço que foi encontrado, que estava perdido, oculto, não revelado, esperando ser achado ou descoberto, uma visão típica de povos colonizadores. Neste caso específico, são os europeus que empreenderam no território africano a grande "missão civilizadora". Trazendo à luz uma vasta região complexa, formada por uma diversidade humana, social, política, econômica e uma exuberante natureza ímpar, representada por sua flora, fauna, recursos hídricos e um subsolo generoso em riquezas, pois tudo isso encontrava-se obscurecido, passando a existir para o mundo, a partir do olhar e dos discursos criados pelos colonizadores europeus.

Valentin Yves Mudimbe é congolês e trata o termo África enquanto uma invenção, uma criação europeia que homogeneizou diversas estruturas sociais já existentes, sendo uma das muitas tentativas para o apagamento ou silenciamento dos saberes e dos conhecimentos tradicionais, tendo como principal objetivo a imposição de uma nova estrutura externa, que passou a definir e a constituir não só o continente africano, como também seus habitantes.

Indiscriminadamente passaram a ser denominados de "africanos", definidos como, desumanos, selvagens, hereges; por isso precisavam ser humanizados, civilizados-domesticados e evangelizados. A partir desse processo incompleto da humanização, (pois somente a condição não humana autoriza a escravização) estariam aptos a servir ao mundo civilizado, como escravizados, mercadoria a ser enviada para outras terras, decerto nunca desejadas.

Seus espaços, até então protegidos pela natureza do continente, ao serem transpassados, foram invadidos e divididos arbitrariamente em pedaços de terras com proprietários externos, para os quais os africanos passaram a ter obrigações e deveres. A invenção do mundo africano significou na prática a imposição e o domínio do mundo europeu no continente negro.

As escolhas dos conceitos Descoberta e Invenção, definindo o mesmo objeto de análise, mostram que todos os discursos, por mais isentos que busquem ser, trazem em seu cerne as marcas da herança cultural do enunciador e dependendo da apropriação que o

coenunciador faça deles, essa herança pode passar despercebida e ser reproduzida de forma a se tornar o único olhar possível, para perceber o objeto analisado.

Durante muitos anos, a história da África e do povo negro brasileiro foi contada tendo um único olhar, este ajudou a construir e a consolidar o Universo e o Horizonte imagéticos simbólicos sobre os negros e sobre seu continente de origem, tendo implicações principalmente negativas e excludentes que geraram e geram contradições nas inter-relações sociais entre grupos étnicos distintos que formam a sociedade brasileira.

Neste sentido, faz-se necessário apresentar aqui o que entendemos por Universo e Horizonte imagéticos simbólicos negros, apontando as suas construções como discursos que articulam textos que referenciam o outro, a partir de um olhar externo ao representado e acabam se naturalizando enquanto verdades.

I.1 O Universo e o Horizonte imagéticos simbólicos negros

O universo imagético simbólico negro é constituído por imagens nascidas no passado, que revitalizadas continuam orientando o estar no mundo dos negros. Esse universo é constantemente abastecido, ressignificado, importando e também exportando para outras partes do mundo discursos estereotipados sobre o povo negro. O filósofo Mudimbe (2013) diz que as modificações ou alterações percebidas nesses discursos são apenas aparentes, porque sempre usam os mesmos referenciais ou símbolos definidos pelos primeiros relatores do continente, o que não constitui uma ruptura com essas matrizes, mesmo diante de realidades distintas das que os discursos foram produzidos.

Nesse processo expansivo, o que nos chamou atenção para o estudo aqui proposto no período selecionado, foi o papel proeminente que a televisão passou a ter como aparato comunicacional, se constituindo como um dos mais eficazes meios para a propagação desses discursos. Sua transmissão rápida e quase imediata, superando as grandes distâncias tanto mundiais quanto as internas do território nacional, consegue manter a uniformidade dos conteúdos desses discursos, garantindo sua consolidação enquanto “verdades universais”.

Os conceitos de Universo e Horizonte Imagéticos Simbólicos Negros é concebido numa ótica racializada. Neste trabalho estabelecemos esses conceitos tendo como parâmetro a definição de Universo Discursivo, na perspectiva de Maingueneau (1987 apud POSSETI, 2003, p.263) que é visto como um conjunto finito de discursos que interagem numa dada conjuntura.

Universo Imagético Simbólico Negro será entendido aqui como um conjunto das representações ou formulações discursivas racializadas, compostas por imagens, falas, sons, músicas, filmes, representações estatísticas, geográficas, étnicas, culturais e todo material que

possa ser referenciador ou ser trabalhado de forma a significar peculiaridade do povo negro e de seu continente de origem. Incluindo também as definições, a hierarquização e a desqualificação das populações, das sociedades, das religiões, das crenças e da natureza da África Negra.

Esse universo começou a ser construído nos primeiros contatos que outros povos (em especial, os europeus) tiveram com as terras africanas para além da zona costeira, ou seja, os discursos foram criados a partir de centros hegemônicos, usando referenciais fornecidos por meio de narrativas imaginadas, relatos cheios de juízos de valor, produzidas por aventureiros, mercadores, traficantes de humanos e de animais, religiosos, militares, colonos, artistas e, por fim, por uma casta de cientistas especialistas em classificar e definir o outro. Segundo Mudimbe (2013, p.59) “a história africana foi inventada a partir de sua exterioridade”.

Ao se estabelecerem comparações entre as inúmeras sociedades encontradas no território negro e as sociedades dos colonizadores europeus, foram formulados ou forjados discursos homogeneizadores e negativos a respeito de África, estes propagados em diversos meios, desde textos religiosos, acadêmicos, literários, estatísticos; passando pela pintura, fotografia e chegando aos meios de comunicação de massa, por meio dos jornais, rádios, cinema e televisão.

A materialização desses textos em diversos suportes permite que sejam apresentados isoladamente ou articulados entre si, e passem a representar ou referenciar o povo negro, tendo uma universalidade que ultrapassa o tempo e o espaço de sua produção. Sendo aqui identificado como o produtor e o fornecedor de matrizes que abastecem os Horizontes Imagéticos Simbólicos.

Foram os próprios produtores desses discursos, os europeus, que disseminaram o universo imagético simbólico negro nas sociedades em que foi estabelecida a escravização como força de trabalho. O indivíduo, ao ser retirado do continente africano para ser escravizado, já trazia consigo os discursos que o construía como ‘negro’, mão de obra a ser explorada e seu lugar de origem considerado um território maléfico, justificando sua condição de subalternidade.

Esses discursos sempre foram atualizados e balizados nos conhecimentos religioso, científico e cultural, ou até mesmo na articulação dos três, de acordo com a época e o interesse a ser garantido.

Nota-se até os dias atuais a força que esses discursos ainda mantêm, manifestam-se de forma atualizada em consonância com os tempos atuais. De qualquer maneira, sempre é uma lembrança revistada da origem e do lugar delegado pelo outro aos povos negros, principalmente no Brasil, e isso visa garantir a permanência de um poder estabelecido numa relação distinta das experimentadas nos dias atuais, mas nem por isso houve verdadeiramente uma mudança de mentalidade.

O Horizonte Imagético Simbólico Negro tem o âmbito local, é formado a partir da apropriação, da ressignificação e da propagação, nas sociedades de discursos importados, do universo imagético simbólico que são acrescidos dos textos internos, transformados em práticas efetivas de diferenciação e de exclusões. Sua utilização pode ser intensificada de acordo com o momento vivido pela sociedade, o uso do repositório que forma o horizonte imagético é determinado e influenciado por sua conjuntura espaço-temporal.

O gráfico abaixo representa de forma simplificada o processo da formação discursiva do Universo e do Horizonte imagéticos simbólicos, com a indicação de alguns dos muitos elementos que os formam.

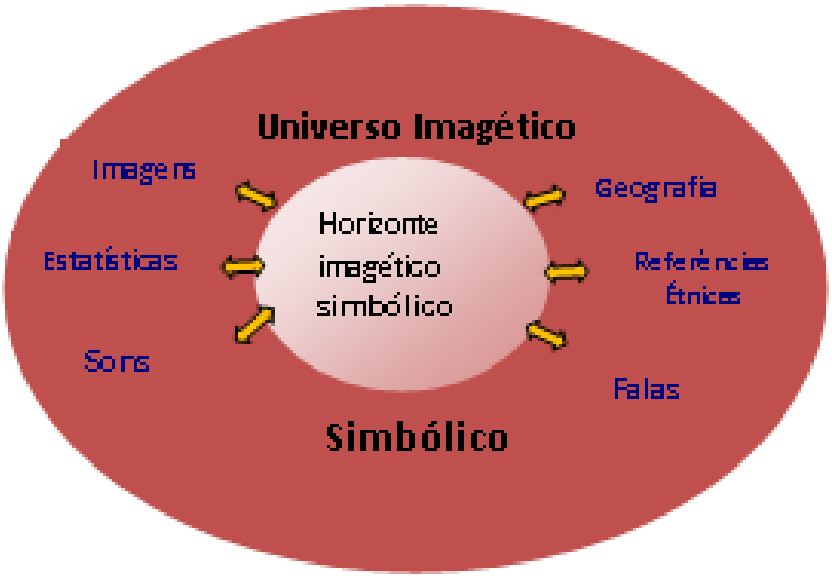


Figura 3- Universo e Horizonte imagéticos simbólicos

É nesse intercâmbio ou troca discursiva que se percebem os interdiscursos, visto por Maingueneau (1993) como um processo de reconfiguração incessante, no qual uma formação discursiva é levada a incorporar elementos pré-construídos fora dela, redefinido-os, redirecionando-os; e seus referenciais serão repetidos, organizando novos discursos, provocando seu apagamento, esquecimento ou até mesmo a revitalização desses elementos.

Os discursos que formam o Universo e o Horizonte Imagéticos Simbólicos Negros são diálogos, conversas entre um ou vários enunciadores e coenunciadores, mostrando as diversas falas que podem ser apropriadas como uma forma de confronto direto, como uma forma de aliança, corroborando um pensamento, ratificando ou retificando conceitos, mantendo-se

neutra, determinando um lugar social, entre outras atitudes que a mesma pode desencadear de acordo com os interesses de quem enuncia e para quem é enunciado.

A interdiscursividade relaciona-se diretamente com o além do que é dito no discurso, e sua compreensão só se torna possível a partir do momento que os sujeitos da comunicação compartilham de uma memória discursiva comum, esta permite a vivência no tempo real de referências que lhe são anteriores e forma o repertório discursivo de sua sociedade. A naturalização e os mecanismos usados para propagar os discursos racializados presentes no Universo e no Horizonte Imagético Simbólico constituem empecilhos, dificultando a percepção dos mesmos na qualidade de enunciados construídos que visam garantir privilégios de determinados grupos em detrimento de outros.

Entre muitos caminhos possíveis para analisar os diversos discursos racializados que formavam o Horizonte Imagético Simbólico existente sobre o continente africano e o povo negro na década de 1970 na sociedade brasileira, escolhemos percorrer a trilha da arte fílmica, guiados pela série americana *Tarzan*, produzida para televisão, ambientada numa África idealizada e veiculada em nossas emissoras de televisão como entretenimento.

A série *Tarzan* foi selecionada em detrimento de outros produtos que tinham a mesma temática, pois ela apresenta uma visão bem peculiar de um espaço geográfico, que por meio de indicações reconhecemos como continente africano. Ela foi transmitida pelos principais canais de tevê do Brasil, permanecendo no ar por todo decênio de 1970, revelando sua aceitação pelo público. Por fim, ou pelo princípio que nos moveu a realizar este trabalho, identificamos nas imagens dos filmes que formam a série *Tarzan*, o que foi dito pela negação na fala do presidente Lula, em 2003, quando esteve na Namíbia.

A primeira temporada da série *Tarzan* é composta por 12 filmes classificados como aventura e, ao mesmo tempo, como drama. Os episódios podem ser considerados enredos secundários, que se desenvolvem no cenário fixo criado para a série, vista aqui, como uma unidade discursiva constituída de sistemas relacionais, com conceitos definidos que organizam sua narrativa, indicando os posicionamentos dos personagens, estabelecendo hierarquia valorativa de grupos sociais, de pessoas, de espaços e de tempo.

Os interdiscursos atualizados e percebidos nos filmes têm como suportes os símbolos textuais, sonoros, corporais, cênicos e cenográficos, que ajudaram na criação e na materialização de uma imagem estereotipada do continente africano, tomada como uma representação do real, reforçando a imagem de superioridade de uma civilização branca ocidental, processo típico usado na produção de discursos racializados.

Os filmes produzidos em série têm uma característica que concorre para seu sucesso, que é a fixação de seus discursos, fato bem explorado nos filmes de *Tarzan*, que mantém um padrão que se repete, definindo sua identidade e garantindo a sua coerência, e ao mesmo

tempo fornecendo elementos que ajudam a consolidar a memória discursiva a respeito do continente africano. Segundo Ortiz (1996):

> O sucesso desse gênero decorre da repetição essa por sua vez, reforça e antecipa o que é esperado. Dito de outra forma, os dramas industrializados para serem percebidos como experiências do cotidiano devem se adaptar ao formato e ser pedagogicamente minitrados aos indivíduos, moldando o gosto e o paladar da audiência. (ORTIZ, 1996, p. 197)

Buscando outras justificativas para o sucesso da série *Tarzan* no Brasil, trazemos o pensamento de Alfredo Bosi (1992, p. 320), que explica que o êxito desse tipo de produto cultural é alcançado porque é montado baseado em alguma receita de sucesso, geralmente voltado para as massas, diz ele: “os processos psicológicos envolvidos nesses programas são, em geral, os de apelo imediato: sentimentalismo, agressividade, erotismo, medo, fetichismo e curiosidade”, acrescidos de uma dose de realismo, nosso herói é humano, não possui poderes especiais e a África é um lugar real, provocando no telespectador o desejo de ver, e até mesmo, de se imaginar participando da ação, que sempre será coroada com o final feliz e a sociedade que estava em risco experimenta a paz e a tranquilidade, até a próxima aventura.

Cabe, ainda, trazermos alguns conceitos básicos que perpassarão por todo trabalho e aparentemente suas definições já estão consagradas e logo entendidas, por isso não são questionadas na dinâmica das relações sociais. Ao perder a noção ou verdadeiramente desconhecer que esses conceitos são construídos intencionalmente, sua repetição na sociedade acaba consagrando-os como verdades que não precisam ser cotejadas, principalmente, porque são anteriores aos indivíduos ou ao coletivo que os reproduzem, como uma herança cultural transmitida e recebida por gerações.

As primeiras palavras são “estereótipo” e “senso comum”, estas constituem conceitos que se complementam servindo como suportes para diversas práticas sociais. São termos entrelaçados cuja diferença de um para outro é tão sutil que podemos confundi-los, achando que estamos falando da mesma coisa.

.

I.2 Estereótipos e Senso-comum

A etimologia da palavra “estereótipo” nos mostra que ela é uma composição greco-francesa e significa placa metálica rígida usada para impressão gráfica. A técnica consiste na gravação de textos num molde metálico formado por clichês, originando uma matriz, esta pode ser reproduzida em série e repetidamente, pois os metais que formam a matriz são rígidos, garantindo sua perenidade. A adaptação do conceito de estereótipo das artes gráficas para

caracterizar práticas do mundo social conserva os três elementos primordiais que definem a técnica da estereotipia tanto artística, quanto social, são eles:

- Uma matriz que fornece o texto;
- Possibilidade de reprodução do texto atingindo um número maior de receptores;
- A durabilidade que pode ultrapassar o tempo em que foi produzida.

O pesquisador Ferrés (1998), nos traz uma conceituação de estereótipo que mostra as características identificadas acima e a mesma se torna apropriada para o recorte que queremos na pesquisa. Para ele, estereótipos são representações sociais reducionistas, que um determinado grupo cria a respeito de outro, por meio de discursos que são compartilhados no coletivo, reiterados com base na repetição parecendo naturais, perdendo sua característica de construção discursiva, passando a ser percebidos como forma da realidade, transformando estruturas relacionais complexas em algo simples.

O autor expande mais a definição, chamando atenção para a ideia de que o mesmo tem um poder de sedução que ajuda a sua naturalização. Diz ele:

> Os estereótipos assemelham-se aos processos de sedução porque jogam com a percepção seletiva: selecionam intencionalmente uma dimensão isolada da realidade (...) com a intenção de que o receptor realize um processo de globalização, transferindo a parte negativa para o todo. Pretendem, então, que a dimensão negativa se transforme, para o receptor, em uma representação da realidade completa. (FERRÉS, 1998, p. 136)

O “processo seletivo intencional de uma dimensão isolada da realidade”, introduz aqui a questão da hierarquização, mostrando que esse dado ao ser selecionado de um determinado coletivo, é desqualificado a partir da ótica do grupo que selecionou, transformando-o em adjetivo geralmente pejorativo, que passa a representar o outro visando estabelecer diferenças e com isso a subalternização do representado. Os estereótipos são materializados por meio dos discursos construídos, estes interferem diretamente nas relações sociais, tanto no nível coletivo quanto no individual.

Nessa perspectiva, podemos pensar estereótipos como discursos racializados usados para justificar uma conduta em relação ao outro, em momentos de embates nas sociedades, ou mesmo como resposta a uma ameaça percebida por grupos sociais dominantes, visando à manutenção de seu poder, que ao propagar ideias estereotipadas dos grupos identificados com ameaçadores, mantém seu domínio a partir da superioridade, que se autoatribuem e, principalmente, por terem em seu controle as estruturas do poder da sociedade que são usadas para propagar esses discursos.

No processo de propagação, circulação e repetição desses discursos, os meios de comunicação são um dos muitos aparatos para esses fins, favorecendo que as mensagens discursivas sejam acatadas na sociedade, passando a fazer parte do senso comum,

principalmente no século XX, pois passam a ser um dos mais eficazes fornecedores e consolidadores de discursos racializados estereotipados nas sociedades modernas, processo não restrito aos povos negros.

O conceito de senso comum, dá-nos a certeza de seu significado, não deixando a maioria das pessoas perceberem o perigo de adotá-lo ou repeti-lo sem fazer uma crítica, haja vista que o mesmo reproduz os discursos estereotipados produzidos intencionalmente por um coletivo social em relação a outro.

Para Hall (2003, p. 182), o senso comum é a mais ideológica das estruturas, que ele denomina de “regime do tomar por certo”, e segue dizendo: "Quando perdemos de vista o fato de que o sentido é uma produção de nossos sistemas de representação, caímos não na natureza, mas na ilusão naturalista: o cume da ideologia”, pois essas construções são materializadas por meio dos discursos criados por um determinado grupo a partir do seu sistema de representações já existente na sociedade, eles são naturalizados, tornando-se aceitos como verdade, que são repetidas, generalizadas e sobrevivem pela ausência de seu questionamento ou cotejamento com a realidade vivida.

Passam a representar a imagem do outro de quem se fala, nesse sentido Hall afirma: “certas categorias ideológicas podem nos fornecer um conhecimento mais profundo ou adequado de determinadas relações do que outras” (HALL, 2003, p. 182), dando a conhecer a própria sociedade que produz essas categorias ou representações ideológicas sobre o outro. Sua utilização pontua as relações de poder, logo de subordinação.

Complementando a conceituação de senso comum de Hall, trazemos a definição de Hühne (1987), que simplifica o conceito, identificando as possíveis origens da produção desses discursos no entanto, ratifica a questão da intencionalidade e objetividade da reprodução dessas construções que formam o senso comum dentro de uma sociedade, diz ela:

> O senso comum se estrutura de acordo com explicações subjetivas, muitas vezes, impressões e não através de argumentos e provas (..) nesse sentido, ele se confunde com a opinião. E o que caracteriza a opinião senão o fato de ser um conhecimento fragmentado, intuitivo, às vezes imaginário. A opinião não demonstra, ela parte de interesses ou visões pessoais de um determinado grupo social. (HÜHNE, 1987, p.51)

A definição de senso comum mostra que ele é produto de uma linguagem, que é formada por signos cujo seus significados são definidos ou atribuídos num determinado contexto histórico-social e passam a constituir o repertório coletivo da sociedade, fornecendo os elementos que serão selecionados e utilizados na construção de discursos, que são produzidos e internalizados pelos indivíduos, inclusive pelos que são estereotipadamente representados.

Aqui, nos aproximamos da linha de pensamento do círculo de Bakhtin, onde os signos que formam a linguagem, não são entendidos como produtos da consciência individual e sim

do meio onde é produzido. A linguagem ao ser entendida enquanto discurso numa relação dialógica, não pode ser dissociada de seus falantes, de seus atos, das esferas sociais e dos valores ideológicos que elas expressam como salienta Rodrigues (2005, p.155): “No processo de interação verbal, as palavras nos vêm de outros enunciados e remetem a eles; portanto, nessa perspectiva, como elementos do enunciado, elas não são ‘neutras’, mas trazem consigo sentidos (visões de mundo) ”.

São partes selecionadas e adjetivadas negativamente de um todo que passa representá-lo. Nessa lógica, os discursos consolidados que formam o senso comum não são a reprodução ou cópia do mundo real, são fragmentos que constroem uma nova “realidade”, como nos fala Rocha (2007, p. 408): “ a linguagem contrariando o senso comum não reproduz o mundo real, mas inventa a vida”, no caso dos estereótipos não só inventam a vida do outro, bem como, justificam a sua subalternização e pode ser materializada em forma de som, cor, movimento de corpo, textos, filmes entre muitos outros suportes e meios, mostrando acima de tudo sua versatilidade e objetividade.

As conceituações de estereótipo e senso comum se complementam mostrando sua interdependência, um fornece o discurso estereotipado e o outro o consagra no meio social, usando os mais diversos mecasnismos de acordo com o grau tecnológico da sociadede, são as duas faces da mesma moeda das representações sociais. O que não devemos perder de vista, e é sempre bom reafirmar que ambos são discursos, visão particular que um determinado grupo social possui sobre outro grupo. São generalizações que atingem tanto coletivamente ou individualmente os ‘representados’, e esses, discursos são construídos usando o repertório já existente na própria sociedade, que atualiza, modifica e consolida as representações do grupo no mundo social, podendo exportá-los para outras sociedades, mostrando sua dinâmica e adaptatividade,[10] de acordo com as relações dialógicas em questão.

Como falamos no inicio é tênue a linha que separa o estereótipo do senso comum, mas podemos pensar que o senso comum é formado pelos estereótipos construídos nas sociedades onde existem grupos diferenciados por: sexo, religião, convicção política, tom de pele ou outra qualquer dessemelhança que exista servindo como referencial para estabelecer conceitos depreciativos visando à manutenção de determinado poder, sobre o outro e o senso comum é o que garante a circulação desses discursos por meio dos mais diversos veículos existentes nas sociedades.

Considero também apropriado trazer a definição de discurso que vai nos guiar nesse trabalho. Tal qual o estereótipo e o senso comum, ele também parte de um entendimento já consolidado na sociedade, só que sua conceituação e dimensionamento não deixam visíveis

[10] - A adaptatividade consiste na propriedade de um produto que permite que o usuário altere explicitamente certas características do mesmo, para adequá-lo às suas vontades e necessidades. Isto é, a interface dos sistemas adaptáveis adequa-se de acordo com as escolhas que o usuário faz (geralmente, dentro de um número limitado de alternativas que o sistema dá ao usuário). http://www.lucianolobato.com.br/adaptabilidade-x-adaptatividade/ Acesso 24.01.2016

suas características, principalmente a relativa à sua criação e intencionalidade, passando despercebido e por isso são aceitos sem grandes questões tornando-se discursos oficiais e ou oficiosos da sociedade.

I.3 O Discurso

O conceito de discurso, adotado para essa pesquisa é baseado no pensamento de, Charaudeau (2011), segundo ele:

> Discurso é um percurso de significância que se acha inscrito num texto, e que depende de suas condições de produção e dos locutores que produzem e o interpreta. Um mesmo texto é então portador de diversos discursos e um discurso pode impregnar textos diferentes. (CHARAUDEAU, 2011, p.6).

Ao entendermos que o texto é a materialização dos discursos e esses podem ser verbal, visual-imagético ou verbo-visual, e são produzidos levando em consideração pressupostos ideológicos, os meios de sua propagação e para quem são direcionados, percebemos que eles fazem parte de contextos, estabelecendo uma relação dialógica: alguém fala algo, sobre alguma coisa, para outro alguém. Possibilitando uma diversidade de entendimento e compreensão da mensagem do discurso, que podemos chamar de pontos de vista.

Esses são construídos ou percebidos de acordo com o contexto vivido e o interesse de quem produz ou reproduz o discurso criando realidade. É a “ilusão naturalista”, como definiu Hall (2003), que garante a circulação, aceitação e a perenidade nas sociedades desses discursos. Eles sobrevivem na urgência das relações sociais cotidianas, em que não sobra ou não há muito espaço para a análise das representações, que estão dissimuladas em cada conceito expresso, verbalizado, simbolizado ou até mesmo praticado. Fazer tal análise coloca em cheque as certezas e a própria realidade, por isso talvez seja mais simples ou cômodo viver sem esses questionamentos, garantindo o conforto das relações estabelecidas e herdadas socialmente.

É no incômodo dos representados que surgem as vozes discordantes que propõem, ou melhor dizendo, fazem a revisão das representações, revindicando novas formar de serem vistos. Retomando a questão do Brasil, é importante reforçar que as representações discursivas sobre a África chegaram para boa parte da população brasileira pelos meios de comunicação. A ausência e o silenciamento a respeito desse continente, em parte do ensino regular das escolas brasileiras, possibilitou a permanência dessas imagens construídas e reforçadas, principalmente, no decênio dos anos 70 do século passado.

Essa ausência, de acordo com os pesquisadores Gonçalves e Silva (2006), foi historicamente construída. Os autores chegaram a essa conclusão ao analisarem os diversos

currículos que estiveram vigentes no ensino regular do Brasil, mostrando que os mesmos, orientavam as práticas e atividades educativas no país, constituindo um projeto que sempre:

> Privilegiou a cultura branca, masculina e cristã, menosprezou as demais culturas dentro de sua composição do currículo e das atividades do cotidiano escolar. As culturas não brancas foram relegadas a uma inferioridade imposta no interior da escola; concomitantemente, a esses povos foram determinadas as classes sociais inferiores da sociedade (GONÇALVES & SILVA, 2006, p. 23).

A constatação da exclusão das culturas não brancas no ambiente escolar brasileiro, reforça a ideia do papel fundamental que os meios de comunicação tiveram e têm no processo de formação do conhecimento do brasileiro a respeito do continente africano, logo dos povos negros.

A série *Tarzan* voltada para o entretenimento, na qualidade de discurso pode ter contribuído para reforçar e perpetuar antigos estigmas que passaram a ser aceitos como representações verdadeiras a respeito do continente africano e de seu povo, pois suas imagens reproduzem discursos, herdados como herança do pensamento colonial que resiste no continente americano, inferiorizando grupos, raças e etnias de origem não europeia, como salienta Júlio Tavares (2010).

> Através da televisão, do cinema, da publicidade, do rádio e de todos os outros veículos de comunicação, milhares de brasileiros formam e deformam suas identidades culturais e identidades alheias. Vítimas de uma mídia impregnada pela colonialidade, sofrem os efeitos do processo de homogeneização cultural. (TAVARES, 2010, p.216).

É tão forte e eficaz esse processo da construção da imagem negativada do outro, que diante de uma realidade distinta da forjada e apresentada pelos meios de comunicação, torna-se difícil desconstruir as imagens consagradas e percebidas, até então, como únicas e verdadeiras. Mostrando que a violência desta imposição é um poder coercitivo que não necessita utilizar a força bruta, pois dispõem de mecanismos capazes de garantir a sua permanência pela introjeção naturalizante desses discursos.

O Poder tem aparelhos e aparatos que são capazes de impor e difundir subliminarmente discursos de forma global e contínua, que passam a ser aceitos como verdades para todo corpo social, até mesmo para os representados racializadamente, que segundo Fanon (2008), internalizam os sentimentos negativos e passam a se ver através do olhar do outro que os discrimina.

A individualização, como um produto do poder, ajuda a construir o outro que passa a ser identificado pelas características definidoras selecionadas, criando categorias tais como: “o negro”, “o pobre”, “o favelado”, “o africano”, “o nordestino”, “a mulher”, dentre as inúmeras que poderiam ser relacionadas aqui, estabelecendo dicotomias que garantem a distinção e a continuidade do poder, por meio de mecanismos que são capazes de controlar individual e

coletivamente os definidos nessas categorias, manipulando todo um coletivo de forma positiva ou negativa em relação a esses grupos categorizados.

O que leva boa parte da sociedade brasileira a continuar a ter esse senso comum sobre o continente africano, mesmo tendo havido mudanças significativas nas representações que nos chegam atualmente de África? Ou dito de outra forma, há novos aparatos que nos permite buscar outras fontes e imagens e nem por isso representou uma mudança do olhar, sobre o continente africano.

Talvez a resposta para essa indagação seja a proposição feita por Ferro (1983, p.11): “As imagens que fazemos de outros povos, e de nós mesmos, estão associadas à história que nos ensinaram quando éramos crianças. Ela nos marca para o resto da vida”.

Ressaltando, ainda, que a história que é contada nos livros didáticos, em histórias em quadrinhos, filmes, jornais, programas de televisão e em outros suportes comunicacionais, dão-nos a conhecer a situação de uma sociedade através do tempo. A existência de uma matriz assegura a gênese e revela a intencionalidade primeira dessa história, porque as mudanças observadas no tempo, geralmente, giram em torno dela, que de certa forma acaba guiando todo o processo histórico, mostrando que as pretensas rupturas nunca se constituíram no abandono do passado. Isso se verifica, claramente, na história do Brasil. O novo país, uma nova história, tem sempre a cara de algo já visto ou vivido.

Neste ponto, chegamos aos suportes necessários para a reprodução dos discursos, sabemos que eles necessitam de meios para se reproduzirem e se utilizam de diversas técnicas de gravação, de reprodução de imagem e de som, e estão em consonância com a tecnologia disponível à época. Em 1970, a televisão passa a ser um dos melhores meios para propagação de discursos na sociedade nacional, pois ela articula de forma ímpar recursos importantes, entre eles: o linguístico, o imagético e o sonoro; respaldando e dando, uma credibilidade maior, às vozes que enunciam representações oficiais equivocadas da presença negra no país. O meio de comunicação televisivo elide ou silencia outras falas, o que torna as falas permitidas, discursos verdadeiros aceitos e repetidos por uma imensa massa de telespectadores-coenunciadores, mostrando o poder dos meios de comunicação de massa nas sociedades modernas, e isso o que veremos no capítulo a seguir.



Capítulo II

Comunicação e Meios de Comunicação de Massa

II- Comunicação e Meios de Comunicação de Massa

> "A convergência de um vasto tipo de fenómenos para debaixo do guarda-chuva da comunicação tem origem na elasticidade e flexibilidade do conceito".
> (SOUSA 2006, p.22)

Muito se fala em comunicação como a ação ou efeito de transmitir mensagens, de forma comum a todos. Essa forma simplificada de definirmos ou entendermos o processo comunicativo, não abarca a profundidade das relações inter-relacionais envolvidas no complexo ato de se fazer entender e de ser entendido.

Pignatari (1973) definiu comunicação como a partilha de elementos ou modos de vida e comportamento, mediada pela existência de um conjunto de normas, podendo ser entendida como "resposta discriminada" ou selecionada a um estímulo. Complementando o pensamento, o autor identifica como o cerne do problema da comunicação, a necessidade da compreensão dos signos, das regras que os regem a fim de estabelecer a relação entre os usuários ou intérpretes, sendo o domínio desses códigos a regra fundamental para se estabelecer um processo comunicacional.

Vários pesquisadores sociais se preocuparam em estudar os fenômenos provocados pelos meios de comunicação em massa nas sociedades. Na primeira metade do século XX, as pesquisas de duas escolas ajudaram a estruturar e estabelecer os fundamentos da Teoria da Comunicação, foram elas:

- A Escola Funcionalista que via os meios de comunicação como um organismo que deveria estar sadio, visando à garantia da ordem na sociedade;
- A Escola de Frankfurt que entendia os meios de comunicação como uma indústria produzindo seus produtos em série, valorizando mais a quantidade em detrimento da qualidade, voltados para uma população homogeneizada dentro de um projeto alienante de sociedade.

No final do século XX, Rodrigues (1999) propõe uma outra leitura a respeito dos meios de comunicação da sociedade impregnada pela mídia, que ele denomina de "época da autonomização do campo dos media, tendo como um dos objetivos relacionar a informação mediática com as transformações que ocorreram no âmbito da experiência no mundo moderno".

Em 1968, Roman Jakobson (apud. BOSI E., 2009, p. 34) chama atenção para os seis grandes problemas que envolvem o processo comunicativo, e que deveriam ser levados em consideração, quando se pretendesse realizar um estudo para além das evidências produzidas pelas análises estatísticas. Para Jakobson, o entendimento do todo comunicacional deveria passar por análises mais acuradas, levando em consideração os seguintes fatores:

1- O Emissor da mensagem – Quem?

2- O Destinatário da mensagem – Para quem?
3- A mensagem – O quê?
4- O canal de transmissão? – Qual o meio?
5- O Código da mensagem – Qual a linguagem?
6- O contexto da produção e emissão – Quando? E por quê?

Ao propor a fragmentação do processo comunicativo em partes interligadas, o autor revela a dinâmica da própria comunicação, que está sempre atrelada a uma sociedade com seus códigos e regras, possibilitando uma série de interpretações interdependentes que podem ser propostas ou reconhecidas pelas diversas áreas do conhecimento. Isso revela que a simplicidade ou a naturalização do comunicar ou da comunicação, é, na verdade, uma simplificação da complexidade desse importante e fundamental campo social, e sua apreensão numa visão mais ampla pode revelar o verdadeiro objetivo da comunicação nas sociedades, bem como seus efeitos junto aos seus receptores.

A teoria da comunicação é uma área sempre em construção e desconstrução, pois acompanha a dinâmica das sociedades, sobretudo os avanços tecnológicos que acabam determinando novos modos de comunicar, novos modos de receber e perceber essa comunicação, gerando fenômenos sociais distintos dos observados anteriormente. A definição de comunicação foi trazida aqui como uma forma de explicitá-la enquanto conceito que sofre da mesma percepção de entendimento que outros conceitos consagrados na sociedade, como mostramos no capítulo anterior. De modo que, na maioria das vezes, nem percebemos seu reducionismo que omite, camufla ou esvazia toda a complexidade que envolve o processo comunicacional.

Por outro lado, não é objetivo do trabalho aqui proposto aprofundar sobre esse tema. É sempre muito instigante poder pensar nos processos comunicacionais que regem, principalmente, as chamadas sociedades modernas, pois ao fugir do senso comum, pode-se identificar os mais diversos processos que abrangem o ato de comunicar. Para atender o foco da pesquisa proposta, fizemos um recorte temático no grande universo comunicativo, e vamos nos dedicar ao estudo dos meios de comunicação de massa na sociedade brasileira, com ênfase no campo televisivo da década de 70.

A delimitação se justifica, pois nosso objeto de estudo é a televisão, entendida como um meio que transmite significados e significantes na e para a sociedade. Podemos pensá-la também, como propõe Rodrigues (1999, p.7), como um dispositivo mediático artificial, que complementa os dispositivos naturais, através de seus estímulos, despertando processos sensoriais. Assim, estabelecem diversas conexões do indivíduo e/ou dos grupos com a sociedade em que vivem.

O conceito de comunicação de massa é tão variado quanto o de comunicação, incorremos na mesma falácia quando simplificamos a sua conceituação, verificamos que essa

diversidade de conceitos apresenta poucas variações entre si, tem-se a impressão que todos partiram da mesma origem, o que deve ter contribuído para, até, mesmo consolidá-lo no senso comum.

Tomamos por empréstimo a definição feita por Sousa (2006), que tem uma visão mais abrangente do conceito, diz ele:

> A comunicação social ou comunicação de massas (mass communication) é a comunicação efectuada a grande escala, de forma impessoal, para uso e benefício de um grande, anónimo e heterogéneo número de receptores em simultâneo, que fisicamente podem estar bastante separados, sendo, habitualmente, diminutas as possibilidades de interacção e feedback do receptor com o emissor.

Ecléa Bossi (2009, p.37) identifica a comunicação de massa como um fenômeno que só foi possível se desenvolver e se concretizar dentro das sociedades industriais do século XX. Nessa mesma perspectiva, Sodré (1971, p. 13) diz que os pressupostos e o suporte tecnológico foram indispensáveis para a instalação do sistema moderno de comunicação de massa os mass-média ou veículo de massa. Estes ajustados perfeitamente ao quadro social que favoreceu seu aparecimento.

Bosi. E (2009) ressalta, ainda, que esse tipo de comunicação que permitiu a circulação e a veiculação de informações de uma forma mais equânime, pois representou a democratização de um conhecimento, que nos séculos anteriores ficava restrito a uma determinada elite ou poder. Demarcando o início de uma independência, esta ligada ao saber, pois sua socialização e circulação como informação oportunizou novas relações profissionais e tecnológicas, bem como a formação de um público crescente e ávido para receber esse ‘conhecimento’ que antes não lhe era permitido.

A demanda sempre crescente favoreceu a criação de especialistas na área de comunicação, compartimentando e distribuindo o saber que passa a ser domínio deles, o que Rodrigues (2009, p.15) denominou de autonomização dos domínios da experiência, com a criação de novos campos, estabelecendo distinção entre eles, caracterizado pela posse de um conjunto de saberes que tem a pretensão de ser universal, distinto do saber tradicional.

Retomanos aqui as duas correntes sociológicas citadas no início, a Funcionalista e a Frankfurtiana, nascidas na primeira metade do século XX, elegeram os meios de comunicação de massa como um dos seus mais importantes objetos de estudos, alicerçando a Teoria da Comunicação. Os pesquisadores dessas Escolas procuraram entender o papel desses aparatos comunicacionais nas sociedades industrializadas ou em vias de industrialização. Suas pesquisas abordaram diversos aspectos dos novos fenômenos observados nas sociedades, produzidos ou induzidos pelos meios de comunicação, resultando em diversas teorias que, até hoje, orientam os estudos nessa área.

Principalmente, em relação à questão da informação como produtora de conhecimento e como este interfere na vida do indivíduo, e contribui de forma a garantir ou não o equilíbrio da sociedade.

II.1 A Escola Funcionalista

A primeira corrente denominada de Escola Funcionalista, surgida nos Estados Unidos, no final do século XIX, entendia a sociedade enquanto um organismo, composto de diversos órgãos com funções definidas e o bom funcionamentos deles garantiriam a harmonia social. Para os estudiosos dessa corrente, os meios de comunicação são um importante órgão nesse sistema, se constituindo num mecanismo integrador. Suas pesquisas eram centradas nos campos da psicologia e da sociologia, procuravam compreender e mostrar a função da comunicação de massa na sociedade industrial, criando o conceito de cultura de massa, ou seja, produtos produzidos para atingir a massa popular. Veiculados pelos meios de comunicação de massa, estabeleciam uma oposição entre cultura popular (ou de massa) e cultura erudita.

Bossi (2009) nos fornece um interessante resumo do nascimento dessa corrente de pensamento e suas motivações:

> Os Estados Unidos foram o primeiro país que cruzou o limiar de uma sociedade massiva: lá se desenvolveram conflitos inter-raciais e intergrupais que cedo atraíram a atenção de cientistas sociais, alguns deles vindo de Europa convulsionada. [...]. Houve, sobretudo a partir de 1929, uma forte preocupação de conhecer os dinamismos psicossociais: atitude que não se explica, naturalmente, por motivações acadêmicas, mas porque se fazia mister prever (e, mesmo, manipular) a opinião pública nos casos em que ela deveria manifestar-se maciçamente, como nas eleições. Daí toda uma vasta literatura em torno dos efeitos que a imprensa, o rádio e o cinema poderiam exercer sobre o público". (BOSI. E, 2009 p 39)

Os teóricos funcionalistas chamam à atenção para as consequências das atividades de comunicação de massa impostas ou propostas nas sociedades, que são voltadas para grupos, para sistemas culturais e para os indivíduos, que podem ter como resultados funções que são desejadas ou disfunções, que fogem do desejado ou esperado. O que se espera é que as funções prevaleçam sobre as disfunções, garantindo o funcionamento equilibrado do sistema social.

Um dos autores da Escola Funcionalista que mais se destacou, foi o sociólogo de comunicação Charles Wright. Seus trabalhos no eixo psicossocial eram baseados nas análises das interações dos indivíduos, nas sociedades mediadas, pelos meios de comunicação, ou seja, procuravam entender a mídia dentro do contexto social, identificando as funções consideradas primordiais do processo de comunicação, ficando definidas em:

> 1- Vigilância sobre o ambiente (os meios recolhem e distribuem informações sobre o ambiente com objetivo de proteger a comunidade);
> 2- Interpretação e orientação (consiste na seleção, avaliação de notícias, feitas em geral pelos editoriais de jornal, visando a orientar o leitor para certo tipo desejado de reação às notícias);
> 3- Transmissão da herança cultural (consiste na comunicação de informações, dos valores e normas sociais de uma geração a outra, ou de membros e um grupo a outros recém-chegados; uma atividade educacional);
> 4- Entretenimento (consiste nos atos comunicativos com intenção de distrair, divertir o receptor). (Apud. BOSI E., 2009, p. 40)

É interessante notar a importância que Wright dá ao entretimento, este é visto como uma função autêntica, necessária e relevante para a promoção do desenvolvimento intelectual e moral dos indivíduos, sendo fundamental para preencher o tempo ocioso, nascido com o direito conquistado, pelos trabalhadores, ao reduzirem suas jornadas de trabalho.

A proposição de Wright foi ampliada por Merton e Lazarsfeld que desenvolveram a ideia de função e disfunção:

> 1- Atribuição de status a um indivíduo ou legitimação desse prestígio. Pessoas “importantes” aparecem na TV para endossar o conteúdo da propaganda ou a veracidade da notícia transmitida;
> 2- Reforçar as normas sociais explícitas ou implícitas, por meio de alternativas fatais, a publicidade elimina o hiato existente entre a moral particular e a pública. Sirvam de exemplos as grandes “cruzadas” radiofônicas ou televisivas contra o alcoolismo, comunismo ou o pacifismo;
> 3-Disfunção narcotizante. A publicidade concorre para produzir uma parcela populacional apática e inerte. A massa de informação recebida passivamente não se integra em qualquer projeto social ou intelectual por parte do receptor. Por passividade, entendem Merton e Lazarsfeld, tanto o conformismo sociopolítico quanto a recepção de estereótipos culturais e estéticos, em particular. A influência da comunicação de massa também deriva do que ela não diz das suas omissões. (apud. BOSI E., 2009, p. 41).

Outro teórico fundamental para a estruturação da Teoria Funcionalista foi Harold Lassweell, ele acreditava que uma forma de descrever um ato de comunicação consistia em responder aquelas cinco questões básicas. Ampliando mais essa proposição, ele pretendeu mostrar que as respostas dadas às indagações possibilitam a expansão de campos para o estudo da função e da comunicação nas sociedades. Isso mostra que a comunicação é um processo que engloba outras dimensões possíveis de serem buscadas a partir de respostas, estabelecendo um modelo, que orientou o campo das pesquisas de mídia.

Quem?	Estudos sobre o emissor e a emissão das mensagens
Diz o quê?	Análise do discurso
Por que canal?	Análise do meio
A quem?	Análise da audiência e estudos sobre o receptor e a recepção de mensagens
Com que efeitos?	Análise dos efeitos das mensagens e da comunicação.

(SOUSA, 2006, p. 79)

Segundo Matuck (1995, p.21-23), as etapas e os estudos desenvolvidos pelos pesquisadores Funcionalistas podem ser divididos em três grandes períodos, mostrando as transformações que a sociedade americana passou, principalmente entender o papel decisivo dos meios de comunicação nesses processos, e a fundamental participação da Escola Funcionalista, na estruturação do campo do estudo das mídias.

O primeiro momento é situado na fase da industrialização. O trabalho tinha o caráter voltado para conhecer o público, e seus resultados serviam como material orientador para construção de discursos, estes pautados nas diferenças, acentuando características negativas dos não brancos americanos, num processo de subalternização, visando uma integração dessa massa, a sociedade americana de forma controlada ou vigiada, reafirmando sempre a supremacia branca.

A segunda fase é verificada no pós-guerra, tendo como principal objetivo a reorganização da sociedade que é vista como um organismo que foi afetado por esta guerra, precisando recuperar sua saúde para sobreviver. Para isso, teria que fortalecer suas funções básicas de: vigiar o ambiente, ter resposta única e manter o consenso de valores e os padrões de conduta. As pesquisas nesse período objetivavam assegurar a coesão da sociedade.

Ainda nessa fase, as pesquisas apontam mais uma função dos meios de comunicação, que é a do entretenimento. Essa função aparece em resposta à nova realidade dos trabalhadores urbanos, que, ao conquistarem jornadas de trabalhos menos pesadas, passam a dispor de tempo ocioso fora de seu local de labuta. Nesse sentido, os meios de comunicação passaram a preencher de forma objetiva, reforçando com valores sociais o vazio criado com a liberdade das horas que não estavam sendo usadas na reprodução do capital por meio do trabalho.

A terceira e última fase corresponde aos anos 1960, período da polarização do mundo em dois grandes blocos: o capitalista e o socialista. Essa polarização é caracterizada por confrontos nos campos ideológico, militar e econômico, resultando no que ficou mundialmente conhecido como a Guerra Fria.

O papel desenvolvido pelos meios de comunicação foi de primordial importância na defesa dos domínios político, econômico e cultural da sociedade norte-americana, tanto internamente como também nas suas áreas de influência externa. No período, se verifica um

entrelaçamento mais forte entre os referidos domínios e a utilização dos meios de comunicação como propagador do ideário político e econômico.

Pensadores, como Charles Wright, defendiam a questão da censura aos meios de comunicação como uma forma de combater qualquer ameaça ao poder,segundo ele:

> A não-censura de notícias sobre o mundo ameaça potencialmente a estrutura de qualquer sociedade. Por exemplo, a informação acerca das condições e das ideologias em outras sociedades pode conduzir a comparações nostálgicas em relação às condições próprias e, com isto provocar tendências a mudanças. WRIGHT(apud MATUCK, 1995, p. 25).

Os aparatos comunicacionais podem ser entendidos com uma potente máquina de guerra, capazes de atingir vários alvos ao mesmo tempo, usando uma única munição: a informação. Essa munição, quando selecionada, censurada e controlada, serve a diversos propósitos que se complementam e reforçam nas sociedades os discursos tanto internamente, quanto os propagados além de suas fronteiras.

A visão da teoria funcionalista americana sobre cultura de massa foi criticada, e seus maiores críticos foram os pensadores da Escola de Frankfurt, que visavam denunciar, com seus questionamentos, os efeitos na sociedade da padronização dos produtos veiculados pelos meios de comunicação. Os pensadores da Escola de Frankfurt substituíram o conceito de cultura de massa pelo de indústria cultural, mostrando que os produtos culturais voltados para o grande público eram padronizados - de baixa qualidade - seguindo a lógica do mercado consumidor, favorecendo a alienação dos receptores que eram tratados como consumidores, garantindo assim a manutenção da lógica do capital.

II.2 A Escola de Frankfurt

Os teóricos da escola de Frankfurt (1923) eram filósofos e cientistas sociais. Na sua primeira fase, seus estudos estavam voltados para a questão da teorização dos movimentos operários. A partir de 1930, passam a analisar de forma crítica o capitalismo moderno. Foi fechada em 1933, pelo regime nazista. A maioria dos seus professores eram judeus que, perseguidos, migraram para os Estados Unidos. A mudança de continente também representou a mudança da linha de pesquisa. Houve um interesse em estudar os fenômenos sociais produzidos pelos meios de comunicação: as pesquisas realizadas constituíram a chamada “Teoria Crítica”, essa em oposição à Teoria Funcionalista.

Os Frankfurtianos afirmam que um dos principais objetivos dos produtos culturais oferecidos à grande massa não é promover o conhecimento, pois o mesmo levaria ao questionamento. Eles mostram que o objetivo é fornecer informações, que devem ser rápidas,

pontuais e esvaziadas de conteúdo, mas abalizadas por pessoas ou profissionais identificados como especialistas na área, o que não daria margem para dúvida ou crítica, sendo consumida como conhecimento.

Esse pensamento nos remete aos estudos de campo dos media proposto por Rodrigues (1999) que mostra que o saber tradicional fundamentado na tradição e alicerçado na experiência, não foi o suficiente para respaldar ou responder às novas questões, principalmente em relação às contradições de ordem econômica, política e cultural, surgidas com o desenvolvimento das sociedades industrializadas ou em processo de industrialização, estabelecidas nos domínios da tecnologia e da informação.

Essa nova configuração de sociedade favoreceu e consolidou o aparecimento de um novo campo social, formado pelos especialistas; aqueles que detêm o conhecimento embasado em práticas racionais que autonomizam áreas do saber, passando a dominá-las e fornecendo as informações que circulam nas sociedades, sobretudo utilizando os meios de comunicação de massa para sua divulgação, aceitas de uma forma geral como verdadeiras, pois foram atestadas por técnicos ou profissionais especialistas no assunto.

Estratégia que encobre as possíveis manipulações e assim garante a estabilidade da sociedade, impondo outros valores e distinções, pois o conhecimento continua sendo privilégio de poucos, socializado por uma elite que determina o que pode e como devem ser disponibilizadas as informações para as massas, pelos meios de comunicação, que também estão nos seus domínios, sendo um dos muitos aparatos usados para a hierarquização do saber no jogo de poder social, em que o conhecimento é poder, ressaltando que não se trata de qualquer conhecimento.

As duas correntes de pensamento ao estudarem o papel dos meios de comunicação de massa nas sociedades modernas trazem para o campo acadêmico, novas possibilidades para se entender as relações sociais que estavam se estabelecendo, em consonância, com os novos padrões impulsionados principalmente pelo setor econômico que influenciava todos outros campos da sociedade. A necessidade premente de criar mecanismos que fossem capazes de reproduzir, orientando, moldando e introduzindo o indivíduo a uma nova ordem social e moral que se desenhava, justificou os investimentos em tecnologia, em capacitação de mão de obra, bem como, na exportação desses meios de comunicação que se constituiu num excelente negócio.

O interessante das Escolas é que partem de realidades diferentes. A americana, preocupada principalmente com a questão da integração dos segmentos sociais não brancos, estava entrando na era da modernização por meio da industrialização, e isso atraiu um contingente grande de asiáticos e negros para diversas regiões americanas, sendo vistos como uma população desejável pela carência de mão de obra; mas ao mesmo tempo, como perigosa que deveria ser controlada ou, até mesmo, evitada. Então seus trabalhos tinham mais o

caráter de investigar para melhor orientar os meios de comunicação, visando esse controle, ao trazer a eminência do perigo representado pelo outro.

Os teóricos judeus da escola de Frankfurt, enquanto viveram na Alemanha, sentiram a força e o poder dos meios de comunicação utilizados, pelo governo de Hitler, como arma de guerra, instruindo, difundindo e consolidando ideias negativas sobre o povo judeu na sociedade alemã. Isso favoreceu a simpatia e, consequentemente, a adesão da população da Alemanha e de seus simpatizantes ao projeto nazista que culminou na Segunda Guerra Mundial.

Ao levarmos em consideração as origens e as distintas motivações para o surgimento dessas duas correntes, fica claro que ambas utilizam o mesmo objeto de estudo, porém têm percepções distintas dos fenômenos produzidos por elas, criando até mesmo uma oposição, como mostra Assis (2011) citando Temer & Nery (2009):

> O diferencial básico entre as duas perspectivas é que os frankfurtianos optaram por uma atitude teórica questionadora – ou denunciadora, talvez – a respeito da sociedade, da economia e da cultura, em oposição à "pesquisa administrativa" comumente realizada na América, que se preocupava, principalmente, "em aperfeiçoar instrumentos de avaliação úteis para os controladores da mídia" (TEMER & NERY, apud ASSIS, 2011, p.224)

Na bibliografia levantada sobre os estudos dos fenômenos produzidos pelos meios de comunicação voltados para as massas no Brasil, percebe-se uma tendência majoritária de análises na linha dos pensadores da Escola de Frankfurt, como se o Funcionalismo americano tivesse ficado restrito aos primórdios desses estudos. Ousamos dizer que o funcionalismo, ao trazer a definição de cultura de massa e ao estruturar uma metodologia, sua análise serviu de base para a Teoria Crítica, pois esta nasce da contestação e ampliação da estrutura proposta pelos funcionalistas. Nesse sentido, entendemos que essas duas escolas, aqui expostas, e suas contribuições são fundamentais para esta pesquisa.

As considerações feitas pelos funcionalistas americanos, permitem-nos entender a produção da série *Tarzan*, contextualizando-a historicamente, observando que esse produto cultural perpassou pelas três fases históricas da Escola Funcionalista apontada por Matuck (1995). A história do personagem Tarzan, criada em 1912, desde então vem sendo veinculada nas mais diversas mídias de forma global. Narra a história de um homem branco que sobrevive num continente inóspito, cheio de perigos, povoado por feras e homens selvagens. Sua função é defender a lei e garantir a harmonia desse espaço, já que seus habitantes negros não teriam essa capacidade.

A história de *Tarzan* enquanto entretenimento, pode ser vista como num mecanismo de propagação de discursos, revelando uma estrutura social que precisava se manter harmônica. Esse tipo de produto se presta a essa finalidade. A partir desse indício, é possível pensar a sua apropriação numa realidade distinta para qual foi criada ou idealizada, ou seja, a expansão de suas fronteiras. Nesse ponto, os teóricos da Escola de Frankfurt indicam este caminho quando propõem que os meios de comunicação de massa podem ser classificados como máquinas

que produzem em série e propagam seus bens padronizados, voltados para um mercado já homogeneizado, no sentido de que os códigos para o entendimento desses produtos são universalizados, por isso podem ser transnacionais. Isso garante a aceitação deles em outros lugares, inclusive com estruturas culturais bem distintas da sociedade americana.

II.3 Pensamentos latinos

A disponibilização no mercado mundial desses produtos culturais, nas mais diversas formas ou gêneros, voltados para o entretenimento veiculam informações que passam a representar conhecimento, selecionadas e trabalhadas de acordo com a necessidade, visando a manutenção ou equilíbrio de uma dada ordem social. No Brasil o comunicólogo Pignatari (1973) define informação seguindo a perspectiva crítica trazida pelos pensadores da Escola de Frankfurt:

> O processo básico da Teoria da Informação se refere sempre à quantidade de informação e não a sua qualidade, ou ao seu conteúdo e significado. Informação é o principal bem de consumo do nosso tempo - que a burguesia forja e amplia o seu repertório (..) o processo pelo qual a elite julga levar a cultura às massas implica numa triagem da informação, e esta pré-seleção envolve, em maior ou menor grau, uma orientação ideológica, ou uma preferência ideológica, se quiserem. (PIGNATARI,1973 p. 16)

Partindo dos teóricos das Escolas Funcionalista e Frankfurtiana, podemos pensar sobre a questão do tipo de conhecimento que o povo brasileiro tinha sobre o continente africano. Na verbalização desse conhecimento, notava-se um discurso quase unívoco, baseado sempre nos mesmos pilares: na questão das guerras gerando pobreza e doenças; na questão da natureza exuberante e seus animais selvagens, e na questão de povos abaixo da linha civilizatória que necessitam de cultura. Esse pensamento quase que *stand* da sociedade brasileira pode indicar que as fontes que fornecem essas informações são as mesmas- o universo imagético simbólico negro, não havendo uma alternativa que ofereça outra visão para a média da sociedade.

Esse fenômeno provocado pelos de meios de comunicação de massas e observado nas sociedades periféricas é considerado por Alfredo Bosi (2005) um novo processo de colonização, ou seja, a massificação a partir de certas matrizes poderosas de imagens, opiniões e estereótipos. Segundo o autor:

> A colonização é um processo ao mesmo tempo material e simbólico: as praticas econômicas dos seus agentes estão vinculadas aos seus meios de sobrevivência, à sua memória, aos seus modos de representação de si e dos outros, enfim aos seus desejos e esperanças.

> Dito de outra maneira: não há condições colonial sem um enlace de trabalhos, de cultos, de ideologias e de culturas. (BOSI, 2005, p. 377/388)

Para Alfredo Bosi (2005), a presença impiedosa dos meios de comunicação de massa, a partir do século XIX, possibilitou a colonização em escala planetária das almas de todas as classes sociais. A televisão apesar de todas as críticas que lhe são feitas, continua tendo a tarefa de oferecer os bens simbólicos consumidos pelas massas.

Seguindo a mesma perspectiva apontada por Bosi (2005), encontramos os pensadores da teoria da Colonialidade, desenvolvida na América latina. Segundo Mignolo (2003), estamos vivendo uma nova colonização, esta diferente da do século XIX, que tinha a missão civilizatória. Agora se caracteriza por uma dependência tecnocientífica e os meios de comunicação são a ponta de lança deste sistema, impondo e mudando valores dentro de uma ótica definida por padrões estabelecidos de fora e adotados e valorizados internamente.

Os teóricos da Colonialidade mostram em suas reflexões que as sociedades que foram colonizadas continuam a seguir a lógica imposta pelo mundo colonial, marcada principalmente por uma espécie de “triagem social”, estabelecida no século XVI, em que as riquezas e privilégios sociais ficam concentrados nas mãos de uma elite, definida de acordo com a raça e o fenótipo dos indivíduos. No topo da pirâmide, o branco, em seguida os mestiços e, finalmente, na base os negros. Essa prática foi denominada por Anibal Quijano (2005) como “colonialidade do poder”, tomada como uma herança colonial nunca abandonada que se sustenta sobre o tripé: racismo, eurocentrismo e imposição de um modelo da ocidentalização do estilo de vida. Neste sentido, a Teoria da Colonialidade identifica a dependência imposta pelos centros hegemônicos europeus ou norte-americanos e adotadas pelos países subdesenvolvidos ou periféricos como etapas do modo de produção capitalista, iniciado no período colonial, tendo uma ambição global, o objetivo de garantir mercado para escoar seus produtos, valores e modelos. Nos anos 70, a televisão junto com outros meios de comunicação, pode ser vista como um dos mecanismos usados nesse processo, veiculando através de sua programação nacional e importada, valores que despertam desejos a serem realizados pelo consumo dos produtos anunciados.

O próximo capítulo será dedicado a gênese da televisão e a sua implantação no Brasil, mostrando como em pouco tempo esse veículo passou a ser uma peça fundamental na sociedade brasileira, tendo funções diversas e até substituindo de modo informal, porém efetivamente e respaldado pelo Estado, algumas instituições em especial as de Ensino. Também, buscamos discurtir, como esse aparelhinho articulou e articula de forma ímpar o universo e o horizonte imagéticos simbólicos, a respeito do povo negro, contribuindo para perpetuar os efeitos provados pelos colonialismos e preservados pela colonialidade do poder que se mantém em uma parcela significativa da sociedade.

11



Capítulo III

A Televisão no Brasil nos anos 70: No ar o horizonte imagético simbólico negro

[11] Imagem extraída dewww.afromum.comv> Acessado em 12/01/2016.

III.1 A televisão

> "A televisão é o fenômeno social e cultural mais impressionante da história da humanidade. É o maior instrumento de socialização que jamais existiu. " (FERRÉS, 1998, p. 13)

O fascínio provocado pela caixinha de madeira onde cabia o mundo que podia ser visto da sala de casa foi algo incomensurável. A televisão pode ser considerada uma das maiores revoluções na área de comunicação do século XX, como chama atenção o professor espanhol especialista em Educação Audiovisual, Joan Ferrés (1998). A tevê se tornou em curto espaço de tempo um dos mais populares veículos de comunicação da sociedade mundial. Passados 91 anos de sua invenção em 1925, ela não perdeu o poder de encantar os telespectadores, mas isso não a isenta de duras críticas.



Figura 4- Família americana anos 50[12]

A palavra Televisão remete-nos a diversos lugares da memória. A começar pelo aparelho, que no princípio tinha o tubo exposto ou protegido por uma caixa de madeira, passando pelas grandes empresas de comunicação, até chegar às inúmeras funções que a TV desenvolve nas sociedades. Ela pode ser vista como uma ferramenta de entretenimento, um espaço religioso, um lugar para o ensino e o aprendizado, um excelente espaço comercial, também um espaço propagador político, uma máquina de sonhos, babá eletrônica, nova indústria da consciência, aparato de alienação e doutrinação, pode provocar a repulsa daqueles que não se identificam com esse meio - a televisão pode incitar sentimentos e classificações possíveis e imagináveis de acordo com o uso que se faça dela, tanto por quem

[12] http://www.nossajovemguarda.com.br/2012/08/a-televisao-chega-ao-brasil.html Acessado em 12/01/2016.

produz quanto por quem consome seus programas. Diversos meios de comunicação ajudaram a divulgar a televisão na sociedade, os jornais e as revistas, foram os grandes porta-vozes do novo aparato comunicacional, como o exemplo abaixo.



13

Figura 5 – Anúncio, 1969.

O modelo comunicacional adotado e implementado em todo o mundo pelos meios de comunicação se caracterizava pela hierarquização e assimetria de sua programação, esse entendido como natural dos veículos de comunicação. Segundo Matuck (1995, p. 19), o modelo reproduz a estrutura social, que é centralizadora, hierarquizada e dependente do fator econômico, e por sua vez constitui-se num excelente mecanismo que auxilia na manutenção de uma dada ordem. Diz ele que “o rádio e a televisão assumiram a unidirecionalidade como norma tornando-se veículos que servem a um sistema econômico de mercado e atuam como instrumento de propaganda comercial e política” (MATUCK, 1995, p. 19).

A televisão como veículo de comunicação para as massas começa a ser explorada comercialmente após a Segunda Guerra Mundial. É a partir dos anos 50 que grandes empresas norte-americanas começam a investir capital nesse novo veículo comunicacional. Em pouco tempo, a tecnologia desenvolvida pelas corporações de comunicação dos Estados Unidos - e seguida por empresas da Europa – já era exportada para todo o mundo, junto com suas técnicas e programas. Em alguns países, especialmente nos da América Latina, houve também grande investimento financeiro, que criou dependência tecnológica, administrativa, financeira, ideológica e consequentemente impôs um modelo a ser seguido.

Essa sujeição, na análise de Caparelli (1982), resultou numa produtividade política, sobretudo em favor dos interesses norte-americanos, no sentido político e econômico e também no cultural. Na sua visão, a indústria cultural americana, por meio do cinema, preparou

13 - http://nossajovemguarda.com.br/2012/08/a-televisao-chega-ao-brasil.html> acessado em 12/12/2015

as sociedades dependentes para receber e viver os valores da sociedade estadunidense. A televisão, ao assumir o papel de propagadora desses valores, não encontrou grande resistência, pois o cinema já havia preparado o terreno para a sua aceitação.

Esse pensamento também perpassa pelas conclusões de Bandeira (1978) ao analisar a indústria cinematográfica, mostrando que ela apresentava valores. E induzia/induz a modificação de hábitos, de costumes, de padrões de comportamento, de consciência e até de linguagem:

> O cinema introduziu a mentalidade da guerra, a ideia do heroísmo individual, sempre encarnado pelo americano, soldado, detetive ou cowboy. Aparecem os comics, as histórias em quadrinhos, o super-homem, e o capitão América, símbolos do bem, do *way of life*, consagrando, com sua aparente pureza lúdica, fantástica, a ideologia da violência e da brutalidade, a mitologia do Imperialismo. (BANDEIRA, 1978, P.309)

É nesse cenário construído pelo cinema que a televisão inicia sua caminhada para assumir o papel de um dos mais importantes e eficazes meios de comunicação voltados para as massas nas sociedades modernas. Segundo Pignatari (1984), o surgimento de uma nova forma de comunicação tende a superar as que lhe precedem. Os antigos meios de comunicação começam a ser vistos na categoria de arte, pois já existe um conhecimento consolidado em relação aos rituais desses meios, sendo valorizadas suas formas e conteúdos, estabelecendo comparação e distinção em relação ao moderno.

O novo que se apresenta é suscetível de críticas principalmente pela novidade que ele traz ao deslocar o público de seus lugares de conforto em relação aos meios que antecederam, assim aconteceu com a chegada da televisão na sociedade ocidental, que sofreu inúmeras críticas, diz o autor:

> Os diferentes meios de massa é que se sucedem na preferência do grande público; a opera e o teatro são suplantados pelo cinema, que, por sua vez é suplantado pela televisão. Outra curiosidade é que o meio antigo tende a se transformar em arte, enquanto o meio novo passa a sofrer todos os ataques dos intelectuais (vulgar, alienante, etc..). (PIGNATARI, 1984, p.9)

Complementando seu pensamento, ele usa uma máxima consagrada de Marshall Mcluhan (1964), que afirma que o conteúdo do novo veículo é sempre baseado no veículo anterior, e nesse caso, o conteúdo da televisão é originário do cinema, do rádio e do teatro, o que ajuda a entender e a justificar a migração e a transformação das massas que lotavam as salas de cinema, teatro e os auditórios das rádios em massas de telespectadores, criando uma cultura televisiva, alterando de forma visível os hábitos culturais das sociedades.

III.2 A televisão no Brasil

A televisão enquanto meio de comunicação de massa no Brasil começa a se estruturar a partir do final dos anos 1960. Oficialmente, a data de inauguração da tevê no Brasil é 18 de setembro de 1950. Outras tentativas de trazer a televisão para o Brasil já haviam sido realizadas por Roquete Pinto nos anos 40, sem conseguir o êxito alcançado pelo jornalista Assis Chateaubriand no decênio seguinte. Segundo Mattos (2002) a implantação da televisão no Brasil fez parte das mudanças estruturais ocorridas no país, a partir da rápida industrialização começada no segundo governo de Getúlio Vargas (1950-1954), período caracterizado pelo nascimento de uma nova ordem social, que visava afastar a imagem predominantemente agrária representativa do país.

O Brasil do progresso e do desenvolvimento experimentados a partir da industrialização era simbolizado pela urbanização e modernização das cidades. Com elas, eram estimuladas novas necessidades, despertando desejos que até então não faziam parte da realidade nacional.

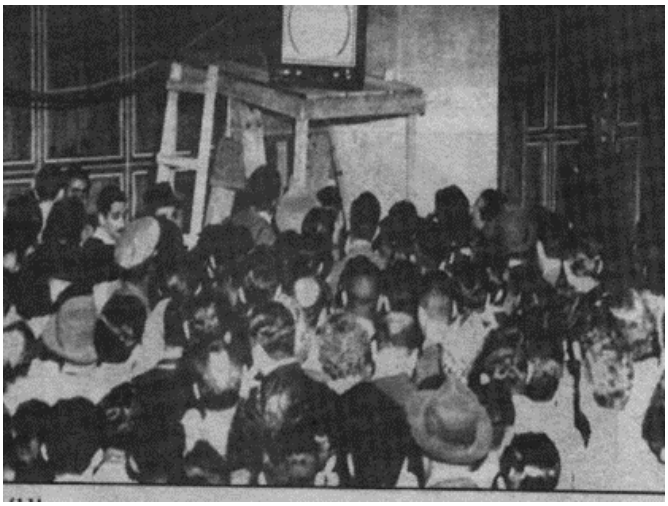
Fruto da modernidade, a implantação de novos veículos de comunicação se fez necessária. Usados na divulgação dos novos modelos para uma vida moderna, que passaram a ser desejados e perseguidos, principalmente pelas populações que viviam nos grandes centros urbanos. Serviu também como um veículo voltado para o entretenimento e um canal informativo, principalmente através de seus noticiários. É importante deixar claro que a modernidade buscada nesse período não atingiu a todos os brasileiros, incluindo uma boa parcela dos que também viviam nos grandes centros, que permaneceram à margem, sendo alijados do processo modernizante do país, como se fosse um processo de “seleção social natural”, como observou Habert (1974):

> Os meios de comunicação de massa, primeiro o rádio, depois as revistas e a TV, abrem para o seu público uma perspectiva de integração urbana. O imaginário, ao mesmo tempo, serve para o indivíduo escapar da realidade cotidiana construindo um mundo mágico que substitui a desagregação que as formas de produção capitalista instauram. (HABERT,1974, p.33)

Os primeiros anos da televisão nacional se caracterizaram pela precariedade do maquinário, improvisação da mão de obra advinda do rádio e do teatro e pela escassez de público, uma vez que o preço do aparelho de televisão era muito alto, fora da realidade nacional e, portanto, ainda não se constituía um objeto de desejo.

> A aparelhagem adquirida nos Estados Unidos era produzida pelo conglomerado da Rádio Corporation of America (RCA). No início, a televisão cresce com lentidão, restrita ao eixo Rio-São Paulo. Apesar de marcar uma nova fase para a sociedade brasileira, o pequeno número de receptores concentrados nos grandes centros impede seu alcance em termos globais. (CAPARELLI,1982, p.19)

Como estratégia para divulgar o novo meio de comunicação, Chateaubriand importou dos Estados Unidos 200 aparelhos de TV e mandou instalar em diversos pontos da cidade de São Paulo, conforme pode se observar nas figuras 6 e7.





Figuras 6 e 7- Aparelhos de TV espalhados em lugares estratégicos da cidade de São Paulo, na Praça da República, no Jockey Clube, e os outros pontos da cidade.[14]

Assim começa a história da televisão no Brasil, que veio ampliar o sistema de comunicação de massa nacional, ao lado do rádio, do jornal impresso, da revista, docinema e da publicidade, como afirma Caparelli (1982). Em pouco tempo, a tevê se torna um dos mais importantes veículos de comunicação do país. No início dos anos de 1970, o país já contava com 30 emissoras distribuídas em 06 estados brasileiros.

Emissoras de Televisão 1970					
SP	RJ	MG	RS	PE	PR
08	03	06	05	03	05

Figuras 8- Emissoras no Brasil 1970, Fonte IBGE[15]

A televisão passou a ser vista nesse período como um dos meios de comunicação mais inclusivos e democráticos, pois sua programação não se restringia apenas aos alfabetizados. A linguagem televisiva, ao articular imagem e som, dentro do ambiente interno - o lar - conseguia atingir também os analfabetos, possibilitando a eles compreensão de programas televisivos e da realidade apresentada pelo veículo.

A exclusão que se verificava na época era mais da ordem econômica. Contudo, num país de alto índice de analfabetismo e semianalfabetismo, ter acesso à informação, mesmo que rara, acabava por vezes complementando as informações ouvidas no rádio, criando a sensação de inclusão e participação social. Pignatari (1984) traz uma explicação para esse fenômeno na sociedade brasileira, que proporcionou a fácil aceitação da tevê no Brasil:

[14] - http://redetupitv.blogspot.com.br/ Acessado em 13/01/2016.
[15] - CAPARELLI (1982, p. 90)

> Num país como o Brasil, onde metade da população é constituída e analfabetos e semianalfabetos [..] daí a força de penetração avassaladora do veículo televisual em nosso país. A televisão é o livro da massa. A sociedade de consumo brasileira está sendo formada sob a égide da televisão-enquanto no hemisfério norte, a sociedade de consumo se organizou estreitamente vinculada à imprensa, ao rádio e ao cinema, (PIGNATARI,1984, p. 167)

Esse acesso se torna um marco na comunicação do país, porque traz para o mercado consumidor uma grande parcela da população que se encontrava alijada por não ser alfabetizada. Os produtos e serviços exibidos nos outros veículos de comunicação eram fornecidos basicamente pela linguagem escrita. Mesmo quando havia imagem, era preciso ter conhecimento dos códigos da língua para conhecer o seu conteúdo.

Outro aspecto relevante a ser considerado a respeito da programação apresentada pela tevê é que seus programas (teoricamente) não se constituíam num diferencial, pois o conteúdo era o mesmo para toda a sociedade, cabendo a cada um escolher o programa dentro da grade oferecida pelas emissoras e definir o uso que daria às informações recebidas, dando a ideia de liberdade de escolha. Na verdade, essa escolha se dava dentro de uma programação determinada pela emissora, descaracterizando completamente tal “liberdade”.

O preço alto nos primeiros anos de tevê no Brasil deixou de fora grande parte da população que não tinha condição financeira para comprar um aparelho de televisão, que era considerado um objeto supérfluo. Contudo, isso não significou o alijamento dessa massa enquanto telespectadores. Cito como exemplo o sucesso feito pela novela o “Direito de Nascer”, levada ao ar entre 1964 e 1965, cujo final promoveu grandes manifestações públicas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. As festas de encerramento foram realizadas em dois grandes estádios, como veremos no próximo capítulo.

Pignatari (1984, p.167) traz a noção de “vida indireta” ou “vida vicária”, afirmando ser uma característica típica da civilização industrial, onde a vida é delegada a representantes, que são signos que estão nos lugares das coisas. “Tudo vira signo e linguagem em nossas vidas, a ponto de não sabermos mais distinguir o que chamamos de vida daquilo que exprime essa mesma vida”. Segue dizendo: “Na sociedade de consumo, não consumimos apenas bens e serviços, consumimos também signos informacionais - sejam eles noticiosos, publicitários, telenovelas ou artísticos”.



Figura 8- Pedestres em loja de Eletrônicos no Centro do RJ. Fonte: Jornal O Globo 28/02/1972

O consumo dos valores expressos pelo meio televisivo tem o poder de influenciar o comportamento do telespectador. Ao utilizar recursos lúdicos e de sedução que facilitam ou induzem a uma adesão quase que natural dos seus discursos por boa parte de sua audiência, os coenunciadores acabam reproduzindo esses discursos em forma de modismo nas práticas cotidianas em relações aos outros, passando a representar a verdade da vida e não sendo identificada a questão lúdica, ou até mesmo a tendenciosa que está por trás da exibição de um programa nos meios de comunicação. E a televisão não é exceção a essa regra, segundo Siqueira (2008):

> Os programas não podem ser tomados como puro entretenimento, pois o divertimento que os meios de comunicação promovem vinculam valores, representações, visões de mundo assim como reforçam formas de pensar centradas por vezes, nos estereótipos e nos preconceitos existentes na sociedade e na maioria das vezes, ratificam modelos já existente na vida social. (SIQUEIRA, 2008)

A televisão, nesse sentido, é vista como um dos mais poderosos meios de vida indireta das sociedades, sobretudo nas subdesenvolvidas. Ela começa a substituir, como alguns autores sugerem, o rádio (que só tinha o poder da palavra) e ao cinema, que era desassociado da realidade, embora tivesse a grande capacidade de criar realidades a serem desejadas e seguidas por seu público. A ilusão do real imposta pela Televisão passa a ser aceita mais facilmente, pois articula dois tipos de discursos: o oral e o visual, que segundo Sodré (1971):

> O receptor perde especialmente, em imaginação, pois a imagem é uma realidade trabalhada, não necessariamente objetiva, mas concreta que lhe é dada para consumo, sem maiores apelos ao intelecto, ele continua dizendo que a tevê se impõe com um simulacro da realidade e o telespectador se abandona descuidado no mundo televisivo. (SODRÉ, 1971, p. 59)

Neste sentido, é inquestionável a importância da televisão enquanto meio de comunicação usado para difundir valores nas sociedades. Todavia, ela é extremamente

dependente das condições do funcionamento dos sistemas social, econômico e político. No caso dos países periféricos, soma-se isso a uma dupla dependência: da tecnológica e dos programas produzidos principalmente pelas empresas de comunicação norte-americanas, que são definidas como instituições não - nacionais ou transnacionais de comunicação, e se ocupam principalmente da produção e distribuição de mensagens em nível de massa para além de seus locais de origem, como apontou Cardona e Werthein (1979, p. 171).

Nesse ato de transferência tecnológica e cultural das instituições transnacionais americanas para o Brasil, percebemos o processo descrito e criticado pelos teóricos da Escola de Frankfurt, onde os produtos da indústria cultural norte-americana, são escoados para outras regiões do mundo, em uma transação garantida por contratos que selam dependências tecnológica, de mão de obra especializada ou mesmo do produto acabado. No início a dependência é total. Com a especialização da mão de obra interna, começa a existir uma certa liberdade, verificada na programação que começa a se nacionalizar, diminuindo a importação dos produtos externos. A dependência tecnológica, por sua vez, é mais difícil de suplantar.

Os programas importados colocados no mercado mundial têm como uma das suas principais características a preocupação com a quantidade dos produtos disponibilizados nos mercados, em detrimento da qualidade (sendo essa uma das críticas mais contundentes do frankfurtianos). Muito disso se dá em função da necessidade de um consumo imediato sem grandes questionamentos, sobretudo porque os programas são voltados para o entretenimento, espaço para o lazer, descanso e ócio já entendidos como necessários também para as grandes massas. É um pensamento em consonância com os funcionalistas, porque no momento que definem cultura popular - entendida como direito conquistado pelas massas populares e não só um benefício dado pelas elites - há o reconhecimento que as massas buscam ter acesso a espaços que eram naturalmente específicos e exclusivos das elites, começando pelo campo social do lazer.

O Brasil nos anos 1970 era definido por sua economia como um país subdesenvolvido ou dependente, o que representava o atrelamento da economia (e consequentemente dos outros setores da sociedade) a uma política orientada externamente por um centro hegemônico, no caso o norte-americano. A televisão brasileira, sendo um veículo de comunicação, se estabelece no interior do sistema produtivo, funcionando como instrumento para reprodução e difusão das ideias políticas, econômica, social e cultural, se constituindo peça chave dos mecanismos do poder.

Na lógica capitalista, os meios de comunicação são estruturas que formam a indústria cultural, no sentido definido pelos teóricos da Escola de Frankfurt. No Brasil não foi diferente. Miranda e Pereira (1983, p.20) nos alertam para que não esqueçamos que a televisão brasileira, a partir dos anos 70, constituiu-se numa indústria “altamente sofisticada”, centrada na tecnologia, tendo uma gestão hierarquizada. Isso tira a ideia da total liberdade individual da

criação das obras ou das escolhas da programação. Conta ainda com mão de obra especializada e movimenta um grande volume de capital, caracterizando seu fim comercial, sendo uma fiel representante do modelo empresarial americano.

Outra característica importante, relacionada à fase da estruturação e da consolidação da indústria televisiva no Brasil, é que ela foi concedida pelo Estado para grupos da classe dominante, prática verificada também em outros países subdesenvolvidos. De certa forma, isso garantiu a propagação dos discursos do governo vigente e a manutenção do *status* da elite, que passa a dominar agora mais um veículo do ramo das comunicações que se revelou uma potente ferramenta de poder. Marilena Chaui (2006), nos fala sobre isso:

> Para uma classe dominante de uma sociedade, pensar e expressar-se é coisa fácil: basta repetir ideias e valores que formam as representações dominantes da sociedade (afinal, como dizia Marx, as ideias dominantes de uma sociedade são as da sua classe dominante). O pensamento e o discurso (..), apenas variando alterando e atualizando o estoque de imagens, reiteram o senso comum que permeia toda a sociedade e que constitui o código imediato de explicação e interpretação da realidade, tido como válido para todos. (CHAUI, 2006, p.8)

Enquanto instituição de um país dependente, a Televisão sofreu e sofre os efeitos desse tipo de relacionamento. De um lado, ela representa uma organização complexa de poder e de capital, agindo internamente no país; de outro, ela sofre os efeitos da condição de dependência estrutural, do todo em relação aos centros hegemônicos mundiais. Abaixo uma imagem representando a ascenção da televisão no Brasil, as antenas externas são comparadas a árvores de uma floresta em crescimento.

16



Figura 9- Anúncio da Tv Tupi, 1971. Referência ao crescimento de televisores nas residências.

16 16 -http://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com.br/2012/10/anuncios-dos-anos-70-de-diversos.html >Acesso em 13/01/2016

Atelevisão aqui é entendida como um dos muitos mecanismos que as estruturas do poder dispõem para se produzir e se reproduzir, criando, difundindo e impondo modelos a serem desejados e seguidos pela sociedade. Nos primeiros anos de sua implantação no Brasil, na década de 50, a televisão apresentou um crescimento lento. Em 1960, experimentou um desenvolvimento mais expressivo, já a década de 70, pode ser considerado o apogeu da televisão nacional, sobretudo pelos investimentos feitos pelo Governo Militar e por grupos nacionais e internacionais. A televisão, a partir desse período, passa a ter um papel proeminente na sociedade brasileira como difusora da ideologia da sociedade.

O governo brasileiro criou condições operacionais para as telecomunicações, investiu em tecnologia que favoreceu a consolidação da televisão nacional, colocando-a em pé de igualdade com as melhores empresas do ramo no mundo. Uma das finalidades desse investimento era permitir transmissões em rede, visando levar a programação a todos os rincões do Brasil, das casas em uma grande capital, até a taba do índio na floresta distante. A programação era mediada pelo próprio governo, servindo como veículo para difundir a propaganda estatal e buscava consolidar o país dentro da Política de Integração Nacional, como observou um diretor da TV Globo ao fazer a projeção para os anos 70:

> Um dos pontos básicos dentro do esquema da TV Globo para 70, será a consolidação do espírito de rede, ampliando mais sua penetração em outros Estados (...) a televisão entra na década da tecnologia e num país como o nosso, subdesenvolvido, onde a educação se constitui o maior problema, não podemos deixar de tratar com a maior seriedade esses problemas. (Valter Clark diretor da Tevê Globo, - Jornal Correio da Manhã-Caderno de TV página 7, 1970.)

Para garantir o sucesso do investimento tecnológico e consolidar a TV na sociedade brasileira, o governo no final dos anos de 1960, promoveu e incentivou linhas de crédito ao consumidor, facilitando assim a compra do aparelho de televisão por boa parte da população, podendo ser paga em até 40 vezes.

Nesse período, a televisão ganha uma maior importância, de objeto de desejo passa a fazer parte da mobília básica da casa brasileira, como observa Milanesi (1991,). Foi um dos eletrodomésticos mais vendidos, tornando-se símbolo de *status* de modernidade. Em pouco tempo, consolidou-se como um dos mais eficazes instrumentos de comunicação de massa. Abaixo alguns anúncios ou reclames como eram conhecidos à época de lojas varejistas oferecendo crediários facilitando a aquisição do aparelho de televisão.



Figura 10- Anúncio Lojas Sears - Rio – 1970



Figura 11 Anúncio Carnê Baú - 1972[17]

[17]- Figuras 10 e 11 extraidas do site <http://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com.br/2012/10/anuncios-dos-anos-70-de-diversos.html> Acessado em 13/01/2016.

Muitas medidas, tanto por parte do governo quanto da iniciativa privada, concorreram para a popularização da televisão na sociedade brasileira, dentre elas podemos destacar o investimento na compra do equipamento e na capacitação e especialização da mão de obra pelos empresários da área de comunicação. Em entrevista concedida em 6 de outubro de 1976, a revista *Veja* convidou os três mais influentes executivos da Rede Globo de Televisão para falarem do futuro da emissora.

> **Revista Veja:** Fincado o marco, sobreviveria a expansão, acelerando-se incontida até as proporções de gigantismo dos dias atuais. E o que virá depois? Qual o futuro da Rede Globo? Respondem seus homens fortes:
>
> **Wallach:** "Os próximos cinco anos da televisão brasileira irão dar mais opções, mais canais, mais programações, principalmente na parte de educação. Com a nova tecnologia, será a época do vídeo-cassete, do vídeo-disco e a entrada do satélite doméstico. A TV vai atingir 85% dos brasileiros, ou seja, 100 milhões de pessoas. Com a metade de nossa população com menos de 20 anos, a TV será a maior força de informação e orientação".
>
> **Bôni:** "Vamos entrar numa fase crescente de recursos que jamais foram sonhados pela TV brasileira. Estamos comprando 9 milhões de dólares de equipamentos que só se tornarão obsoletos em 1990. Toda a nossa produção será apoiada na eletrônica. Nós queimamos a etapa do cinema. Graças a Deus, nós pulamos etapas".
>
> **Walter Clark**: "Eu não sei onde vai parar. Ninguém sabe. Além de um certo limite não é mais possível".[18]

Esses investimentos garantiram uma diversificação na programação e o aumento de sua qualidade. Os grandes eventos mundiais, como as copas do mundo de futebol, também impulsionaram as vendas de aparelhos de televisão, garantindo a consolidação da televisão na sociedade brasileira.

Abaixo, apresentamos um quadro demonstrando a crescente aquisição de aparelhores de televisão pela sociedade, esses números dialogam com o anúncio da Tv Tupi em 1971, mostrado na figura 7, que eles chamam de florestas, as antenas de captação do sinal televisivo. A foto que segue o quadro mostra o trabalho conjunto que as vezes era preciso ser feito para se conseguir uma boa imagem, com uso de antenas internas e externas e nem sempre isso significava uma boa recepção das imagens.

Ano	1950	1958	1968	1970	1972	1974	1976	1978	1979
Aparelhos	200	344.00	3.276.00	4.584.00	6.250.00	8.781.00	11.603.000	14.818.000	16.737.000

Figura 13- relação de aparelhos de televisão vendidos entre os anos de 1950-1979. (Mattos, 2002, p. 83/84)

[18] - <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/130803/futuro_imperio.html>. Acessado em 11/01/2015.

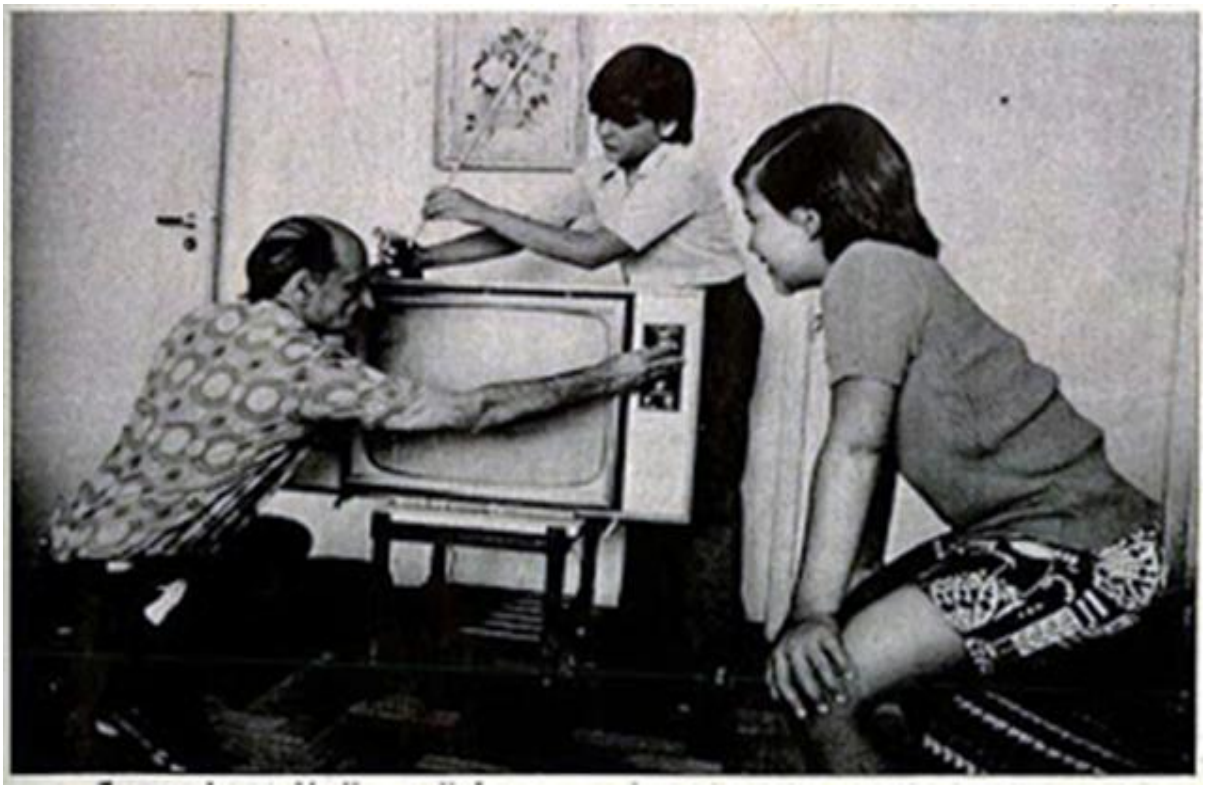


Figura 12- Foto de 1972-por Celso Apolinário. A qualidade da recepção não era boa, as vezes era preciso colocar palha de aço para melhorar a imagem, ou subir no telhado para ajeitar a antenas.[19]

Os dados acima ao serem cruzados com os fornecidos pelo IBGE, mostra a rápida adoção da televisão pela sociedade brasileira, principalmente pelas facilidades oferecidas para sua compra e a maciça campanha publicitária voltada para sua aquisição. No ano de 1970 segundo o IBGE somente 27% da população pesquisada tinha aparelho de televisão em casa e 75% desse total estava concentrado no eixo RJ x SP. Em 1974 ano de Copa do Mundo 43% das casas brasileira tinha pelo menos um aparelho de TV. No de 1977, basicamente 50% da população brasileira tinha tevê em suas casas; em 1979, cerca de 78% dos brasileiros já possuíam pelos menos um aparelho de televisão em suas residências, mas a concentração continuava no eixo RJ x SP. Abaixos algumas propagandas mostrando as vantagens da televisão.

[19] - <http://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com.br/2012/10/anuncios-dos-anos-70-de-diversos.html > Acesso em 12/01/2016.



[20]

Figura 13-Anúncio TV Admiral de 1970



Figura 14- Anúncio TV Colorado RQ – 1972



Figura 15- Anúncio TV Philco – 1971



Figura 16- Anúncio TV Sanyo – 1975

Cabe aqui ressaltar o papel importante que a mídia impressa teve na popularização da televisão como um sonho de consumo a ser desejado. As indústrias fabricantes de aparelho de televisão investiram em publicidade, por meio da divulgação, no formato de anúncios chamados reclames, nos quais eram mostradas as vantagens de se ter um aparelho de tevê. Usaram o recurso do apelo à modernidade, à comodidade e às novas tecnologias que fariam da experiência de ver televisão, um grande espetáculo sem precisar sair de casa. E assim foi forjada a televisão como um bem de consumo, necessário à sociedade.

[20]- Figuras 13,14,15, e 16 foram retiradas do site http://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com.br/2012/10/anuncios-dos-anos-70-de-diversos.html > Acesso em 12/01/2016.

O aparelho de televisão, um dos símbolos da modernidade, entrou nos lares dos brasileiros trazendo a realidade em movimento, embasando os discursos, conferindo a eles uma credibilidade. Tratavam-se de imagens do real, não sendo percebidas como realidades construídas intencionalmente, como os frankfurtianos haviam predito. O mundo podia ser visto do sofá de casa e, na maioria das vezes, era a única alternativa de informação e entretenimento de boa parte da população brasileira.

> Era dali, que vinha, cada vez mais a diversão de graça, tão importante num país de renda tão ignóbil, era dali que vinha a informação de como estava o mundo (conturbado) e o país (em paz); dali vinham as notícias dos atos ditatoriais e também as linhas de comportamento a serem seguidas por quem não quisesse, em certos casos, afrontar o regime, em outro parecer socialmente 'atrasado'. (ANDRADE, 2002, p.26)

Embora a aquisição do aparelho de televisão tenha sido facilitada pela possibilidade de pagá-la em longas prestações, continuou sendo um artigo de luxo durante muito tempo. Mas isso não significou a exclusão ou a falta de acesso à programação da tevê pelas pessoas que não possuíam o televisor em casa. Surgiu um fenômeno novo, que girava em torno da tevê, principalmente nos subúrbios. Os vizinhos que não possuíam o aparelho em casa eram convidados a assistir na casa de quem a possuísse, surgindo os "Televizinhos".

Fortalecendo laços de amizade e solidariedade entre a vizinhança, geralmente após a exibição da programação, havia um bate-papo sobre o assunto visto, trocas de experiências ou apenas a torcida por uma determinada situação que se apresentava nas novelas, programação preferida pelas senhoras.

Nas partidas de futebol, principalmente das copas do mundo de 1970 e 1974, a tevê saiu da sala e ganhou o quintal, o espaço privado se tornando público. A televisão promoveu uma democratização provisória num país em estado de excessão, pois todos eram bem-vindos na "corrente pra frente"[21] que se formou nos em 1970, e assim acolheu um número de telespectadores que ainda não dispunham do aparelho em suas casas. Dessa maneira, todos os jogos acabaram se transformando em grandes eventos entre os vizinhos. As crianças se reuniam, geralmente, após a escola para acompanhar os desenhos e as séries dos heróis prediletos, que se transformavam em brincadeiras mais tarde nas ruas. Eram cowboys, *Super-homem* ou até mesmo *Tarzan*, que geraram alguns braços quebrados e peles raladas ao soltar das árvores e cipós sem o devido cálculo. A espera do carnaval gerava ansiedade para os que queriam viver a fantasia do herói admirado. Eram blocos de Tarzans, índios americanos, famílias da idade da pedra, xerifes, Zorros, todos ganhavam vida no carnaval carioca.

Abaixo algumas imagens que remetem a televizinhos, convidados ou não, se rendiam ao fascínio das imagens da televisão:

---

[21] - Pra frente Brasil é uma canção composta por Miguel Gustavo para inspirar a seleção brasileira na Copa do Mundo FIFA de 1970. Foi cantada pelo país na euforia ufanista gerada pela primeira transmissão ao vivo de uma Copa, e tornou-se hino desta edição, para os brasileiros.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Pra_frente_Brasil_(can%C3%A7%C3%A3o) > Acessado em 13/01/2016



17 -.Televisão era um artigo poucas eram as casa que tinham um aparelho de tv. Era comum então, os vizinhos fazerem visitas uns aos outros todas as noites e por algumas horas, dividirem a experiência de assistir ao telejornal, a uma novela ou programa de auditório juntos.[22]



[23]

Figura 18- Por ser um objeto de status ficava em lugar que pudesse

[22] - http://community.motorola.com/pt-br/blog/assista-tv-em-alta-definicao-direto-do-celular > Acessado em 12/01/2016

[23] Figura 18< http://casostti.blogspot.com.br/2005_12_01_archive.html >. Acessado em 12/01/2016
Figura 19 <http://www.recantodoartista.com.br/05fotografias.html >. Acessado em 12/01/2016



Esses encontros começaram a se dissolver a partir do momento que todos passam a ter TV em casa. A experiência de ver televisão deixa de ser um ato coletivo, se tornando algo particular e quase individual.

O ministro das Comunicações do governo Geisel, Quandt de Oliveira, num pronunciamento feito em novembro de 1974, demonstrou a preocupação com a qualidade dos programas veiculados na tevê, principalmente em relação aos que vinham de fora, conhecidos como “enlatados”:

> 57% da programação era importada e 43% é produzida por técnicos brasileiros. Destes 43%, 34% eram de matéria estrangeira, editada pelas emissoras brasileiras, isto significa que, para 109 horas de uma semana de programação, apenas 31 são genuinamente brasileiras; as outras são importadas. (...) A televisão comercial impõe sobre as crianças e jovens uma espécie de cultura que não tem nada a ver com a cultura brasileira. (in Mattos, 2002, p. 104)

Ainda nessa mesma palestra, o Ministro ressalta o papel integrador importante que a televisão do Brasil vinha desempenhando, contribuindo para desenvolvimento e a construção de ídolos e mitos nacionais do país:

> Apesar de todos os pontos negativos apontados à tv, temos que admitir que ela, em seus aspectos positivos, concorre, em alto grau, para a integração do país através de imagens, colocando o homem brasileiro em contato com seus compatriotas, criando ídolos e mitos próprios que fazem frente aos “monstros sagrados” contidos nos “enlatados” importados. (apud. PAIVA, 2003, p. 139)

Os dois trechos do discurso do ministro foram escolhidos porque são extremamente reveladores, mostrando de um lado a prática das empresas de comunicação brasileira que, por uma série de circunstâncias (incluindo contratuais), se viram obrigadas a importar tecnologia, criando uma dependência: a falta de profissionais capacitados. Isso as levava a comprar suas programações no mercado externo, numa relação de custo e beneficio favorável à compra do produto pronto, sem os custos de toda a produção. A programação importada trazia as marcas e valores da sociedade em que eram produzidas, despertando a preocupação do governo brasileiro expressa pelo ministro. Quase 100% dos produtos importados vinha dos Estados Unidos, ou por via deles.

As emissoras de televisão não importavam somente a tecnologia; traziam todos os discursos que orientavam essa sociedade, pois suas escolhas ou seleção obedeciam a um critério que visava manter a coerência com os padrões nacionais, sem colocar em risco ou provocar confronto com a ordem estabelecida. Observa-se desde então que os estudiosos desse novo veículo de comunicação já teciam duras críticas, principalmente à programação

exibida. Geralmente seus argumentos eram fundamentados na perspectiva frankfurtiana, e a televisão era vista como um aparelho do poder voltado para alienação e domesticação da massa.

O próprio ministro Quandt em sua fala aponta como ponto positivo da televisão o seu poder de comunicação, capaz de atingir um grande número de pessoas e, com isso diminuir a distância geográfica do país. Por isso a necessidade de se preocupar com a qualidade do que é exibido e com mais valorização da cultura brasileira, bem como na criação de novos ídolos e mitos brasileiros para fazer frente aos que vinham a reboque dos programas importados. Cabe aqui questionar como seriam - ou são - os ídolos e mitos nacionais que deveriam fazer parte da televisão brasileira.



[24]

Figura 20- Charge Pestana

Para muito além de um simples aparato voltado para o entretenimento, outra preocupação recorrente nesse período em relação a função que a tevê deveria ter na sociedade brasileira diz respeito a questão educativa, que tinha como meta tentar suprir a carência de instituições de ensino do país, como salientou o superintendente da Central Globo de Comercialização Joe Wallach a Revista Veja:

> Os próximos cinco anos da televisão brasileira irão dar mais opções, mais canais, mais programações, principalmente na parte de educação. Com a metade de nossa população com menos de 20 anos, a TV será a maior força de formação e orientação do país. (WALLACH, 1976)

[24] <http://psicologiadospsicologos.blogspot.com.br/2009/11/humor-negro.html > Acessado em 13/01/2016

A pretensão de exercer a função da escola, ou até mesmo substituí-la em alguns locais devido ao seu alcance (e nesse sentido padronizando as informações e esvaziando conteúdos), a Televisão assume a característica de um ensino informal enquanto espaço físico. Contudo, totalmente formal no conteúdo, pois reproduzia e veiculava a ideologia do Estado Militar, através dos telecursos e outros programas. A primeira novela educativa foi João da Silva, o ator principal Nelson Xavier, anos depois de um depoimento, falando o que significou aquele trabalho:

> A primeira novela educativa do Brasil, "João da Silva", de 1973, foi um projeto pioneiro de EAD (Ensino a Distância) mas sofreu com a censura dos anos de chumbo do regime militar, afirma Nelson Xavier. O ator foi o protagonista do curso público de supletivo de 1º grau (hoje ensino fundamental) e é enfático: "Era asfixiante. Era realmente uma novela de ditadura". Entrevista de Nelson Xavier em 25/07/2012 ao UOL Educação. [25]

Os telespectadores passavam horas assistindo à programação, que ia de programas infantis matinais a séries americanas e desenhos vespertinos; das novelas do final do dia até os filmes de ação da noite. A programação tinha a finalidade de atingir a todos os públicos de acordo com a faixa etária e o gênero. Dessa forma, a TV passa a concorrer com a escola, que é identificada como um dos mais poderosos aparelhos ideológicos de Estado, que se encarrega das crianças de todas as classes sociais, introjetando nelas saberes contidos na ideologia de sua sociedade - desde a língua materna, até a moral da sociedade, que segundo Althusser (1980), nenhum outro aparelho ideológico era capaz de dispôr de uma audiência obrigatória por tanto tempo.

A grande diferença entre esses dois aparelhos ideológicos de Estado é que a TV trabalha em forma de entretenimento na veiculação das ideologias. Ela não é entendida com uma obrigação, enquanto na escola existe uma formalidade e uma ritualização (tanto no ensino quanto nas relações entre seus atores). A função educativa imposta à televisão nesse período pode ter contribuído para aumentar a crença de que as coisas exibidas na televisão são reais e verdadeiras, e essa percepção pode ter sido estendida para outros programas, principalmente em relação às novelas e filmes. O que a televisão do Brasil apresentava nessa época em relação aos negros ajudou na criação e na perpetuação do horizonte imagético simbólico negro.

III.3 Abastecendo o horizonte imagético simbólico negro: nos meios de comunicação no Brasil

[25]< http://educacao.uol.com.br/noticias/2012/07/25/primeira-novela-educativa-do-brasil-sofreu-com-censura-da-ditadura-diz-ator-de-gabriela.htm > Acesso em 12/01/2016.

A década de 1970 é marcada por uma intensa veiculação de imagens sobre o continente africano nos meios de comunicação de massa. Essas imagens vinham diariamente em forma de notícias, principalmente sobre guerras, fome, destruição, doenças ou em forma de filmes americanos, passados numa “África” onde os negros, quando apareciam, eram sempre selvagens, ou bandidos, ou carregadores de bagagens em safáris, quase sempre ingênuos, facilmente enganáveis, reforçando a já consagrada imagem estereotipada de continente atrasado, de povo incivilizado e acima de tudo, do branco como o salvador de tamanha barbárie.

São discursos construídos na literatura, materializados no cinema e na televisão (que levou diariamente essas imagens carregadas de tal discurso para os lares dos brasileiros). São representações do continente africano que circulavam no Brasil nos anos 70, e que de certa forma ainda povoam o imaginário nacional, alguns exemplos seguem abaixo.



26 **Figura 21-Guerra de Biafra 1967-1970**



27

[26] - **http://** **/01/2016**

[27] - Guerra a-africa.html> acesso 10/01/2016.

Figura 22-Guerra anticolonial 1961-1975



[28]

Figura 23 Guerra de Libertação de Moçambique 1964-1974

Os meios de comunicação passavam uma imagem de uma África tão distante de nós brasileiros, criando uma crença de que no Brasil não existia contradições fortes e excludentes como no continente negro. Em alguns casos, a origem dessas contradições era atribuída aos povos negros, que sempre viveram em guerra, ou a civilização ofertada não lhe foi suficiente.

[28] - Campo de refugiado Mocambique < http://m.voaportugues.com/a/refugiados-no-malawi-queixam-se-de-perseguicao/3176901.html> Acessado 10/01/2016.



[29]

Figura 24- Visões da África

Muitas foram as justificativas ou tentativas de explicar a situação do caos das diversas sociedades africanas subsaarianas no período. Os argumentos, geralmente fundamentados em teorias racistas, atribuíam aos próprios negros o infortúnio de sua situação, corroborando com o pensamento do filósofo alemão Hegel citado por Hernandez (2005, pp. 20-21): “O negro representa o homem natural em toda a sua barbárie e violência; para compreendê-lo devemos esquecer todas as representações europeias. Devemos esquecer Deus e as leis morais”.

As guerras e a miséria observadas e exaustivamente mostradas pelos meios de comunicação, tinham uma naturalização, chegando a insinuar que as mesmas eram características inatas desses povos.

O periodo marcado pelas lutas anticoloniais, num contexto da Guerra Fria, onde duas potências externas, Estados Unidos e União Soviética, buscavam cooptar países recém-libertos do jugo colonial para seus domínios, capitalista ou socialista, foi marcado por invetimentos de recursos: financeiro, bélico e até mesmo humano pelas potências imperialistas, para defender os territórios de seus aliados, e isso também influenciava na veiculação das notícias, sobre os conflitos. A manipulação dessas informações também se constituiu numa estratégia de guerra, utilizada fora do campo de batalha e nem por isso menos letal .

As reportagens sobre os conflitos que ocorriam nos países africanos, nos chegavam pelas agências americanas, que no Brasil eram selecionadas e editados os conteúdos, nota-se uma forte tendência em classificar os governantes que não eram aliados aos Estados Unidos de forma mais exacerbada em relação as atrocidades praticadas por eles, não que, os mesmos atos desumanos não fossem praticados pelos aliados dos americanos, esse fato pode ser

[29] < http://psicologiadospsicologos.blogspot.com.br/2009/11/humor-negro.html > Acessado em 11/01/2016

estendido para outras regiões do mundo, onde também estavam ocorrendo essas disputas, como na África, as atrocidades dos aliados eram amenizadas ou ficaram ocultas.

A censura imposta ao selecionar o que pode ser veiculado e como deve sê-lo foi considerada e defendida pelos teóricos da Escola Funcionalista. Charles Wright (já citado na página 41), ao definir a vigilância sobre o ambiente como uma das principais funções do processo de comunicação, acreditava que, ao distribuir informações controladas, estaria garantindo uma estabilidade social, e no caso das notícias sobre as guerras na África disponibilizadas pelas agências de notícias norte-americanas, tinha-se também a intenção de angariar simpatia à causa, solidariedade e também reforçar a imagem cruel e sanguinária dos lideres e povos simpáticos aos soviéticos.

O Jornal Correio da Manhã, no primeiro dia do ano de 1970, ilustra bem essa característica assumida pelo jornalismo brasileiro (vigiado pela censura imposta pelo Ato Institucional número 5, (AI-5). A disposição das matérias na primeira página, bem como o tipo de letra usada, sugere a tendenciosidade do jornal e o respeito a censura.

O maior destaque da página é dado à notícia do pronunciamento do presidente Médici. Em letras garrafais, a palavra “Estabilidade” ocupa a primeira linha após o cabeçalho do jornal. O texto fala dos projetos futuros para o país. Abaixo, num espaço mais reduzido, o título “Congo Socialista” dá destaque à mudança do governo do Congo, informando que o país e a capital mudaram de nomes e a nação tem agora um novo governante, cuja tendência é apoiar uma potência em detrimento de outra. No canto inferior direito, com um destaque maior, tem a fala do Papa Paulo VI. Com o título em letras garrafais e negritada a frase “Paz começa no coração dos homens”, bem como o uso de palavras como “educar-se”, “nova ideologia”, “humanidade”, “sociologia”, “filosofia”, “civilização”, “guerra” e “prepotência”, o discurso pouco ou nada fala da religião ou da fé. Ao menos não na primeira página.


Correio da Manhã

ESTABILIDADE

FEIRAS EM AGONIA

POLÍTICA E SOCIAL

Congo Socialista

Justiça e concórdia

EVASÃO REDUZIDA

FELIZ ANO NOVO

Paulo VI ao mundo

PAZ COMEÇA NO CORAÇÃO DOS HOMENS

Partidos exigem regime democrático para Argentina

Mensagem de Médici, no limiar do novo ano define a política do governo para o futuro: Estabilidade política social, isso para acelerrar o processo de desenvolvimento e definir as grandes prioridades nacionais. Remover tabus, expandir o mercado interno e abrir novas fronteiras para o comércio”.

“A República do Congo passou a ser designada por República Popular do Congo, capital Brazaville; o Partido Congoles de Trabalho e a Organização Política Estatal, liderada pelo capitão Marien Ngoubi, chefe do Estado. A tendência do regime é apoiar a China contra a URSS”

“Quem quiser encarar esta grande ideia terá forçosamente, sem perda de tempo de educar-se nessa nova ideologia. Deve primeiro conhecê-la, para então querê-la. Deve amar a paz. Só assim, estará em condição de expresá-la e imprimi-la nos costumes renovado da humanidade, na sua filosofia, na sai sociologia e na sua política. (...). Já é tempo da civilização se inspirar, em um conceito que não seja o de luta, de violência, da guerra prepotente. A humidade caminha na direção de um domínio cada vez maior do mundo. O pensamento, o estudo e a ciência orientam-na para esta conquista e o trabalho

realiza a maravilha da criação. Tudo para que o homem possa viver mais e melhor".

Figura 25- Jornal Correio da Manhã 01/01/1970

Os anos 70 pode ser considerado a era dos "ditadores sanguinários africano", como nos foram apresentados pelos meios de comunicação os governantes de África. Diariamente, os telejornais traziam esses governantes para dentro das casas dos brasileiros, e era possível acompanhar os episódios das mortes com requintes de crueldade, as extravagâncias praticadas por esses governantes e o sofrimento dos povos. Como exemplo, é possível citar um dos mais aludidos e famosos ditadores africanos dos anos 70, o presidente de Uganda Idi Amim Dada (1971-1979), reconhecidamente responsável pela morte de centenas de pessoas. Seu nome no Brasil passou a ser usado como adjetivo para classificar coisas que causavam danos. O besouro *lagria villosa,* ficou conhecido como Idi Amim Dada.

O inseto, nativo da África, foi introduzido acidentalmente no Brasil em 1976, oriundo de um navio cargueiro, e se transformou em pouco tempo numa praga para as lavouras de feijão, café, abacaxi, banana e muitas outras, uma vez que não havia no país um predador natural, o que facilitou a sua proliferação. A devastação por ele provocada foi comparada às praticadas em Uganda por Idi Amin (informações atualizadas diariamente pela televisão). O inseto, então, recebeu o nome do presidente.



Figura 26- besouro *lagria villosa,* vulgo Idi Amim[30]

Desde 1964, o Brasil vivia um estado de exceção imposto por uma ditadura militar que usava métodos sanguinários e desumanos contra os que eram vistos como inimigos. Pelo

[30] - http://www.agrolink.com.br/agricultura/problemas/busca/bicho-capixaba_508.html Acessado em 14/01/2016.

mecanismo da censura prévia, havia um silenciamento imposto, que impedia esses atos de virem à tona nos meios de comunicação de massa. Pelo contrário, as falas sobre o Brasil mostravam um país no caminho do desenvolvimento e da paz social. Havia uma censura rígida imposta aos meios de comunicação, e a situação real do país era "aliviada", termo usado por Mattos (2002). Para ilustrar essa fase, traz ele a clássica declaração de 1973, do então Presidente Médici:

> Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se tomasse um tranquilizante após um dia de trabalho. (MATTOS, 2002, p. 104)

As imagens do continente negro, marcado pelas guerras, miséria e doenças, em contraponto com a paz e a harmonia da sociedade brasileira apresentada pelos seus meios de comunicação, vieram acrescentar elementos ao horizonte imagético negro existente na sociedade nacional. Esse repositório foi acrescido de representações cada vez mais negativadas do continente de origem de uma significativa parcela da população brasileira. Tais discursos imagéticos estavam mais próximos do real do que as construções histórias antigas (pois eram atuais e podiam ser acompanhadas diariamente pela televisão, diminuindo ou acabando com uma barreira histórico-temporal).

Era uma história de mão única, como até há pouco tempo ainda eram as histórias das Áfricas. A versão que nos chegava pelos meios de comunicação era a visão norte-americana, com a valorização do feito colonial, que fazia acreditar que realmente os povos das áfricas eram mal-agradecidos ao tentar livrar-se do fardo colonial, trazendo dúvidas sobre o futuro daqueles povos, tão sofridos com seus dirigentes sanguinários. Essas construções discursivas permitiam outras interpretações ao mostrar a barbárie, a miséria e os dirigentes desumanos que orquestravam todo terror no continente negro. Era possível pensar no povo negro brasileiro sob a ótica de que seus ancestrais tiveram a "sorte" de terem sidos trazidos para este lado do Atlântico, e terem se miscigenado - o que os fez perder a "selvageria" e a "desumanidade" inata da raça -, tornando-se pessoas pacíficas que souberam aprender com a civilização (característica típica do povo brasileiro), e vivem numa sociedade harmônica, onde prevalece uma democracia racial.

Não podemos perder de vista o que a história do negro no Brasil tem nos revelado a respeito desse Horizonte imagético simbólico nacional: que ele é flutuante e constantemente abastecido pelos discursos produzidos e exportados do universo simbólico, que generosamente é construído e reabastecido pelo olhar racializado do outro. As construções discursivas estereotipadas novas ou as atualizadas servem para definir o homem negro, a mulher negra, a criança negra, a família negra tendo como fonte de inspiração a cor da pele,

bem como as questões religiosas, sociais, entre muitas outras. Isso reforça a imagem que a maioria dos negros certamente não se reconhece ou que essas características não são vistas ou vividas como negativas. Todavia, essas construções abstratas têm impacto na vida concreta do indivíduo dentro da sociedade, sujeitando-o a situações constrangedoras que muitas vezes são vistas como naturais pelo corpo social.

Para além dos telejornais, a programação da televisão brasileira era - e ainda é - constituída de diversos gêneros. No levantamento feito para esta dissertação em jornais, revistas e livros, constatamos que a participação de negros na programação dos canais de tevê do eixo RJ-SP, no decênio de 1970, ficou na maior parte restrito a papéis que de alguma forma refletiam e reforçam a própria sociedade brasileira, como mostrou Joel Zito Araújo, em seu livro "A Negação do Brasil" "(...) afro-brasileiros somente foram incorporados de forma regular na história da telenovela como representação de uma 'natural' subalternidade racial e social, portanto, com estereótipos de si mesmo Araújo (2010, p. 27).

A televisão, mostrando por meio de sua programação a contradição da sociedade brasileira em relação a tão decantada "Democracia Racial" (que fazia do Brasil um exemplo a ser perseguido), conseguiu ratificar a máxima da não existência de preconceito racial no país, porque os negros brasileiros sabem qual é o seu lugar na sociedade nacional e a televisão ajuda a lembrar e a perpetuar esses espaços determinados e geralmente restritos a uma circulação entre a cozinha, o quarto de empregada e a senzala.

Esses discursos racializados não eram novidades nos meios de comunicação de massa no Brasil. A tevê como veículo possibilitou uma experiência nova, a sensação de viver cotidianamente a realidade dos personagens, provocada por meio das imagens em movimento, acrescidas de sons, diálogos, técnicas de representação e tecnologia. Tudo isso formando um cenário que contextualiza uma trama, exibida nas casas, deixando de ser uma ação coletiva como no cinema e no teatro, atingindo diversos públicos que recebem a mesma informação, construindo experiências receptivas diversas, pois a apreensão dos conteúdos discursivos pode ser considerada mais livre e menos vigiada.

A decorrência dos discursos racializados a respeito da população negra, principalmente relacionados aos papéis de subalternidade exibidos na programação diária, com exceções, diminuem a questão da liberdade da percepção pelo telespectador. Ao receber os mesmos conteúdos de formas distintas, estes são reiterados e passam a ser percebidos como verdade, já que são frutos de uma sociedade que os ratifica, fundamentam e possibilitam a criação e veiculação dos mesmos por meio de programas nacionais, internacionais e das propagandas veiculadas nos intervalos. O professor Ferrés (1998) ajuda elucidar esse pensamento quando afirma que toda representação audiovisual se baseia num processo de seleção. Ele diz:

> Toda representação (o discurso audivisual é uma) baseia-se em um duplo processo de seleção. Há uma seleção de conteúdos e uma seleção de códigos para expressá-los. Neste duplo processo, expessa-se a ideologia, latente ou explicita de seus criadores. E

> expressa-se, as vezes, através dos esteriótipos, enquanto pressupõem uma visão tipificada e reducionista da realidade. (FERRÉS, 1998, p. 137)

É interessante ressaltar que a ausência quase que total de artistas negros trabalhando na tevê do Brasil não significou a ausência de representações deles. Geralmente, personagens negros protagonistas eram representados por artistas brancos travestidos de negros à base de maquiagem e da exacerbação das características fisionômicas e verbais. Uma curiosidade também verificada no mundo artístico em relação a alguns profissionais negros, diferente do que acontecia com os artistas não negros, seus nomes, geralmente, referiam-se à cor de sua pele, por exemplos: Chocolate, Mussum, Peróla Negra, Grande Otelo, Blecaute, Sapoti, Jamelão, Noite lustrada, etc. Essa lista pode se tornar quase que interminável.

O horizonte imagético simbólico negro nos anos de 1970, no Brasil, foi extremamente resignificado, veiculado pelos meios de comunicação, não só abastecido pelo universo imagético simbólico, mas ele próprio construiu, reelaborou, atualizou e divulgou de maneira nacional e internacional discursos estereotipados sobre o negro brasileiro, de uma forma naturalizada e protegida pela pretensa democracia racial existente no país.

A televisão passa a ser a vitrine da sociedade brasileira, exibindo uma sociedade moderna como a ideal; entretando, expressava discursos que pretendiam garantir a manutenção do *status* de uma determinada classe social em detrimento de outras menos favorecidas, atingindo os telespectadores de forma individual e coletiva.

Selecionamos alguns programas produzidos no Brasil, divididos em quatro áreas diferentes, em que os negros foram representados por meio de discursos racializados na década de 70, tais como: novelas, programação infantil, programa humorístico e programa de variedade ou de auditório. Ao fazermos essa seleção, pretendemos mostrar que a programação tinha o objetivo de atingir um público variado de adultos, crianças, homens e mulheres de diversas idades.

Seus conteúdos, trazidos num veículo novo de informação e entretenimento instalado no país, não romperam com os tradicionais lugares determinados e consagrados para a população negra na sociedade brasileira, pelo contrário ajudaram na sua consolidação.



III.4 Os cenários possíveis para os negros na televisão brasileira

"A novela brasileira atualiza seu potencial de sintetizar uma

comunidade imaginária(..) mais branca e mais permeável à ascensão social que a sociedade real" (HAMBURGER, 2005)

31

Figura 27- Charge de Pestana

Nos anos 60, as novelas começam a fazer parte da programação diária das emissoras de TV. Nesse período, destacamos cinco produções, duas ainda situadas nos anos de 1960, inseridas pela importância e dimensão que essas novelas tomaram. Criaram um fenômeno, que ainda não havia sido notado na sociedade brasileira, caracterizado por uma multidão de telespectadores apaixonados pelo novo gênero, a histeria coletiva por conta de um ídolo televiso, prática comum com os cantores de rádio.

As outras três novelas foram exibidas ao longo dos anos de 1970. A seleção levou em consideração os temas abordados, de forma a tentar identificar os discursos circulantes clássicos que abasteciam o horizonte simbólico negro na sociedade brasileira. A recuperação dos fragmentos discursivos, usados na análise, só foi possível porque parte deles já se encontra digitalizado e disponibilizado na internet. Isso facilitou a recuperação, principalmente, dos textos e das imagens, material nem sempre disponibilizado pelas emissoras. As novelas selecionadas são: *Direito de Nascer, Antônio Maria, A Cabana do Pai Tomás, Gabriela* e *Escrava Isaura.*

III.4.1 Direito de Nascer

[31] http://psicologiadospsicologos.blogspot.com.br/2009/11/humor-negro.html > Acessado em 13/01/2016

> De dezembro de 1964 a agosto de 1965, a TV Tupi SP/RJ exibiu a novela *Direito de Nascer*, adaptação feita por Thalma de Oliveira e Teixeira Filho da radionovela cubana escrita por Félix Caignet. Foi o primeiro grande sucesso da teledramaturgia brasileiraA história de Maria Helena, uma mãe solteira na sociedade moralista de Cuba do início do século XX. A família de Alfredo Martins, seu amante, é rival da sua família. A gravidez surge depois de muitos encontros escondidos. Alfredo tenta o aborto, mas Maria Helena não aceita. Assim, o filho do casal, que cresce no ventre de Maria Helena, é ameaçado pelo seu pai tirano, Dom Rafael Zomora de Juncal, que não aceitava a ideia de um neto bastardo. A negra Dolores, a empregada da família Juncal, foge levando a criança. Enquanto Maria Helena entra para um convento, Mãe Dolores.[32]

33



Figura 28- Atriz Maria Isaura Bruno e o ator Amilton Fernandes

A atriz, Maria Isaura Bruno, arrebatou o público na sua interpretação de Mamãe Dolores. Foi o primeiro grande sucesso da televisão brasileira. As festas de encerramento da novela foram feitas nos estádios do Iburapuera (SP) e no Maracanãzinho (RJ). Houve desfile do elenco em carro aberto do corpo de bombeiro, atraindo a multidão que sofreu junto com os personagens o drama da trama. A atriz Maria Isaura Bruno foi uma das primeiras artistas de televisão a conhecer a fama nesta proporção. O fenômeno se tornou muito curioso, pois a televisão ainda era um aparelho de luxo e pouco acessível. Há 50 anos, no mês de agosto, o povo se acotovelava para garantir um lugar no ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, e no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. Todos estavam ansiosos para participar de um dos mais importantes eventos da teledramaturgia brasileira. Esse desejo é relatado no depoimento que trazemos abaixo;

> Especialmente no interior, pouca gente tinha televisor. Eu me lembro de que, em Araraquara, no Estado de São Paulo, onde eu morava, todas as noites, depois das 21h, homens e mulheres saiam de suas casas carregando uma cadeira para ir até um vizinho, dos poucos no bairro que podiam se dar ao luxo de ter em casa um aparelho de TV. Chegavam, se acomodavam em um canto da sala e, com outras vinte e tantas pessoas, aguardavam a música tema cantada por Morgana,"Amor Eterno", que indicava o início do novo capítulo, pontualmente às 21h30.
>
> Assim que terminava o episódio da noite, conversavam um pouco, pegavam a cadeira e retornavam às suas casas. Dia após dia, de segunda a sexta-feira, até o último dos 160 capítulos. (Depoimento de Reinaldo Polito publicado no UOL Economia 13/08/2015)[34]

[32] < http://www.rtp.pt/programa/tv/p28276 > Acessado em 12/01/2016
[33] < http://odia-a-historia.blogspot.com.br/2015/06/26-de-junho-nascimento-de-famosos.html> Acessado em 12/01/2016.

A novela, ou melhor, o papel vivido pela atriz, Maria Isaura, marcou de tal forma a sociedade brasileira, que as mulheres negras e grandes, nas décadas de 60 e 70 do século XX, passaram a ser chamadas pelo "carinhoso" apelido de Mamãe Dolores. Outro legado dessa primeira versão da novela *Direito de Nascer*, foi com relação à roupa da personagem, era de tecido barato, talvez chita, com flores miúdas, que também serviu para marcar a roupa barata da mulher negra.

Muito recentemente, uma jovem professora que trabalha com Educação para Jovens e Adultos (EJA) foi "elogiada" por uma de suas alunas mais idosas, dizendo que ela estava com um "vestidinho de Mamãe Dolores", de tecido estampado com flores miúdas[35]. Intrigada, a professora buscou a imagem da mamãe Dolores e não entendeu muito bem, porque nas versões mais atuais da novela, a roupa é mais simples e comum, não tão marcante quanto da primeira versão televisiva, que ainda persiste na memória da sociedade brasileira servindo como referência.

A novela contribuiu e reforçou a imagem da mulher negra grande e os papéis destinados a esse perfil de atriz. Seria sempre o de babá ou de cozinheira, aquela que cuida do filho de outra, geralmente das brancas. Essas personagens são quase todas destituídas de família, são assexuadas, não tendo capacidade de amar ou ser amada, e muito menos conseguem despertar o desejo carnal do outro por elas, são abnegadas e abrem mão de suas vidas para se dedicarem ao outro. Uma reprodução típica da estrutura escravista imposta à mulher negra escravizada, onde sua vida, sua alma, seus desejos pertenciam ou eram determinados pelos seus proprietários.

A atriz Cléa Simões, em entrevista concedida ao documentário *A negação do Brasil*, ao ser questionada se seu tipo físico negro e de estrutura grande a condicionou a fazer determinados tipos de personagens (denominados nos Estados Unidos de "mammy[36]"), respondeu positivamente, acrescentando que algumas vezes teve que "acertar" com outros colegas que a confundiam com as personagens que ela vivia, a ponto de ter que afirmar: "sou atriz e não sua empregada".

---

[34] http://economia.uol.com.br/blogs-e-colunas/coluna/reinaldo-polito/2015/08/13/o-direito-de-nascer-50-anos-memoria-de-um-garoto-que-conheceu-os-astros.htm Acessado em 12/01/2016

[35] - Você sabia que a estampa Liberty, nos anos 50 era conhecida como Mamãe Dolores? Esse nome foi dado em homenagem a uma personagem de uma novela, "O Direito de Nascer". E como uma boa tradição não é fácil de se romper, algumas clientes ainda procuram por "mamãe Dolores" nas lojas! - See more at < http://www.blogleschemises.com.br/?p=1455#sthash.w9CxyYOt.dpuf> Acessado em 12/01/2016.

[36] - Mammy é a caricatura da mulher afro-americana nascida no período escravocrata dos Estados Unidos, a representação era prova que os negros, nesse caso, as mulheres negras estavam contentes, até mesmo feliz, como escravas. Seu largo sorriso e a servidão fiel era entendido como suposta prova que a escravidão americana era humanizada. A mammy era negra, gorda, com enormes seios, a cabeça coberta com lenço escondendo o cabelo, era forte, amável, leal, assexuada, religiosa e supersticiosa. Ela foi produto da imaginação e do desejo do branco. Museu Jim Crow <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mammies/> Aacessado em 28/10/2015.

O sucesso experimentado pela atriz negra Isaura Bruno logo se dissolveu no ar. A falta de personagens para o seu tipo físico ou sua cor só lhe permitiu fazer mais três novelas na TV em papéis subalternos, e alguns poucos filmes. Morreu esquecida em 1977, aos 51 anos, vendendo doces nas ruas da cidade de Campinas, São Paulo.

III.4.2 Novela Antônio Maria

Novela brasileira escrita por Geraldo Vietri e Walter Negrão, produzida e exibida pela Rede Tupi de Televisão entre 1968 e 1969, no horário das 19:00, sua história girava em torno de um português misterioso que veio viver no Brasil, formando um triângulo amoroso entre ele, uma moça de classe média e seu noivo. Na trama paralela, surge a história do casal inter-racial formado pela empregada negra Maria Clara, vivida pela atriz Jacira Silva, e seu noivo branco cabo Honório Severino, do Corpo de Bombeiros, vivido pelo ator Marcos Plonka.

O que torna essa novela um dado para análise são as confissões feitas pelo casal: ela falando do tratamento que recebe da família em que trabalha e ele justificando porque namora a Maria Clara. Consideramos duas falas importantes que marcam e demonstram como eram as relações raciais e trabalhistas na sociedade brasileira do final dos anos 1960. No último capítulo da novela, os personagens deram depoimentos: o da empregada negra Maria Clara girou em torno da gratidão que ela sentia pelos patrões por ser tratada como gente, e seu desejo de vencer na vida por meio dos estudos. A fala é seguida por diferentes expressões fisionômicas, que enfatizam o seu discurso, abaixo o texto e algumas imagens do depoimento de Maria Clara:

> “Porque eu quero ficar nessa casa?
> Por que aqui foi o único local que me senti gente.
> Nessa casa não tem aquela maldita plaquinha: Entrada de Serviço
> Eu sou criada. Sim, eu sei.
> Mas sou tratada como gente.
> A dona Carlota noutro dia, até me beijou.
> No dia do meu aniversário eles fizeram festa.
> Me deram presente, como se eu fosse uma pessoa da família.
> Eles me deixam estudar.
> Eu faço meu curso de inglês e corte costura por correspondência.
> Aqui eu sou tratada como gente.
> Eu amo-a dona Carlota. Amo dr. Alberto como se eles fossem meus próprios pais.
> Na cor nós somos diferentes, no coração não.”[37]

[37] - Texto transcrito da Novela Antônio Maria disponível no site https://www.youtube.com/watch?v=9kdgF6NEoO0 > Acesso 12/01/2016.



Figura 29- Por que aqui foi o único local me senti gente [38]



Figura 30- Eu sou criada. Sim, eu sei .



Figura 31- A dona Carlota noutro dia até me beijou



Figura 32 – Na cor somos diferentes, no coração não.

A fala de Maria Clara revela o preconceito existente na sociedade brasileira, no final da década de 60. Evidenciando a realidade cotidianamente vivida então por inúmeras mulheres que exerciam a função de empregadas domésticas, tipo de trabalho ligado ao período escravista brasileiro, onde negros e negras escravizados que não lidavam diretamente no campo faziam as tarefas domésticas.

O discurso ao tentar denunciar esse tipo de relação acaba amenizado, pois a fala de Maria Clara é de agradecimento pela bondade dos patrões, que até a trata como se ela fosse "gente" (substantivo que ela repete por três vezes, reforçando que esse profissional não era visto assim por outros patrões). Pelo fragmento trazido para análise, não é possível saber se ela fala de uma experiência anterior vivida ou é uma forma generalizada de expressar as relações de trabalho na época.

Embora haja diferenças do período escravocrata, a mesma lógica é reproduzida, baseada na ilusão da criação de laços afetivos - quase familiares - a ponto de festejarem o aniversário da empregada, ser esta beijada pela patroa, que não esqueceu de presenteá-la. Tem ela também as benesses de poder estudar e ter um quarto para dormir. Note-se que,

[38] - Figuras 29-32 retiradas do site< https://www.youtube.com/watch?v=9kdgF6NEoO0 > Acesso 12/01/2016 e texto transcrito do vídeo.

nesse caso, fica ela à disposição da família a qualquer hora do dia ou da noite, já que suas aulas são por correspondência, não tendo necessidade de se afastar do posto de serviço. Caso fosse requisitada, atenderia à família sem que isso fosse visto como um problema - afinal ela é quase uma pessoa da família, dos agregados da casa grande - o que acaba reproduzindo, ratificando e perpetuando esse discurso de subserviência como uma forma de agradecimento.

Isso revela uma relação estabelecida no período anterior à abolição da escravatura, em que o grande número de libertos e libertas já formavam a mão de obra livre urbana, e buscavam trabalhos ligados aos serviços domésticos. Em 1886, foi publicada uma lei que organizava o trabalho doméstico feito pelos “Criados de Servir”, e tinha a intenção de controlar a massa populacional livre, criando de certa forma uma dependência em relação aos empregadores, como mostra Lorena Telles (2014):

> Essa lei surgiu porque os patrões queriam garantir a disciplina dos trabalhadores. A disciplina dos escravizados se dava por meio da noção da propriedade e pela violência, que eram as formas de tentar coagir ao trabalho. Contudo, à medida que as trabalhadoras domésticas eram livres, como obrigá-las a trabalhar, tendo elas a liberdade e a posse sobre o corpo no sentido de ir e vir? Foi aí que surgiu a lei regulamentando o trabalho livre, penalizando, inclusive, com multas e pena de prisão, os empregados que não cumprissem os contratos. Essa foi uma forma de tentar coagir, através da lei, os ex-escravos a assinarem os contratos e a se manterem nas casas. (TELLES, 2014)

A Lei de 1886 pode ser vista como a da reescravização da população livre, que dispunha e podia oferecer sua força de trabalho numa nova relação trabalhista. As obrigações do empregado para como o patrão e vice-versa não representaram uma ruptura com o mundo do trabalho escravocrata. As jornadas de trabalho se mantiveram extensas. Ao oferecer moradia para a empregada doméstica, isso representava uma diminuição salarial, além da desvalorização do próprio trabalho doméstico, que era visto como algo menor, posto que desenvolvido em espaços privados, o que relativizava sua importância:

> Os salários também são muito desvalorizados e, culturalmente falando, a empregada doméstica é tratada, na maioria das vezes, com desprezo. A grande presença de mulheres negras no trabalho doméstico também tem a ver com a inserção socioeconômica e profissional das mulheres pobres. (TELLES, 2014)

Esse quadro permaneceu vigente no Brasil até o século XXI. Somente, em 2012, as profissionais domésticas passaram a ter seus direitos trabalhistas assegurados. A demora desse reconhecimento pode ser uma herança deixada pela sociedade escravocrata, que seguiu garantindo o controle dessas profissionais por meio de contratos informais, de coerção ou ameaça de demissão (devido a uma reserva de mercado grande e disponível). Isso talvez explique, sem de forma alguma justificar, o tipo de tratamento desumano relatado por Maria

Clara. Por fim, há que se considerar a chantagem emocional, calcada na “relação familiar” que se estabelece entre patrões e empregados.

Maria Clara ao fazer seu depoimento, contar-nos que faz dois cursos por correspondência, mostra que não é de todo conformada, e que certamente almeja outros espaços. Quer sair de uma realidade cotidiana prosaica e sacrificada, mesmo tendo toda a infraestrutura ofertada pelos patrões. Ela quer se realizar profissionalmente. Aqui aparece o discurso da meritocracia, onde as condições para o estudo estão dadas (inclusive facilitadas, já que podem ser feitas até por correspondência. Só não faz quem não tem interesse).

A fala da empregada, Maria Clara, articula diversos textos caracterizando sua interdiscursividade, revelando a servidão, a subalternização e a questão da meritocracia. Como se a sociedade oferecesse oportunidades iguais para todos e um complexo de inferioridade, que de certa forma acaba reforçando o espaço quase que natural do negro brasileiro, que no caso, de Maria Clara, nem é tão ruim assim; embora esteja estudando com intuito de mudar de vida.

O Depoimento do cabo bombeiro Honório Severino, vivido pelo ator Marcos Plonka, justifica o amor que ele sente por sua noiva, a empregada doméstica negra Maria Clara, ele diz:

> “Eu também amo a Maria Clara.
> Que importa que ela seja de cor!
> Se a alma dela é branca e pura e é só isso que interessa.
> Tomara que todos vocês fossem tão felizes,
> Como eu sou hoje”[39]



Figura 33- Cabo Honório[40]



Figura 34- Cabo Honório e Maria Clara

[39] Texto transcrito da Novela Antônio Maria disponível no site https://www.youtube.com/watch?v=9kdgF6NEoO0 > Acesso 12/01/2016.

[40] - Figuras 33 e 34 retiradas do site< https://www.youtube.com/watch?v=9kdgF6NEoO0 > Acesso 12/01/2016

A fala do noivo de Maria Clara remete a um lundu do século XIX, colhido na cidade de Bragança (São Paulo), em 1935, por Mário de Andrade e citado por Fernandes (2007, p. 235) chamado:

Gosto de Negra

I	II
Eu gosto da negra	Que bem m'importa
Cor de carvão,	Que falem de mim
Eu tenho por ela	Eu gosto da negra
Grande paixão	Mesmo assim.

Teoricamente, um século separa o lundu (XIX) da novela *Antônio Maria* (XX), mas o que percebemos é a repetição de um mesmo fato, ou seja, a necessidade de personagens brancos justificarem o amor por personagens negras.

Maria Clara, mulher negra, é amada pelo cabo Honório, homem branco, que precisa justificar esse amor para alguém que certamente cobrou ou questionou o seu relacionamento. Ele responde que ama Maria Clara porque sua alma é branca e pura, talvez a fala esteja em contraposição com as almas de outras mulheres negras, que não foram clareadas, como a dela foi possibilitando ser amada por ele. Embora o cabo diga que não se importa que "ela seja de cor", na verdade, o amor dele é uma retribuição: "Eu também amo", assim como eu acredito ou sinto que ela me ama.

Na sociedade brasileira, parece que o único amor que precisa ser justificado é o inter-racial, e aqui a mulher negra é amada porque foram identificadas qualidades que ao serem clareadas, permitiu que o homem branco a amasse. No livro *Estudo dos Problemas Brasileiros – EPB*, disciplina obrigatória nas escolas nacionais na década de 70, no capítulo referente à formação da sociedade brasileira, há uma explicação interessante para a miscigenação, observada por um professor de História e pedagogo:

> Esta fusão de raças, no início da colonização, foi consequência de vários fatores: falta de mulheres brancas, poligamia dos senhores de engenho; desejo das indígenas de manter contato com os conquistadores, dando-lhes suas filhas; vontade das africanas de subir socialmente, tendo filhos com homens brancos, (NISKIER, 1973, p. 49)

O texto da novela parece remeter ao pensamento de Niskier, pois qual seria o motivo da união do amor do casal? Quem teria questionado esse amor? O cabo Honório respondendo à indagação usando um chavão que, nos dias de hoje, é visto como extremamente preconceituoso, "a alma branca" que no seu discurso é um elogio, que distingue sua noiva de outras mulheres negras e, por fim, roga que as pessoas tenham a mesma felicidade que ele tem em amar e ser amado por sua noiva, a despeito de sua cor.

Para esses depoimentos foi usado o recurso do *close* e da câmera parada, em que os personagens falavam olhando nos olhos dos telespectadores, o que produz o efeito de despindo-se dos seus sentimentos, tentando quebrar a barreira entre a ficção e a vida real,

mostrando que suas dores, sonhos, gratidão e felicidade são as mesmas vividas cotidianamente pelos que assistiram à novela, e é possível mudar a realidade.

O autor da novela se orgulha da ousadia de seu texto, ao promover um casamento inter-racial, teria também conseguido chamar à atenção dos patrões em relação às suas empregadas domésticas, mostrando outra realidade. Nesse sentido, por sua fala o autor acreditava que televisão enquanto meio de comunicação, estava contribuindo para mudar valores da sociedade brasileira.

III.4.3 Novela A Cabana do Pai Tomás

Novela exibida pela Rede Globo de julho de 1969 a fevereiro 1970, a história abordava a luta entre latifundiários e negros o sul dos Estados Unidos à época da Guerra de Secessão. O personagem principal é o escravo Pai Tomás, vivido pelo ator Ségio Cardoso, que ao lado da esposa Cloé, vivida pela atriz Ruth de Souza e de outros escravos lutavam pela liberdade, A grande polemica causada nessa novela, foi a escalação do ator Sérgio Cardoso de pele branca para fazer o papel principal. Para gravar a novela ele era pintado de negro, colocava uma peruca de cabelo crespo, introduzia rolhas nas narinas para ficar dilatadas e colocava um pedaço de madeira na boca, para alterar a voz e ficar parecida com a de um “negro”.



Figura 35- Ruth de Souza e Sérgio Cardoso caracterizado de Pai Tomás e na foto menor sem pintura[41]

[41] - <http://novelasdobrasil.com/a-cabana-do-pai-tomas-resumo/,> Acessado em 12/01/2016>

travestir um ator branco em negro, a emissora recebeu inúmeros protestos, principalmente do ator e escritor Plínio Marcos, que publicou críticas ferrenhas com o título "Lincoln só queria a igualdade dos homens" em sua coluna "Navalha na Carne", publicada no Jornal *Última Hora/ SP,* sendo a primeira crítica datada de 02/05/1969. Em seu texto, Plínio expunha sua indignação e solidariedade para com os artistas negros que foram preteridos.

Expressar, de forma direta e contundente, a falta de respeito para com os artistas negros e com o próprio país ao reproduzir este tipo de recurso, *blackface*[42], muito utilizado nos Estados Unidos de forma extremamente preconceituosa, Plínio sela sua marca na polêmica por ele criada, com vocabulário pouco comum no jornalismo brasileiro, sendo esse seu diferencial. O texto dele é de uma lucidez e expõe as mazelas da sociedade brasileira em relação aos artistas negros, que muitas vezes tiveram e têm que aceitar papéis subalternizados, pois precisam sobreviver.

Esse tipo de relação está na mesma ordem estabelecida entre a patroa e empregada doméstica, vista na novela *Antônio Maria*, na ordem da coação. Aqui transportada aos atores negros: Se você não fizer, haverá outro para fazer; e se o outro também se recusar, não há problemas, usamos o recurso da maquiagem e teremos o personagem negro pronto para a ação. O mundo artístico brasileiro tem mostrado que atores e atrizes negros são dispensáveis, qualquer artista branco pode fazer o papel de negro e até ser muito melhor. A proposição ao contrário é muito difícil, melhor dizendo impossível. Abaixo reproduzo a primeira matéria sobre a polêmica publicada, em 1969, por Plínio:

> **Lincoln só queria a igualdade dos homens**
>
> Meus cupinchas são muitos os pererecos que servem pra provar que nos tempos que correm o homem não é parceiro do homem. Mas o que mais me atucana a cuca é a presepada que o canal 5 [Tevê Globo] está armando. Eles vão montar A Cabana do Pai Tomás em forma de novela. E o Tomás, que é um personagem negro, vai ser vivido por um ator branco. Vão tingir o panaca de preto. Vão deixar uma curriola de bons atores crioulos fazendo papel de esparro. E o branco tingido se badalando de estrelo.(...) Enquanto Samuel, Dalmo Ferreira, Benê Silva (formado pela Escola de Arte Dramática), Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Carlão Caxambu e tantos outros atores negros, de valor provado, ficam pegando as rebarbas das quebradas da vida.
>
> Meus cupinchas, A Cabana do Pai Tomás é um romance contra a nojenta escravidão. E vai servir, na bolação dos majuras do canal 5, pra amesquinhar patrícios nossos. Lincoln foi um grande homem que foi assassinado covardemente. Foi a medalha que lhe deram por querer a igualdade dos homens. Lincoln vai ser representado por um ator que não tem nada a dizer sobre o humanismo.
>
> Meus cupinchas, me vem na memória o Rubens Campos, um bom crioulo com um talento raro, que morreu com vontade de comer. Sem trabalho. Aguentou os seus últimos

[42] - Chamando-o de "máscara do negro" da Commedia Dell'Arte, passando ou não por Othello de Shakespeare, até consolidar-se nos shows de menestréis estadunidenses do início do século XIX, o blackface foi amplamente utilizado por comediantes que tiravam risos do seu público-alvo – a aristocracia branca escravocrata – ao representar a negritude de forma distorcida, exagerada e jocosa. Na segunda metade do século XX, o blackface caiu em desuso. (FERREIRA, 2015)

> tempos mastigando o amargo e nojento pão da caridade. Enquanto num palco de São Paulo um branco tingido de preto faturava palmas, flores, dinheiro, vivendo Otelo. [...]
>
> Meus cupinchas, os atores negros certamente vão engolir essa jogada cavernosa. Alguns atores brancos também. São os que estão matando cachorro a grito. Sem emprego, sem nada. Mas vão entrar nessa catraia furada, com a bronca pega. Se ardendo de raiva. Calando a revolta por gama aos filhos. Por gama à profissão que escolheram. Mas que, que manjo bem os meus chapas negros, sei como estão machucados. E não aguento mais. Boto a boca no trombone pra berrar por meus irmãos negros. Chegou a hora de serem libertados da escravidão. Dar chance igual a todos. Não podemos permitir que no Brasil que a gente ama se faça uma afronta à dignidade humana. Existem terras onde é comum pintar branco de negro pra entrar no palco. Mas esse ridículo exemplo a gente não pode aceitar. Vamos protestar com energia. Essa pornografia não pode ir ao vídeo. Essa imoralidade não pode invadir os lares.
>
> Meus cupinchas, os atores negros sabem como seria ridículo eles se pintarem de branco, no Brasil, para viverem o papel de Lincoln, que eles tanto amam. Eles só querem fazer o Tomás. Mostrar que têm talento. E isso não é racismo. É um direito do homem de cor.[43]

Ao criticar a escolha de ator branco para viver um personagem negro, Plínio Marcos ofereceu nomes de atores negros capacitados para o papel, e cobrava a contratação deles, passando a ser, informalmente, a voz dos artistas negros, que ele reconhece no texto, que precisam trabalhar e, dessa forma, entende o silêncio desses atores. Poeticamente, numa poesia mordaz, ele cita o ator Rubém de Campos, que morreu de fome por não ter papel no teatro, cinema ou televisão. No teatro, a peça *Otelo* estava sendo encenada por um artista que também se travestia de negro. Protesto e um incêndio que consumiu todos os estúdios da tevê Globo de São Paulo, concorreram para abreviar a permanência da novela no ar.

III.4.4 Novela Gabriela

Nas duas primeiras adaptações do livro *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado, a mulata Gabriela que tinha a cor de canela e cheiro de cravo foi substituída por atrizes brancas. A primeira versão foi levada ao ar em 1961 na TV Tupi, o papel da mulata Gabriela foi vivido pela vedete de olhos azuis Janete Vollu, que dançava no show de Carlos Machado. Em entrevista dada à revista Veja, em 15 de agosto de 2012, o diretor da novela Maurício Sherman explica que a escolha de Janete se deu por sua beleza que deveria passar a sensualidade da personagem. Dessa maneira, a cor de seus olhos e de sua pele não seriam notados porque a tevê era preto e branco. Acrescenta que o casal Jorge Amado e Zélia Gatai participou da seleção, aprovando uma Gabriela branca e de olhos azuis.

[43]< http://www.pliniomarcos.com/jornaiserevistas/lincoln.htm> Acessado em 13/01/2016.

Numa antologia de Jorge Amado, publicada em 1981, pela Abril Cultural, o escritor afirma: “Eu escrevo realidade... não posso virar de costas, falsificá-la” (1981, p. 30). A sua participação e autorização na escolha da atriz branca para representar Gabriela, que ele descreve como uma mulata de cor de canela e cheiro de cravo, não falsearia um tipo de mulher que não era a que ele escreveu em seu livro? As negras e mulatas típicas da zona cacaueira do sul da Bahia.



Figura 36- Janete Vollu - Primeira Gabriela na televisão.

44



Figura 37 - Janete Vollu e Jorge Amado

A escolha de Jorge Amado mostra que no papel impresso, elas podem existir como mulatas, negras ou pretas, tendo seus corpos ricamente descritos, adjetivados de forma a despertar o desejo, o prazer e o sexo. Estes exacerbados nas mulheres negras de Amado, mas na televisão, esteticamente, elas têm que ser brancas, representando principalmente a beleza, único critério utilizado para a seleção da vedete Janete Vollu.

O livro *Memória e Sociedade: lembranças de Velho,* de Ecléa Bosi (1979), traz o depoimento da professora Brites, da cidade de São Paulo, que conheceu Jorge Amado no Partido Comunista, na década de 1940. Ela faz duras críticas à literatura dele, pela qual era apaixonada; sua fala e o questionamento que deixa no ar, acabam respondendo essa falta de coerência entre as escritas e a ação do escritor.

Ao selecionar e concordar com a escolha de uma mulher branca para viver sua personagem negra, Jorge amado quebra um compromisso com a realidade, que ele afirmou não poder falsificá-la, ainda mais que o escritor já era conhecido mundialmente por retratar o povo da Bahia. Nesse sentido, a fala da professora Brites, que me intrigava desde 1989, quando li seu depoimento no livro de Ecléa Bosi pela primeira vez e relutava em não concordar com ela, começou a fazer sentido, a partir desse fato em relação à escolha da atriz para viver a negra Gabriela.

[44] Fotos retiradas do site : http://veja.abril.com.br/blog/quanto-drama/e-pagina-virada/primeira-gabriela-tinha-olhos-azuis/> Acessado em 12/01/2016.

A crítica da professora Brites começa a ser feita quando entende que os livros, de Jorge Amado, retratavam as histórias de sua família que lutava para a manutenção de privilégios por meio da exploração dos trabalhadores do cacau, ela afirma: “Ele não era comunista. Começou contando a luta do cacau na Bahia, que era a luta do pai dele pela terra; a exploração do trabalhador do cacau pelo pai”.

A revolta da professora, em relação a Jorge Amado, começou por conta do posicionamento dele, silencioso e alheio, frente às atrocidades que os “companheiros” comunistas estavam sofrendo na prisão, segundo ela: “Ele está na Academia Brasileira de Letras jogando confete em um e outro”. Ao final de sua fala, ela se coloca em posição de humildade em relação ao grande escritor e diz: ”Sou uma obscura professora primária que pensa. O que é que ele explora? A vida das prostitutas e ganha por linha escrita”. (BOSI, 2004, p. 346).

Ao concordar com a escolha, o escritor que falava do povo negro da Bahia, mostrando suas dores, sofrimentos, alegrias e sua resistência, por meio do processo cotidiano de se reinventar para sobreviver, em ambientes que nem sempre lhes foram favoráveis, acabou criando uma imagem de negros e negras enquanto potências de transformação. Entretanto, a escolha ou assentimento da atriz branca para viver a negra Gabriela, vista pela questão colocada pela professora Brites, pode sugerir uma contradição, entre o discurso impresso e o discurso audiovisual, voltado para a televisão.

A dualidade que aparentemente se configura, na verdade, não existe, já que Jorge Amado é fruto de uma elite branca baiana. Por meio de sua literatura conserva na sociedade brasileira o lugar determinado e consagrado para os negros e negras. Segundo Bookshaw (1983), as obras de Jorge Amado são importantes para a preservação da cultura africana no Brasil, mas também preservam e reforçam os mitos brancos a respeito dos afro-brasileiros, mostrando certa incoerência, pois ele é um escritor branco e aparentemente bem-intencionado em, pelo menos, três obras[45]. Numa delas, *Gabriela Cravo e Canela,* fica explícito o preconceito no tratamento que Amado dispensa a negros e a mulatos em sua literatura.

As obras de Jorge Amado ampliaram o espaço de circulação dos negros na sociedade brasileira, sobretudo para as mulheres negras, apresentando o baixo meretrício como espaço naturalmente negro ou mestiço. Em suas obras isso está bem demarcado, o alto meretrício enquanto espaço para a mulher branca, em especial, a estrangeira, a qual recebe tratamento menos desrespeitoso por parte de seus clientes.

[45] - Em nenhum romance isso fica mais evidente do que nos três que iremos examinar, Jubiabá, Gabriela, cravo e canela e Tenda dos Milagres, os quais exaltam de diferentes modos e com diferentes propósitos a alma popular, mas que também demonstram as ambigüidades e preconceitos do tratamento que Amado dispensa a negros e mulatos” (BROOKSHAW, 1983, p.133).

3.4.4.1 Gabriela a Moreninha

A segunda montagem de *Gabriela* foi feita na Rede Globo, em 1975, e reacendeu no meio artístico a mesma polêmica (da blackface) levantada por Plínio Marcos, em 1969. A atriz escolhida para ser Gabriela, a formosa e fogosa figura de mulher mulata, simples e espontânea, acima do bem e do mal, também era branca e necessitava de pintura e excesso de maquiagem para ter o tom da pele escurecido. A resposta à polêmica, dessa vez, foi a técnica dada pelo diretor novela.[46]



Figura 38- Capa do disco da trilha sonora da novela na foto pequena Sônia Braga sem maquiagem.

O diretor da novela Walter Avancini explica no documentário *A Negação do Brasil*, de 2002, como foi feita a escalação da atriz Sônia Braga para viver a personagem Gabriela:

> Nós tivemos um acontecimento na história da novela *Gabriela*, de Jorge Amado. Onde em princípio deveria ser uma atriz negra ou uma mulata, mais autêntica, interpretando a personagem. Aí aconteceu aquele fenômeno, não havia no mercado, realmente, ninguém preparado, nenhuma atriz preparada para isso. Eu fiz teste, pessoalmente, com aproximadamente oitenta atrizes negras com alguma possibilidade, dentro do biótipo também que tinha um biótipo de Jorge Amado que era descrito.
> E dei de frente com essa impossibilidade que seria realmente levar ao desastre, se eu insistisse em colocar uma atriz negra não preparada, seria um desastre da própria atriz negra, do próprio conceito das possibilidades do ator negro, seria a reafirmação dos reacionários de que o ator negro não tem talento, e na verdade ele não teve foi possibilidade cultural de preparação para enfrentar esse mercado de trabalho artístico.
> A solução foi buscar um tipo brasileiro que não fosse mulato, mas um tipo cabloco, eu acho que a Sônia Braga tem esse tipo brasileiro, ela é uma mestiça, na minha opinião, ela tem todo biótipo da mestiça e aí prepará-la para o papel, como foi feito. (Walter Avancini. in: ARAÚJO J. Z., 2000. Documentário 44:21 - 45:21)

[46] - http://www.robertomarinho.com.br/obra/som-livre/fotos-e-videos/fotos.htm Acessado em 12/01/2016

O diretor segue justificando a ausência de atores negros na tevê brasileira, como algo natural e tendo o mesmo fator que sempre afastou o pobre da telenovela. Ele enfatiza “o autenticamente pobre, o marginalizado, aquele, sei lá, 30% do nível de miserabilidade, que a gente encontra até hoje nesse país”, ao trazer esse grupo, que no Brasil a maioria das pessoas que viviam ou vivem abaixo da linha da pobreza, no nível da miserabilidade, continua sendo o negro e não o branco.

Ele reafirma sua autoridade e poder quando define que o tipo brasileiro, pelo menos, a ser aceito na televisão é o mestiço, e usa as expressões: “eu acho” e “na minha opinião”, passando a representar uma verdade, baseada no seu ponto de vista. Enquanto diretor é autoridade e esta é ratificada pelas revistas especializadas em tevê, como atesta a revista *Amiga,* de 1975, que traz um especial sobre a novela *Gabriela*, na qual o diretor é referido desta forma: “Como diretor respeitado, como um dos melhores profissionais da televisão, Avancini concorda com a indicação do nome de Sônia Braga para o papel de Gabriela”. O seu poder foi materializado na escolha da artista que se enquadra no tipo que acredita ser o brasileiro. Na mesma reportagem, o próprio Avancini esclarece o questionamento, que deve ter existido à época em relação à escolha da atriz branca para viver o papel de uma mulher negra, ele responde:

> A escolha de Sônia Braga uma atriz que já demostrou estar aparelhada para qualquer papel, foi muito discutida. Ela corresponde à media das ponderações que se poderia fazer, e em nada pode comprometer nossa intenção de conservar inteira fidelidade do romance. Essa opinião não é só minha, mas do próprio Jorge Amado, com quem tivemos na Bahia. Revista Amiga TV tudo[47]

A justificativa dele é respaldada porque faz parte de um consenso, uma ponderação, uma média estatística, que revela que no grupo consultado havia voz discordante. Na entevista concedida no ano de 2000, Avancini assume como sendo sua a decisão final. Assim o discurso televisivo cria um novo modelo, típico brasileiro, o qual foi referenciado pelo próprio escritor da obra literária, que se mostrou bastante contente na escolha da atriz, que seguiu dando vida no meio audiovisual a outras personagens Jorge-amadianas, que nas folhas brancas dos livros são negras e nas telas coloridas da televisão ou do cinema do Brasil, são travestidas, no máximo, de moreninhas.

A justificativa de Avancini é permeada por diversos textos articulados que formam interdiscursos que são quase uníssonos na sociedade nacional a respeito do povo negro que compõem o Horizonte Imagético Simbólico. Isso chama atenção e a sua atualidade, mesmo que tenha nascido num tempo anterior e dentro de um contexto totalmente distinto, fato tão bem notado por MUDIMBE (2013) a respeito da história de África, parece que essa atualização se aplica aos discursos sobre seus descendentes.

---

[47] - http://revistaamiga-novelas.blogspot.com.br/2011/04/gabriela-1975.html> Acessado em 10/01/2016

A análise da fala do diretor Walter Avancini, um homem branco, tem que começar pelo local de gravação, um estúdio de uma emissora de tevê. Contextualizando o seu local de trabalho, conferindo e reforçando sua autoridade, inclusive pela não presença do entrevistador, seu discurso e ação por ele descrita da seleção das atrizes negras, lembra a figura do senhor de escravo ou do feitor moderno, a casa grande é a emissora e o diretor é que decide quem vai ou não trabalhar, e em que posição.

Ao emitir a frase: “Eu fiz teste com aproximadamente oitenta atrizes negras com alguma possibilidade, dentro do biótipo descrito por Jorge Amado”, o diretor mostra a isenção de seu ato. Essa fala nos remete aos mercados de escravos, que ofereciam uma quantidade significativa de negros e negras a serem selecionados (vendidos), de acordo com o interesse do comprador, podendo ser levado para o trabalho pesado da lavoura ou trabalhar na casa grande, conforme a aparência e qualidades.

Propomos uma leitura visual, ou melhor, uma comparação entre duas imagens, a do diretor Avancini extraída do documentário *A Negação do Brasil* (2000) e uma gravura representando o interior de um navio negreiro ou o depósito de um mercado de escravizados. Infelizmente essa gravura não possui as referências de autoria ou data, mas nos fornece uma representação já consagrada na sociedade brasileira sobre o tráfico de negros. O relato do diretor da novela em relação à escolha da atriz, pode ser percebido como a atualização de uma prática comum nos mercados de escravizados.

Abaíxo uma possível leitura sobre dois momentos distintos da sociedade brasileira em relação a trabalhadores negros:

[48]



Figura 39- Walter Avancini

[48] - Imagem capturada no documentário A Negação do Brasil, 2000.



Figura 40- Desenho sem referências - A semelhança do tipo de barba usada pelo diretor no século XX, como os escravistas do século XIX.[49]

Na representação pictórica, há um número significativo de pessoas negras disponíveis para entrarem no mercado de trabalho. No relato do diretor da novela, foram aproximadamente oitenta (80) atrizes negras que fizeram o teste, revelando uma quantidade grande de profissionais para um campo de trabalho que, tradicionalmente, não empregava atrizes ou atores negros. A relação do trabalho ou da disposição da mão de obra, pouco se diferem nos discursos. No pictórico mostra que o regime de trabalho era o escravocrata, vigente entre os séculos XVI e XIX no Brasil, e o trabalho livre, do século XX, contido na fala do diretor da novela, mostra que voluntariamente oitenta atrizes negras concorreram para uma vaga da personagem principal, que era negra.

Como no mercado de escravos nem sempre todos eram comprados, ficando à mercê de serem escolhidos por suas qualidades ou aparência, os preteridos quando vendidos geralmente iam para trabalhos mais degradantes e, no caso da tevê, podiam ser figurantes, escravos, bandidos, capatazes, qualquer lugar que não os tirassem da subalternização.

O mundo do trabalho livre ou assalariado atualizou a relação escravocrata do mercado em relação à população negra, como apontam os estudos do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Mas há um agravante em relação às mulheres negras, que mais sentem esse peso no mercado, sobretudo em relação aos salários, que em boa parte são inferiores, embora desenvolvam atividades correlatas com o mesmo grau de responsabilidade que os homens negros ou brancos e de outras mulheres não negras, permanecendo na linha inferior da escala salarial. Quando se estabelece uma correlação de gênero x cor, muitas vezes, são preteridas, em determinadas funções.

Em ambos discursos, a seleção é feita pelo homem branco. Na cena pictórica aparecem três homens em destaque, todos de barba no mesmo estilo, que coincide com o modelo adotado pelo diretor Avancini. É possível ver na cintura de um deles, uma arma de fogo, os

[49] --https://historiadesaopaulo.wordpress.com/escravidao-negra-em-sao-paulo-e-no-brasil/> Acessado em 13/01/2016.

outros dois possuem chicotes nas mãos. Esses dois instrumentos são símbolos fortes de poder, conseguido e mantido pela força, o chicote e o revólver asseguram e reforçam a supremacia da autoridade. O diretor Avancini tem na mão um cigarro que, durante muito tempo, foi visto como símbolo de poder e *status*, mito reforçado pelo cinema, televisão e pela publicidade.

Avancini está de colete, vestimenta típica de diretor de cinema e de TV, usado em *set* de filmagem para distingui-lo de outros profissionais, isso confere mais uma semelhança com o desenho, pois os três homens brancos estão de camisa de manga e gibão, dois deles; de chapéus. Todos aparecem vestidos denotando sua autoridade. Há um quarto homem branco na cena, sem camisa e de calça comprida azul, ele possui uma faixa de listras verticais vermelhas transpassadas na cintura e a cabeça protegida por um lenço branco.

Essa cena está em contraposição ao grupo de negros nus ou, parcialmente, protegidos por um pano branco. A indumentária reforça a autoridade, a hierarquização e as subordinações, na base negros nus, no intermediário homem de pele clara sem camisa e no topo todos de pé, estão os senhores com trajes completos. A mesma leitura é possível ser feita a partir da visualização do cenário, onde o diretor da novela dá sua entrevista, por suas vestimentas e, principalmente, por sua fala quando se refere às atrizes negras que foram em busca de um emprego. Enquanto autoridade pode dispensá-las e, nesse caso, o não trabalhar ou não ser escalada é o maior castigo. Como compensação podiam e deviam ser escaladas para os papéis identificados como aceitáveis e naturais, desde que não fossem protagonistas, reproduzindo uma hierarquização racializada.

Deixando a comparação e voltando para análise mais contemporânea do que significou a escolha da atriz para viver a personagem Gabriela, essa seleção também faz referência à Teoria Eugenista, classificatória e hierarquizante, no sentido que visava demonstrar a sociedade brasileira branca evoluída, ou mestiça em evolução, com o desaparecimento do povo negro, pela miscigenação ou pelo extermínio. Dessa maneira, a mídia impõe uma Eugenia visual televisiva.

Os cenários permitidos, no período analisado, para o povo negro podem ser mostrados até mesmo em grande profusão nas novelas, cujas tramas eram relativas à escravidão, pois remetem a um tempo pretérito e ao serem comparados com os discursos que anunciavam o desenvolvimento e o progresso do país, mostrariam uma evolução social e reforçariam os lugares subalternizados na sociedade que ‘eram’ identificados como típico e naturalmente das populações negras, como resultado da própria história dos negros no Brasil.

O processo de seleção feito pelo diretor deve ter sido exaustivo, depois de aplicar o teste em oitenta atrizes negras, pedindo para que elas representassem uma mulher negra, sendo que não foram suficientemente capazes para fazer isso, por falta de preparo. Contraditoriamente, ele fala que Sônia Braga foi preparada para viver o papel. As atrizes

negras nem sendo preparadas, caso lhes fosse dada essa chance, conseguiriam representar uma mulher negra?

As desculpas técnicas acabaram incorrendo na mesma armadilha percebida na novela *Antônio Maria.* Ao tentar não transparecer que a seleção foi racializada, Avancini usa o subterfúgio da proteção das artistas negras. A não seleção de uma atriz negra foi a forma que ele encontrou para proteger todo o coletivo de artistas negras, da maledicência dos "reacionários" que afirmavam a falta de talento dessas profissionais. Só que a defesa acaba por reforçar pela negação a incapacidade atribuída às atrizes devido a cor de sua pele negra. Cabe aqui perguntar: quem eram esses reacionários? O diretor era um deles? Ao não escolher uma atriz negra, ele não reafirmou esse pensamento?

A benevolência do diretor encontrou na questão técnica um bom álibi para justificar a escolha da atriz branca e não caracterizar um ato preconceituoso contra um coletivo de profissionais formado por atrizes negras. O processo seletivo foi realizado por meio de teste transparente e universal, que por falta de preparo técnico ou mérito, nenhuma negra foi selecionada, o discurso ocultou a escolha racializada e valorizou a questão da meritocracia, não percebida no grupo testado.

Outra justificativa é que certamente a mulher negra não seria bem-aceita pela classe média brasileira, para quem era feita a programação da tevê, como o diretor afirma mais à frente na entrevista. Ele traça uma equiparação entre negros e os que estão à margem da sociedade: "os marginalizados ou autenticamente pobres, aqueles, sei lá, 30% do nível de miserabilidade, que a gente encontra até hoje nesse país". Para a vitrine do Brasil, que passou a ser a televisão, não era "conveniente", sob o ponto de vista do marketing, mostrar esse mundo ou pessoas negras, isso poderia incomodar o próprio telespectador, que antes de mais nada, numa televisão comercial é visto como consumidor dos produtos anunciados, e por associação a esses produtos seriam preteridos.

Esse fenômeno explicita que o mercado de trabalho do meio artístico é bem restrito para os artistas negros, em especial para atrizes, embora haja uma "reserva de papéis" específicos para essa parcela da classe artística, caracterizada pelos tradicionais lugares: da escrava, da doméstica ou qualquer outro subalternizado. A despeito de todas as manifestações contra esses fatos e a crescente participação dos negros na sociedade brasileira por meio de reivindicações nos movimentos sociais e culturais, percebemos que isso não foi suficiente para intervir ou mudar a escolha dos donos do poder da comunicação e da mídia brasileira, cada vez mais poderosos, simplesmente ignoraram e mantiveram a novela na sua grade até o final, sendo um dos produtos mais vendidos e de maior sucesso internacional da emissora, principalmente por ter uma estrutura forte de marketing por detrás desse produto.

III.4.5 Novela de época: A Escrava Isaura

As chamadas novelas de época que tiveram como pano de fundo a luta contra a escravidão, começaram na Rede Globo, em 1976, com a estreia de *Escrava Isaura,* uma adaptação feita do romance de Bernardo Guimarães por Gilberto Braga. Ainda hoje é considerada uma das mais importantes novelas da emissora, sendo considerada um marco na teledramaturgia brasileira

> A luta pela liberdade dos negros no Brasil do século XIX é contada pela história de Isaura (Lucélia Santos), uma escrava branca, filha de mulata e pai português. Criada como se fosse da família Almeida, Isaura não recebeu sua alforria devido a morte de sua madrinha Ester (Beatriz Lyra). Ficando à mercê do herdeiro Leôncio (Rubens de Falco), sofre os mais duros e cruéis castigos. O destino da escrava muda depois de fugir e conhecer o abolicionista Álvaro (Edwin Luisi) por quem se apaixona. (ALENCAR, 2015, p. 14)

A população brasileira e depois a de mais de trinta e três países para onde ela foi vendida, acompanhou em cem capítulos todo sofrimento da dócil, gentil e sensível escrava branca, Isaura, que diferente das outras escravas foi criada como se fosse filha da madrinha, que também era sua proprietária. Isaura foi educada aos moldes das elites da época, falava francês, tocava piano, gostava de literatura e sabia se comportar no mundo dos brancos, e convivia em harmonia no mundo dos escravos negros. A única exceção era a escrava Rosa (Léa Garcia) que por inveja, armou intrigas e sabotagens, contribuindo também para tornar a vida de Isaura uma verdadeira tortura após a morte de sua madrinha, que não lhe concedeu a carta de alforria.

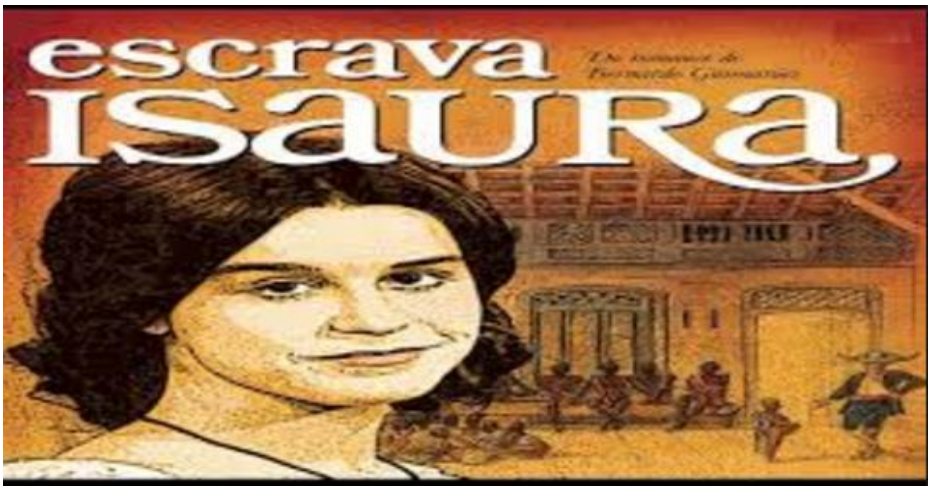


Figura 41- Abertura da novela tendo ao fundo gravura de Debret[50]

[50]- A abertura de *Escrava Isaura* exibia gravuras do pintor francês Jean-Baptiste Debret com personagens e costumes do Rio de Janeiro na época de d. João VI. As imagens eram pontuadas pela música *Retirantes*, de Jorge Amado e Dorival Caymmi, interpretada pela orquestra e pelo coro da Som Livre e até hoje lembrada pelos telespectadores da novela.< http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/abertura.htm> Acessado em 13/01/2016..

As questões escravocratas da novela serviam de pano de fundo, pois a trama principal girava em torno das paixões que a escrava despertava, independentemente de sua condição de cativa. Seu sofrimento é consequência por não corresponder ao amor do filho de sua madrinha e seu proprietário, que passa a tratá-la como uma escrava comum, esperando que ela se renda ao seu amor, acreditando que ela não suportaria os castigos.

A partir desse ponto, a escravidão se torna um grande incômodo também para Isaura, pois ao perder as mordomias que tinha enquanto escrava branca, passou a receber o mesmo tipo de tratamento dispensado aos escravos negros, que incluíam castigo, viver na senzala e fazer trabalhos pesados até a exaustão. Uma vida nunca experimentada antes, ela até conhecia e se condoía com a situação.

Fato que acirrou o desejo de lutar por sua liberdade, e ao conseguir fugir, apaixona-se por um abolicionista, vivendo uma série de percalços impostos principalmente pelo seu proprietário que busca recuperar a escrava fugitiva e ter novamente sob seu julgo a mulher que ele ama e não é correspondido. No final da novela, Isaura casa com o abolicionista que liberta todos os escravos da fazenda. Igual sorte não teve a escrava Rosa (Léa Garcia), que ao tentar envenenar Isaura num brinde de pedidos de desculpas, acaba bebendo o refresco envenenado.

A novela *Escrava Isaura* mostrava a escravidão exacerbada, sobretudo na questão da violência contra o negro, não com o sentido de contestá-la, mas muitas vezes como justificativa, pela falta de atenção dos negros ou por sua insolência, usando um vocabulário agressivo e depreciativo, até mesmo pesado para o horário que a novela era exibida, às 18:00; e depois, às 13:30.

Um dos grandes destaques da novela foi a escrava Rosa, vivido pela atriz Léa Garcia. Em seu depoimento no vídeo *A negação do Brasil*[51]*,* conta que há mais de 15 anos frequentou a casa da atriz Cléa Simões, localizada numa vila, onde os vizinhos a conheciam. No último capítulo da novela, quando Rosa morre, os vizinhos foram para porta da Cléa gritar: “Benfeito! Benfeito! Aquela bandida, morreu!”.



[51] - A Negação do Brasil < https://vimeo.com/95471812> Acessado em 14/01/2016 - Depoimento da atriz Léa Garcia .

Figura 42- Escrava Rosa, atriz Léa Garcia[52]

Esse tipo de reação do público revelam duas coisas, a primeira é que o desempenho da atriz foi perfeito. Tanto que os telespectadores, no caso relatado dos vizinhos da atriz Cléa, tiveram uma reação de júbilo pela morte da vilã, não separaram a atriz da personagem. Outro dado que percebemos é a construção e o reforço da dualidade entre o bem que representa e é representado pelo branco e o mal que representa e é representado pelo negro, reforçando uma racialização da percepção e do olhar. Abaixo apresentamos um quadro esquemático, mostrando a dualidade:

ISAURA – branca Escrava branca, órfã desde o nascimento, é criada como moça da corte por sua senhora Ester (Beatriz Lyra), que a protege como se fosse sua filha. Desconhece quem é seu pai. Sabe apenas que a mãe foi uma mulata, mucama da fazenda onde agora reside. Dócil e submissa, sonha conquistar sua liberdade, principalmente após conhecer o jovem Tobias (Roberto Pirillo), dono das terras vizinhas[53]	**ROSA – negra** Escrava da fazenda do Comendador Almeida (Gilberto Martinho), é uma mulher má e invejosa. Faz intrigas para prejudicar Isaura e passa a maltratá-la principalmente após Leôncio (Rubens de Falco) demonstrar interesse pela jovem. No final da trama, tenta envenenar Isaura, mas acaba vítima de seu próprio plano.
Boa – cândida	Má – maligna
Bonita	Não tem a beleza, pelo menos a ideal da sociedade representada,
Educada	Básica que lhe permite trabalhar na casa grande
Alfabetizada em duas línguas	Analfabeta
Ética	Ardilosa
Católica, temem a Deus.	Crença nas entidades africanas
Aceita pelos senhores	Não é aceita, nem pelos outros cativos.
Pode ascender socialmente	Sem possibilidade de sair do lugar de escrava.
Amada por homens da corte, mesmo sendo cativa, pois sua pele é clara.	Não é amada, por isso se relaciona carnalmente com todos os homens, incluindo o dono da fazenda e o capaz, usado isso como artifício de proteção conta os castigos ou trabalhos mais pesados.
Felicidade - casamento	Frustração - morte vítima de sua própria maldade
Escrava branca com sua superioridade	Escrava negra com sua inferioridade[54]

A novela também reforçou um pensamento nascido no final do século XIX, em que a liberdade dos negros não passa pelas lutas que eles travaram contra o regime escravocrata. A libertação foi mostrada como um ato de bondade, ratificando o discurso oficial do país. Álvaro (Edwin Luisi) o novo proprietário da fazenda e das almas que lá viviam escravizadas, era abolicionista. Ao casar com a escrava branca Isaura, concedeu a liberdade a todos os seus cativos, e ao anunciar o fim da escravidão em seus domínios, ele propôs aos recém-libertos que permanecessem na fazenda, em troca concederia terras para serem cultivadas no sistema de meia.

Demonstrando preocupação e humanidade em relação aos libertos, Álvaro diz: “Eu sei que a vida será bastante dura para aqueles que nasceram como escravos e não conhecem o mundo de outra forma. Por isso, peço que fiquem por aqui”[55]. A liberdade concedida mais a possibilidade de ter terra para produzir, foi intensamente comemorada e agradecida pelos negros em forma de dança e cantigas, clara alusão ao 13 de maio. A fala de Álvaro, de certa forma, ameniza a questão da escravidão, ao dizer o que o futuro reserva, pois a “vida será

[52] -idem
[53] -< http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura.htm>12/01/2016
[54] Na perspectiva de Fanon (2008, p. 66). “O preto escravo convive de sua inferioridade, o branco escravo convive com sua superioridade, ambos se comportam segundo uma linha de orientação neurótica”.
[55] Trecho extraído do documentário A Negação do Brasil 39:36 a 40:03 < https://vimeo.com/95471812>. Acessado em 13/01/2016.

bastante dura", como se ela não tivesse sido durante o regime escravista, dando a impressão que o cativeiro de alguma forma garantia uma segurança para o escravizado.

Esse discurso cria e reforça mais uma dicotomia, em que a liberdade aparece como algo inato do branco, e só ele pode despertar e concedê-la aos negros cuja escravização passar a ser vista como uma condição inata à sua natureza. Desta forma, diminui ou quase anula a responsabilidade dos escravizadores, reproduzindo os discursos dos primeiros invasores da África Negra que justificavam suas incursões e sequestros da população, como algo natural de povos que já experimentavam esse tipo de relação.

É interessante pensar nos discursos veiculados pela novela *Escrava Isaura* e até mesmo na escolha do livro de Bernardo Guimarães, como uma temática ainda cara para uma parcela significativa da sociedade brasileira, porém silenciada para ser adaptada nesse formato televisivo, e exibida no horário das 18:00, no ano de 1976. Devido ao seu sucesso, foi reprisada duas vezes na mesma década. Só é possível encontrar algum sentido nisso, articulando-a com as macroestruturas da sociedade.

A novela articulou diversos campos midiáticos distintos. Cada um com sua especificação contribuiu na formação de vários discursos: o da literatura que foi adaptado para o campo televisivo, embora acreditamos que esse é o que teve menor repercussão, pois as pessoas lembram da novela e não necessariamente do livro, ou que ela seja uma adaptação; o campo das artes plásticas ao trazer para abertura da novela as gravuras de Debret[56], produzidas no século XIX, retratavam a escravidão no Brasil, a composição visual das obras artísticas dava veracidade, pois referenciava ao tempo e ao modo de vida que foram apresentados na novela; por fim, o campo musical, muito bem marcado pela música de Dorival Caymmi *Vida de Negro,* tema de abertura da novela, ilustrado pelas gravuras de Debret ou pelas cenas que estavam relacionadas ao trabalho pesado feitos pelos escravizados, seu refrão: "Lerê, lerê, lerê", ainda hoje é facilmente associado a qualquer atividade que as pessoas se sintam exploradas, sendo usado em toques de telefone, por exemplo.

A intenção da seleção dessas cinco novelas para análise era tentar encontrar um ponto (ou pontos) de interseção entre elas que marcasse os discursos que eram ou são ainda dominantes na sociedade brasileira, relacionados à população negra. Partindo do princípio de que as novelas são um dos produtos mais importantes da indústria cultural brasileira e seus discursos têm uma grande penetração e repercussão na sociedade nacional, pois estão sempre em consonância com o contexto político, social, econômico e cultural.

As novelas *Direito de Nascer* e *A Cabana de Pai Tomás* são adaptações de textos importados. O primeiro é cubano e o segundo, um clássico da literatura norte-americana, o que

[56] - Jean-Baptiste Debret - pintor e desenhador francês que viveu no Brasil de 1816 a 1831. Com um colorido harmonioso, a obra tem um enfoque historiográfico e procura traçar um painel do Rio de Janeiro. Trata-se de um dos poucos registros dos usos e costumes do Brasil nos primeiros anos do século XIX, sem o seu trabalho, não haveria imagens mostrando o sofrimento dos escravos ou como era a vida da população brasileira nas ruas e até mesmo em suas casas. Desenhista atento às questões sociais. http://educacao.uol.com.br/biografias/jean-baptiste-debret.jhtm Acessado em 13/01/2016.

deixa transparecer que o lugar destinado à população negra, independentemente do espaço geográfico ou temporal vivido, é basicamente o mesmo, o da subalternidade, este ratificado pelo Universo Imagético Simbólico Negro, que socializa esses discursos pelo mundo, e aqui no Brasil veio agregar novos elementos ao nosso Horizonte Imagético Simbólico, ajudando a reforçar a imagem e o papel do negro na sociedade nacional.

Essa mesma imagem é passada pelas novelas de textos nacionais, como *Escrava Isaura* representando o século XIX e *Gabriela* e *Antônio Maria* representantes do século XX. As duas primeiras, em especial, chamam atenção para o lugar ou o não lugar destinado à mulher negra na sociedade brasileira. Enquanto que a novela *Antônio Maria*, remete-nos às questões relativas ao trabalho e ao amor.

Todas, de uma maneira geral, articularam discursos de diversos campos sociais que reproduzem uma ideologia dominante, que eficazmente a televisão consegue reunir todos eles e apresentar num único produto que são as novelas. Estas materializam de forma artística e lúdica os discursos dominantes, e de forma subliminar reforçam os lugares dos negros na sociedade brasileira, como se fosse um enquadramento social, apresentado por um dos mais potentes veículos de difusão e perpetuação desses conceitos.

O pesquisador Tilburg (1981) nos apresenta um outro olhar, que ajuda a entender o papel de destaque que as telenovelas têm na sociedade. Mesmo que elas sempre mostrem a subalternização de uma parcela significativa da população brasileira, a despeito de qualquer crítica ou intervenção contrária, elas continuam forjando e marcando o lugar do negro em nossa sociedade.

Tilburg afirma que as mensagens divulgadas pelos meios de comunicação, não são unidades culturais em si, mas constituem apenas parte de uma unidade maior que é formada pelo: “conjunto de costumes, normas, ideias, valores que constituem a cultura de uma determinada sociedade”. Isso influencia diretamente em sua aceitação pelo público, pois se referem à sua cultura e ao seu quadro de valores existentes, que funcionam como um mediador nas relações sociais, favorecendo a compreensão dos discursos estereotipados propagados pelas novelas, que segundo o autor, consistem em explicar, justificando determinadas formas de manter as relações sociais existentes na sociedade.

Nessa mesma perspectiva, Tilburg diz que a aceitação e apropriação dos discursos televisivos pelos coenunciadores, atestadas pelos altos índices de audiência e também pela reprodução deles na sociedade, mostram que a função educacional da televisão está sendo alcançada, ele sintetiza dizendo: É nessa perspectiva que o estereótipo visual da telenovela constitui um instrumento de educação permanente”. Fenômeno observado em sociedades hierarquizadas, em que existem diferenças sociais, raciais, entre outras; e os meios de comunicação de massa assumem o papel de ser o veículo educador, alimentando e

realimentando a sociedade com seus discursos explicativos e justificativos das diferenças existentes.

III.5 Programação Infantil – O Sitio do Picapau Amarelo

Na programação infantil, a novela seriada *O Sítio do Picapau Amarelo,* baseada na literatura produzida por Monteiro Lobato, em 1930, foi ao ar pela primeira vez, em 1952, pela Rede de Tv Tupi, sendo exibida por dez anos, e depois, em 1964, pela TV Cultura. Em 1967, pela TV Bandeirantes. Em 1977 foi produzida pela Rede Globo de Televisão, permanecendo também no ar por dez 10 anos.

É no sítio onde vivem a proprietária branca Dona Benta, sua neta Narizinho e sua fiel empregada a negra, Tia Nastácia, que recebem Pedrinho, o outro neto de dona Benta, para passar as férias, assim vivem uma série de aventuras. Na trama, existem uma boneca de pano, um sabugo de milho e um porco, dentre outros animais e personagens inanimados que falam. Todos esses são mais espertos do que os três personagens negros da história, que são: tia Nastácia, tio Barnabé e o Saci Pererê.

No site da Rede Globo, há uma explicação de como foi feita a atualização da obra escrita, em 1932, e exibida, em 1977:

> Assim como tiveram a preocupação de respeitar a obra de Monteiro Lobato, os autores procuraram aproximar o programa da realidade e da linguagem da época, não esquecendo as diferenças entre o Brasil de 1977 e o da década de 1930. Era preciso manter o aspecto rural, sem esquecer a grande parcela da população infantil das cidades grandes, para quem a informação sobre o meio urbano também era importante. Para isso, o personagem Pedrinho tornou-se a ligação do sítio com a cidade. [57]

As adaptações feitas para a televisão, desde sua primeira versão da obra de Monteiro Lobato, não significaram a revisão dos discursos presentes nos textos sobre os negros vigentes na sociedade brasileira, no período em que foi escrita, na década de 1930. O formato de novela televisiva significou uma maior visibilidade e ampliação dos estereótipos sobre o negro identificados na obra de Monteiro Lobato.

A obra levada para a televisão aumentou a circulação desses discursos, deixando de ser privilégio do público que anteriormente ficava restrito ao mundo literário. Os telespectadores, desde 1952, vêm constituindo um grande e diversificado público, que passou a ter acesso à obra de Monteiro Lobato, esta reforçava e conservava os discursos que revelam toda uma relação de subalternização que é naturalizada em seus textos, reafirmando os

[57] - <memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/.../curiosidades.htm> acessado em 13/01/2016,

lugares definidos e ocupados pelos personagens negros, numa linguagem voltada para as crianças.

As atualizações feitas para a televisão da personagem da empregada, tia Nastácia, que na obra original segundo a descrição do autor, é negra, alta, magra, de canela e punhos finos e tem um esposo, difere da personagem criada para TV, que também é negra, só que baixa e gorda, sem nenhuma referência familiar. Em praticamente todos episódios, ela sempre aparece com o avental reforçando seu espaço de existência que é a cozinha ou o trabalho doméstico de uma forma geral, mesmo estando fora do espaço doméstico do trabalho, sua indumentária sempre remete ao trabalho.



Figura 43- Atriz Jacira Sampaio - Tia Nastácia Rede Globo 1977-1986[58]

Outro conceito reificado é o papel de preta velha, aqui chamada de "tia", que corresponde à *mammy americana*,[59] que tem seu correspondente na cultura brasileira, representada pelos agregados, que podem ser empregados, devido ao longo tempo que se dedicam a uma família em detrimento de suas próprias vidas. Passam a ser consideradas pessoas da família, criando um laço de dependência, subserviência e, em alguns casos, sendo exploradas pelo empregador, induzidas ao pensamento da não existência do preconceito de cor, nem de classe social, na sociedade brasileira reforçando o mito da democracia racial.

Os empregados negros são como se fossem da família, como vimos na novela *Antônio Maria*, texto dos anos de 1970, sendo chamados de "tia", "tio", "avó", ou como irmão, definindo

[58] Foto extraída de http://www.teledramaturgia.com.br/wp-content/uploads/2015/03/sitio77_logo-300x231.jpg. Acessdp em 12/02/2016.

[59] - Mammy é a caricatura da mulher afro-americana nascida no período escravocrata dos Estados Unidos, a representação era prova que os negros, nesse caso, as mulheres negras estavam contentes, até mesmo feliz, como escravas. Seu largo sorriso e a servidão fiel era entendido como suposta prova que a escravidão americana era humanizada. A mammy era negra, gorda, com enormes seios, a cabeça coberta com lenço escondendo o cabelo, era forte, amável, leal, assexuada, religiosa e supersticiosa. Ela foi produto da imaginação e do desejo do branco. Museu Jim Crow <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mammies/> Aacessado em 28/10/2015.

esse parentesco. Afetividade que, na maioria das vezes, camufla a situação de exploração e reforça a imagem da benevolência esperada do negro conformado com sua situação de subalternização. No final do século XX, entidades que lutavam, pelos direitos dos negros, começaram a questionar o teor dos preconceitos e estereótipos contidos nas obras de Monteiro Lobato, abrindo uma grande celeuma na sociedade.

O poeta baiano Giovane “o sobrevivente”, expressa em um poema o dia em que tia Nastácia se conscientizou de sua exploração, pela dona do sítio, e contou para ele a sua revolta:

“A Revolta de Tia Anastácia”, do próprio Giovane o sobrevivente:

Tia Anastácia estar revoltada
Tia Anastácia estar revoltada

Hoje eu tive com tia Anastácia
Ela me disse que estar muito revoltada

Porque o Sitio do Pica-Pau amarelo estar tirando ela como otária
ela faz os bolinhos e Dona Benta recebe a medalha

Tia Anastácia estar revoltada
Tia Anastácia estar revoltada

Farinha de trigo tem que ser tia Anastácia[60]

III.6 Programa de variedade musical

Programa musical de auditório, especialmente de samba, capitaneado por homens brancos – Oswaldo Sargenteli, João Roberto Kelly e Jorge Perligeiro –, em que o corpo da mulher negra era exposto e valorizado em detrimento de qualquer outro elemento que pudesse mostrá-la enquanto uma profissional de dança (e não apenas como uma mercadoria a ser consumida). A mulata enquanto profissão saiu das casas de espetáculos voltadas principalmente para o público estrangeiro e foi levada para a televisão, valorizando um dos maiores “feitos portugueses”, que foi a promoção da miscigenação. Isso reforçava a ideia de que não tínhamos problemas com racismo desde início da formação do país.

[60] http://correionago.ning.com/profiles/blogs/choque-cultural-e-arte-contra-o-genocidio> Acessado em 15/01/2016

61

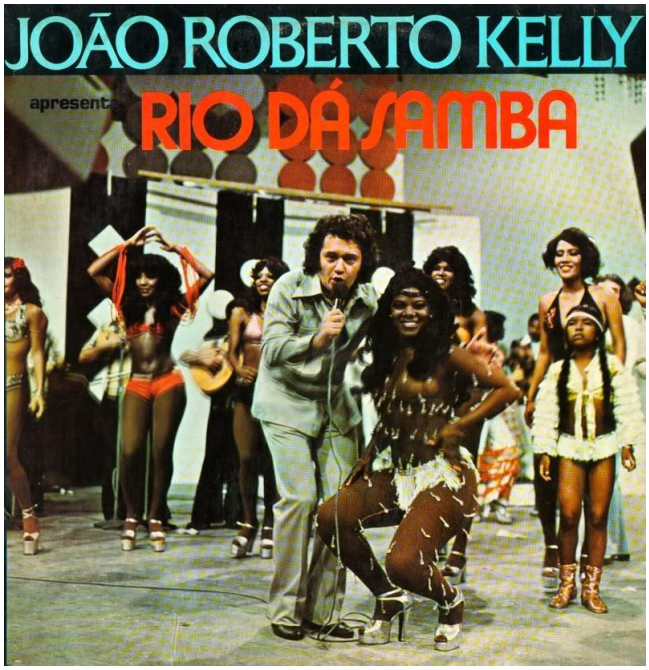


Figura 44- Capa do disco de 1977, foto do programa do Rio Dá Samba

Segundo Giacomi (1994), esse tipo de espetáculo se constitui num ritual que atualiza a relação de gênero e raça no âmbito da ideologia dominante numa sociedade racista e machista, transformando a mulher negra em objeto de prazer do macho da etnia dominante por meio de um discurso de minimização. Isso passa a ser visto como algo positivo (e acima de tudo desejado) pelas mulheres negras, que têm seus corpos e suas belezas positivadas como um produto nacional de exportação, em detrimento ou em contraposição aos padrões de beleza vigentes na sociedade brasileira. Neste sentido, Giacomi afirma:

> Que a vítima reificada deste processo seja, no nível simbólico, é representada positivamente como protagonista da miscigenação (graças a seus dons naturais), eis algo que testemunha a complexidade da trama construída, ao longo dos anos, no imaginário da sociedade brasileira. (GIACOMI, 1994, p. 226)

Tal pensamento fica claro no texto usado por Oswaldo Sargenteli num show de mulatas apresentado como se fosse um concurso no programa de Ronald Golias na televisão: “O Brasil se caracteriza pela variedade (...). Aqui, você repare, a bunda é fundamental. É invenção de Portugal. O português inventou, o baiano saravô, o sacana do carioca agarrou e só o paulista pagou”. Enquanto isso, uma mulher negra – que foi chamada de “minha rainha” – sambava com um minúsculo biquíni sobre uma passarela, aos olhares de uma empolgada plateia.

[61] http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa21



62



Figuras 45 e 46-Dançariana denominada de Mulata do Sargenteli

Eram denominações e tratamentos diferenciados dados às profissionais que dançavam em outros programas de variedades do mesmo período, nos quais havia poucas ou nenhuma mulher negra no quadro. Nesses programas, as profissionais eram chamadas de dançarinas ou bailarinas, e sua profissão não era estabelecida pela cor. Eram associadas aos nomes dos apresentadores, como as “Chacretes”, do Cassino do Chacrinha; as “Boletes”, do programa do Bolinha; as “Silvetes”, do programa do Silvio Santos; as “Mauretes”, do programa do Mauro Montalvão; e as “Lebres”, do Carlos Imperial.

Esses programas foram exibidos em diversas emissoras de televisão, sobretudo no eixo Rio - São Paulo. As profissionais de dança tinham a dignidade de ter uma profissão reconhecida de bailarina ou dançarina, enquanto as mulheres negras eram representadas pela cor, não configurando teoricamente um campo profissional. Estabelece-se, assim, um novo lugar social, também subalternizado, para a mulher negra sem grandes qualificações, posto que teoricamente saber dançar não era uma exigência (sequer era cobrado o registro profissional de dança). Bastava ter um “corpo escultural” e ter o “samba no pé”, algo “inato da raça”.

III.7 Programas Humorísticos

Talvez seja a programação humorística da tevê brasileira o gênero mais pernicioso e cruel para o povo negro do Brasil. A programação humorística pode ser vista como a que mais contribuiu para a criação e a perpetuação de estereótipos sobre o negro na sociedade nacional. Parece que tal programação tem um tipo de “isenção” que possibilita os discursos preconceituosos, sem que sejam percebidos como ofensivos, depreciativos ou causem mais danos do que a pretensa alegria ao qual se propõem.

---

62 - SARGENTELLI na TV com Ronald Golias <https://www.youtube.com/watch?v=fp4TAQ80Yzg > Acessado em 11/01/2016.

> Mãe Mundinha, Véio Zuza, Coalhada e Azambuja são alguns exemplos de Black faces que conseguiram grande audiência. Além de reforçar o discurso de que tinham pouco ou nenhum caráter e inteligência limitada, as personagens destacavam que a forma de se comunicar da população negra era primária, bem diferente da população branca.
> Assim, mais uma vez é na esfera do paródico e do risível que o corpo negro ganha visibilidade, como a caricatura grotesca do corpo branco (NETO, 2015, p. 78)

Todavia estavam sendo materializados em programas que o compromisso era com a alegria e o humor, então tudo podia ser entendido como brincadeira, desde chamar ou comparar o negro com animais, fazer referência negativa ao cabelo, as religiões afro-brasileiras de forma depreciativa, os traços fisionômicos ou somente por meio da estilização do corpo negro, geralmente em relação à bunda das mulheres negras, ao pênis do homem negro, tirando risada do público, inclusive de negros que contribuíam para a continuação desse tipo de espetáculo.

.



Figura 47- Chico Anisio em Azambuja e Cia TV Globo 1975[63]

Na encenação do personagem Azambuja, vivido por Chico Anísio, encontramos uma síntese de como é visto o negro na sociedade brasileira, não só no seu caráter e linguajar, mas também no lugar de sua circulação

O cenário reproduz o interior de uma construção precária (aparentemente um barraco), e em primeiro plano aparecem três atores, todos com a pele maquiada de preto, reproduzindo

[63]- Arquivo da teve globo

a ideologia dos *blackface*[64]. Eles representam três personagens: uma mulher com indumentária religiosa afro-brasileira; o personagem Azambuja, identificado como o típico "malandro carioca" que não trabalha e vive de aplicar golpes que nunca dão certo; e sua companheira constante, a "Negra Brechó". As poucas referências encontradas sobre a personagem dizem que ela é uma empregada doméstica, filha de lavadeira, e "anda de trem" e mora no subúrbio do Rio de Janeiro (mais uma vez a mulher negra é identificada pela cor e não pelo nome).

A personagem é vivida pela atriz Dorinha Durval, e sua caracterização da mulher negra – além da pintura corporal – é composta pela peruca estilo *black power* e por brincos em argola. As primeiras apresentações do personagem Azambuja foram feitas no programa *Fantástico,* da Rede Globo, em 1974. Devido ao sucesso, o quadro ganhou uma série que teve vinte e quatro episódios, levados ao ar uma vez por mês, toda segunda-feira, no ano de 1975.

O personagem Azambuja reforça alguns estereótipos sobre o povo negro, que passa a ser visto como uma categoria discursiva: "negro". Cabe nisso uma série de interpretações, e o personagem Azambuja as materializa e as oferece à população brasileira, sendo algumas delas já consagrados na sociedade nacional. Segundo Fonseca (2012, p. 35), esse tipo de discurso só faz sucesso porque encontra identificação e assimilação no tecido social, como uma forma de estar de acordo com suas mensagens representando uma leitura autorizada da – e pela – sociedade em relação ao negro.

O programa Azambuja & Cia representa e reforça o homem negro marginalizado, na figura do malandro carioca, que adota a subversão da ordem social como um modo de vida, sendo tomado como inato da própria raça. Reforça o lugar da mulher negra em espaços subalternizados da sociedade (mãe lavadeira, filha empregada doméstica), e reforça também o lugar do povo negro nas periferias (subúrbio do Rio de Janeiro representado pelo trem, ou pelo bairro em que mora), perpetuando, por meio do riso, esses espaços sociais do negro. Os discursos não autorizados desse negro travestido não são os de revolta, mas os de resignação. Eles conseguem transformar as agruras que o povo negro passa no complicado combate pela sobrevivência em algo cômico e risível, omitindo as verdadeiras reivindicações nas lutas que estavam sendo travadas no mundo todo pelo povo negro. Esses discursos são criados e enunciados por aqueles que detêm o monopólio da fala, o que assegura a perpetuação dos mesmos no controle da sociedade e o silenciamento das vozes discordantes. Abaixo, transcrevo o depoimento de um homem negro que, em sua infância (como na de muitos outros), foi chamado de forma depreciativa, tendo como referência um personagem negro da tevê:

[64] -Chamando-o de "máscara do negro" da Commedia Dell'Arte, passando ou não por Othello de Shakespeare, até consolidar-se nos shows de menestréis estadunidenses do início do século XIX, o blackface foi amplamente utilizado por comediantes que tiravam risos do seu público-alvo – a aristocracia branca escravocrata – ao representar a negritude de forma distorcida, exagerada e jocosa. Na segunda metade do século XX, o blackface caiu em desuso. (FERREIRA, 2015)

> Na minha infância, como toda criança pobre de minha época e, talvez, ainda hoje, passei boa parte de meu tempo livre na frente do aparelho de televisão, girando para esquerda e para a direita os parcos canais VHF existentes, os da chamada TV aberta. Neste tour televisivo, passaram-se os anos, e com eles, novos programas, novos desenhos, novos apresentadores, etc., porém, a única coisa não nova era a ausência de gente como eu na telinha, não via gente de pele escura, mestiça, preta, parda, retinta, mulata, seja lá qual fosse às características físicas, eu não me enxergava representado, porém, não entendia o que aquilo significava,
> Um dia, porém, por volta dos dez anos de idade fui chamado à realidade, foi quando na festa de um vizinho, de família branca, classe média, o primo do aniversariante me apelidou de Mussum. Instintivamente, desprovido de qualquer reação racialmente articulada, disse que não gostei do apelido e queria saber o porquê dele ter me chamado assim, no que o outro menino respondeu; porque você é preto e feio igual ao Mussum. Inocentemente, tive dificuldade para rejeitar o apelido e, disse que se era pra ter apelido preferiria ser chamado de Pelé, pois, no mínimo ele era bom de bola, tinha boa aparência e não era cachaceiro. Este, talvez, tenha sido o meu primeiro contato com uma confrontação preconceituosa, porém, também foi um estímulo para que começasse a pensar no por que de não encontrar na televisão em situação digna. (SANTOS, 2015, p. 01)

Eram programas com grande número de telespectadores e seus chistes eram ouvidos, vistos e reproduzidos normalmente na sociedade como algo engraçado, descontraído, criando – ou fortalecendo – o horizonte imagético sobre o negro brasileiro. Esses discursos que provocam o riso são produtos da indústria cultural nacional que, por meio de sua programação, expõem costumes, ideias e preconceitos circulantes nas sociedades em forma de piadas racializadas, tendo como alvo principal o povo negro.

Esse tipo de programa, junto com outros que apresentamos acima, formam um bloco hegemônico quase impossível de superar, que ratifica o poder das elites da comunicação no contínuo processo de eugenia televisiva. São ao menos dois os resultados visíveis e esperados, que contribuem para manter o padrão desejado pela televisão nacional: ao representar de forma estereotipada o negro, estão reforçando (até mesmo para os próprios negros) imagens de como eles são e de como "vocês são"; e essas encenações são exemplos de como "não queremos ser" – o eterno jogo de "nós versus vocês", vivido dentro da sociedade nacional (onde há o conceito de um só povo que forma a nação).



Figura 48[65]- Usando o pensamento de Fanon (2008): ” aquilo que se chama de alma negra é frequentemente uma construção do branco. P.30

O sucesso desses personagens na televisão, que ultrapassam o tempo em que estiveram no ar, mostra que seu objetivo didático foi alcançado e sua atualização é facilmente aceita. Mesmo que apareçam vozes discordantes, essas passam a serem vistas com racistas, pois os personagens e os quadros são apenas piadas (“é o humor!”), invertendo a responsabilidade pelo ato de violência, como diz Fonseca (2012, p.136), ao encerrar seu livro: “as piadas revelam o grau de eficiência e sofisticação do racismo à brasileira, pois as próprias vítimas dos chistes não veem neles um eficaz procedimento de preconceito escamoteado.”

[65] - http://psicologiadospsicologos.blogspot.com.br/2009/11/humor-negro.html > Acessado em 13/01/2016



Capítulo IV

Tarzan uma das muitas invenções de África pela indústria de entretenimento americana

IV.1 Tarzan - a história

A série *Tarzan* foi veiculada durante os anos 70 na televisão brasileira, permanecendo no ar por todo o decênio. Foi transmitida por diversas emissoras, o que evidencia sua aceitação pelos telespectadores. A série cria uma África idealizada a partir do olhar do cinema americano. Sua história é originaria de uma obra literária criada por Edgar Rice Burroughs em 1912*,* sendo representada em diversas outras linguagens, incluindo filmes de longa e curta metragens, desenhos de animação, histórias em quadrinhos e outras revistas. Foi adaptada para a televisão no período entre 1966 e 1968. De fato, o personagem Tarzan pode ser considerado um dos produtos mais comercializados da indústria cultural americana.

Numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*, o jornalista Thiago Lins, que fez em 2014 a tradução do livro *Tarzan, o filho da selva*, reeditado pela editora Zahar, falou um pouco sobre a biografia de Edgar Rice Burroughs. Citando que o autor era um leitor voraz de *pulp fiction* (histórias de aventuras voltadas para a massa, sobretudo o público masculino jovem, e impressas em papel de pouca qualidade), Lins aponta também para suas fontes de inspiração ao escrever *Tarzan*: as histórias de Rômulo e Remo (fundadores de Roma, segundo o mito), o *Livro da Selva*, de Rudyard Kipling, o livro *As minas do Rei Salomão*, de H. Rider Haggard (um de seus favoritos), bem como os relatos da África colonial do final do século XIX. Lins ressaltou também que Burroughs nunca esteve no continente africano

Alfredo Margarido (2003) fala da importância de percebermos a conjuntura histórica que proporcionou – ou estimulou – o nascimento desse tipo de literatura de ficção que, ao criar o outro, estabelece essa representação como real, tornando-a hegemônica. A mesma pode ser revisitada, atualizada e usada em diversos contextos, pois seu objetivo é claro e direcional: transmitir a herança cultural, reforçando os valores e códigos da sociedade, e assim pode ser vista como uma atividade educacional.

Margarido esclarece que esses textos foram produzidos a partir da década de 1910 nos Estados Unidos, quando a inserção da população asiática e negra constituía um problema, e essa literatura criava e reforçava a imagem estereotipada do outro, servindo para acentuar as diferenças entre brancos e os não brancos, garantindo dessa forma a manutenção da ordem estabelecida pela supremacia branca. Cita como exemplo a criação do personagem Fu Manchu, em 1913, por Sax Rohmer, que acentuava a "astúcia cruel" de qualquer asiático, criando o estereotipo do "perigo amarelo" (op. cit., p. 108).

Enquanto Fu Manchu denunciava a perfídia amarela, Tarzan permitia pôr em evidência a rusticidade do continente africano, onde não se registrava nenhuma espécie de organização agrícola ou urbana. Diz ele::

> Como acontece frequentemente no cinema, a personagem Tarzan, começou a definir-se na escrita de ficção. Embora convenha acrescentar a personagem não desembarcava

> em terreno sáfaro[66], pois a sociedade americana enfrentava então dois problemas preocupantes: qual o lugar dos amarelos e dos negros na organização do mosaico civilizacional dos Estados Unidos ou até do mundo? (MARGARIDO, 2003, p. 108)

Assim nasceu Tarzan, dentro de uma conjuntura que precisava incluir um contingente humano significativo, distinto etnicamente e que era necessário enquanto mão de obra para consolidação de uma sociedade urbana industrial americana. Edgar Rice Burroughs, homem do seu tempo, tendo os meios disponíveis para propagar seus personagens, tornou-se uma referência na criação desse gênero literário, pois articulava de forma objetiva os ingredientes aventura, homem branco e um final sempre feliz, em que prevalecia a supremacia, a civilidade e a justiça do branco ocidental. Bandeira (1978, p.309) afirma que esse tipo de narrativa consagrava com uma "aparente pureza lúdica, fantástica, a ideologia da violência e da brutalidade, a mitologia do imperialismo", sendo entendido como entretenimento, embora reforçasse estereótipos.

IV.2 Tarzan na tevê brasileira

A década de 1970 no Brasil foi de fortalecimento da televisão como um dos mais poderosos instrumentos para criar, reproduzir e divulgar discursos na sociedade, em especial sobre os povos negros. Percebe-se que toda conceituação de negro ou do povo negro definida e adotada pelo Brasil teve sua representação e divulgação ampliada de forma mais uníssona após a implantação da televisão no país. Por meio da programação diária e variada, como vimos no tópico anterior, a tevê atingia todas as faixas etárias da sociedade brasileira: do programa infantil voltado para as crianças e séries importadas voltadas para o público infanto-juvenil, passando pelas novelas dedicadas principalmente às mulheres, chegando aos programas humorísticos cujo público-alvo eram os homens.

É nesse período que a série *Tarzan* passa a fazer parte do cotidiano da população brasileira. Nos primeiros anos restrito ao eixo Rio de Janeiro – São Paulo, a partir na metade dos anos 1970, Tarzan já era recebido por quase todo território nacional, pois as emissoras de tevê se organizaram em rede e assim passaram a ter uma programação unificada. A série televisiva, produzida em duas temporadas, totalizando cinquenta e seis (56) filmes rodados entre os anos 1966 e 1968, ambientados no continente africano, chegou ao Brasil em 1969, sendo exibida pela tevê Excelsior aos domingos, no horário das 19:00.

O jornal anunciava, em seu caderno de TV, as modificações na programação da TV Globo para o ano de 1970: "já estão previstas 03 novelas para estrear no começo do ano, no lugar da Cabana do Pai Tomás. O filme previsto para sábado – **Tarzan –** será apresentado no

[66] -Estranho, estéril, árido, agreste.

lugar da Disneylândia". (Correio da Manhã 01/01/1970, p.7). Desde de 1969, os filmes de Tarzan começam a fazer parte da televisão brasileira, como mostra o quadro abaixo.

Quadro das emissoras de TV com os dias e horários de exibição do filme Tarzan nos anos de 1970

Série Tarzan na televisão brasileira nos anos de 1970		
Ano	Emissora	Dia e Horário
1969	Excelsior	Domingo - 19:00h
1970	Excelsior	Domingo - 19:00h
	Globo	Sábado - 18:00h
1971	Globo	Sábado – 14:00h
1972 – 1975	Globo	Segunda a sexta - 12:00h
1976	Globo (colorido)	Diariamente -15:00h
1977	Record e SBT	Diariamente -18:00h
1978-1979	SBT	Diariamente- 18:00 h

Fontes: Jornal Correio da Manhã e Jornal O Globo

A exibição de *Tarzan* na televisão brasileira não ficou restrita à série televisiva, estrelada pelo ator Ron Elly. Os filmes clássicos feitos para o cinema entravam ocasionalmente na grade da programação das emissoras, reforçando o personagem e as suas histórias. No Brasil, *Tarzan* também ganhou destaque nos cinemas, que promoviam sessões especiais. Houve grande investimento no personagem pela indústria gráfica, que intensificou a publicação no mercado nacional de livros, álbuns de figurinhas, gibis, almanaques, tirinhas nos jornais. Tudo isso criando uma verdadeira legião de fãs apaixonados pelo personagem.

O sucesso alcançado pela série *Tarzan* junto ao público brasileiro, bem como por outras produções ambientadas no continente africano, pode ser atribuído em parte à utilização da fórmula que consegue sintetizar vários discursos produzidos sobre a África nas distintas áreas de conhecimento com os recursos textuais, sonoros, imagéticos, cenográficos, psicológicos e tecnológicos, criando uma atmosfera de drama e aventura, resultando na identificação rápida com a trama, reforçada e consolidada diariamente com a repetição das imagens nos filmes, constituindo padrões recorrentes ou unidades. E padrões recorrentes ou unidades são os elementos que definem e distinguem as séries de mesma temática. Esses elementos se fixam pela repetição e constância como que aparecem nos filmes. Em alguns casos, eles passam até mesmo a representar o real, perdendo a dimensão de que são construções idealizadas para um cenário que visa contextualizar um enredo.

Entre os diversos padrões usados para definir e caracterizar o continente africano nas séries fílmicas, os aqui apresentados foram selecionados por sintetizar os enredos da trama evidenciando discursos produzidos em diferentes áreas do que ajudam a construir e forjar o conceito de África. As mensagens dos discursos são transmitidas subliminarmente no sentido definido por Ferrés (1998), ou seja, não são percebidas de maneira consciente, uma vez que, na sua materialização pela arte fílmica, são construídos de forma lúdica por meio da utilização de recursos técnicos passando a ter o caráter de entretenimento, voltado para a distração e o lazer.

A pesquisa buscou identificar os padrões recorrentes da série *Tarzan*, tendo como base a fala do Ex-Presidente Lula da Silva. Ou seja, perceber as questões do espaço físico, da arquitetura e da população tratando-os como categorias discursivas, em busca de dados que possibilitem a identificação de elementos que podem ter contribuído para construção da imagem estereotipada do continente africano na sociedade brasileira, fortalecendo os estigmas de cor e de origem no Brasil.

Para análise, foram selecionados os doze episódios[67] que formam a primeira temporada da série lançada no Brasil pela RGM Editora e Distribuidora de Filmes, em CDs e DVS (são quatro discos) que totalizam aproximadamente 630 minutos. A série televisiva é estrelada pelo ator Ron Ely e produzida por Sy Weintraub. Sem a presença da personagem Jane, os companheiros constantes de Tarzan são a macaca Chita e o menino Jai, que também sobreviveu a um acidente na selva, ficando órfão. Em alguns episódios, a selva de *Tarzan* foi gravada no Brasil, nos Estados do Paraná e do Rio de Janeiro, mas devido ao alto custo de produção as gravações foram transferidas para a cidade do México.

O corpus do trabalho será composto pelos filmes da série (anexo resumo dos episódios). Sua análise será feita a partir da observação de oito padrões recorrentes que garantem sua identidade. Não traremos aqui a descrição pormenorizada dos filmes, uma vez que nossa maior preocupação não é com a narrativa fílmica, que entendemos como enredos secundários (principalmente por ser uma série que se estabelece basicamente, em torno das mesmas temáticas: tráfico e roubo de animais e de riquezas naturais, ataque de feras a humanos, e o herói sempre pronto para restabelecer a ordem).

O objetivo maior é apreender os cenários fixos criados para a série, pois eles são, de certa maneira, os que continuam povoando o imaginário nacional enquanto representações reais do continente africano. Segundo Hall (2003, p.393), essas imagens são percepções naturalizadas, ou uma convenção, do que se quer mostrar, passando a representar a realidade, pensamento que converge com as proposições de Mudimbe, ao mostrar que a África é uma convenção que se atualiza, e se recria, a partir das primeiras imagens descritas sobre o continente negro (e sua circulação continuam produzindo efeitos nos processos comunicativos).

Os filmes de *Tarzan* serão considerados documentários etnográficos sobre a "África", da mesma forma que ele foi apreendido por boa parte da população brasileira que não estabelecia uma separação entre a ficção apresentada nos filmes e a realidade do continente.

[67] - Filmes da primeira temporada: 1-Os olhos do Leão – 1967; 2- A última arma; 3- O leopardo a esta a solta; 4- Vida por uma vida; 5- O prisioneiro; 6- As três faces da morte; 7- O puma; 8- Silencio mortal parte 1 e 2; 9- Perola do Tanga; 10- O fim do rio; 11- Último duelo.

O gênero documentário, na acepção de Borges (2010, p.88), é visto como uma fonte de informação, com a crença de que o que é mostrado pela câmera corresponde ao real. Nos filmes do personagem Tarzan, suas imagens passam a ser aceitas como verdadeiras, autênticas, e os originais revelam o exótico continente africano, pois esse era “um mundo” ao qual comumente os brasileiros não tinham acesso nos anos de 1970. Mesmo o Brasil tendo uma população negra bastante expressiva, as trocas com o continente da origem remota dessa população eram restritas às informações pontuais e tendenciosas dos noticiários, mediados pelas agências de notícias internacionais, como visto anteriormente.

Borges (2012) identifica no gênero documentário, além da função informativa, a função educacional. Afirma ele que o documentário: “Educa o nosso olhar e nos informa, propiciando-nos reflexões sobre a sociedade e, também, sobre nós mesmos em relação aos grupos em que vivemos”, nos fornecendo dados que não estão acessíveis, possibilitando a criação de novos discursos. Em contrapartida, o autor mostra que os dados veiculados por meios de imagens dão a ilusão da verdade, ou de liberdade, como prefere Ferrés (1998), e que estão isentos de qualquer interferência, mascarando toda a subjetividade e interesses envolvidos nesse tipo de comunicação.

Para apropriação dos filmes de *Tarzan,* produzidos pela indústria cultural americana e voltados para o entretenimento, serem vistos aqui como documentários etnográficos, buscamos a justificativa e o respaldo na Escola Funcionalista, e no entendimento de Margarido (2003), que situam historicamente o nascimento desse gênero como visto no primeiro capítulo e na entrevista do jornalista Thiago Lins, tradutor do livro de *Tarzan*. Este cita como uma das fontes de inspiração para a criação do personagem os relatos sobre o continente africano, escritos no século XIX, que podem ser considerados textos etnográficos (que os produtores de *Tarzan* vêm atualizado e adaptando em diversos formatos desde sua criação). Neste trabalho, escolhemos a série televisiva.

As fontes etnográficas segundo Geertz, citado por Biersack (1992, p.127), estão impregnadas do autor, o que chamou de uma “assinatura”, reforçando a falta de neutralidade na construção dessas fontes. Por mais que ela seja perseguida, há sempre o olhar do observador sobre o observado – e esse é expresso nos textos materializados –, remetendo ao pensamento de Maingueneau (2013), quando chama atenção ao dizer que os discursos produzidos sempre carregam a carga da sociedade de quem os enunciam, assim como sua apreensão também é mediada pela sociedade do coenuciador, e que essa relação é situada no tempo e no espaço tanto sua construção quanto sua apropriação, revelando pontos de vista.

IV.3 Tarzan para a Televisão

> “Na série de televisão, o personagem Earl Greystoke, ainda bebê, fica órfão depois que seus pais americanos morrem em um acidente aéreo no continente africano. Achado e criado pelos

> grandes macacos, o menino recebe o nome de Tarzan, que significa “Pele Branca”. Não muito tempo depois, o jovem Earl é resgatado pelos parentes e levado para ao seu país de origem, onde recebe educação e entra para a Universidade, tornando-se um fenômeno dos esportes, inclusive no caratê, esporte que ele domina. Decepcionado com a civilização, Earl volta para a Selva Africana, tornando-se novamente Tarzan. Apesar de algumas diferenças entre a caracterização de Ely com o personagem original de Burroughs, a atuação de Ron é tida por vários autores como a mais próxima do personagem descrito por Burroughs. Evidentemente que nos livros de Burroughs, Tarzan jamais frequentou uma Universidade, mas tinha o dom de aprender as coisas com facilidade”. [68]

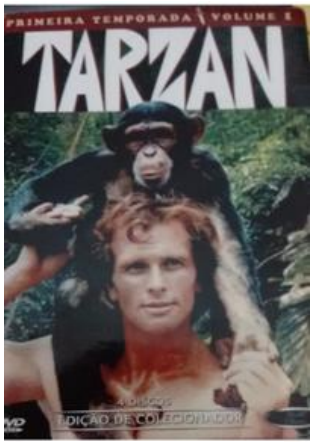


Figura 49- Capa da Caixa da Primeira temporada em Português.

A composição fílmica da série *Tarzan* é composta pelo núcleo central de personagens formado por dois homens brancos (Tarzan e o pesquisador Jason Flood), um homem negro (guarda parque Rao), um menino (Jai), um animal, a macaca chita e um grupo de nativos composto por alguns homens, mulheres e crianças, geralmente negros ou maquiados de preto. Em cada episódio, são agregados a esses grupos novos personagens transitórios que definem o enredo da trama. A participação deles sempre significa a desorganização do mundo de Tarzan, o que exige do herói um grande empenho físico, psíquico e diplomático para restabelecer a harmonia.

Nos doze filmes dessa primeira temporada, poucas foram as mulheres que tiveram destaque nas tramas. Geralmente elas se encontram em situação de perigo, sendo salvas pelo herói. As mulheres negras compunham o núcleo dos figurantes: só em três episódios elas tiveram falas, e desses somente no filme *As três faces da morte* tem algum destaque, sendo ajudada por Tarzan no desafio para assumir o posto de liderança do seu povo devido à morte de seu pai, o chefe da aldeia.

A duração dos filmes gira em torno de 50 a 60 minutos, com exceção do episódio *O Silêncio Mortal,* que é o único divido em duas partes, totalizando quase 120 minutos de filme. Para melhor apreender a questão do discurso visual da série, foram identificados oito padrões recorrentes presentes em todos os episódios. Foi observado o tempo de sua permanência na

[68] < http://www.infantv.com.br/tarzan.htm> Acessado em 04/06/2015. Na adpatação para a televisão foi feito uma atualização, Tarzan é americano e seus pais morrem num acidente de avião.

tela, sua repetição no episódio, chegando a uma média de tempo de exibição em cada filme. O somatório geral serviu como índice para avaliar a importância de cada padrão, no tempo total da série, o que pode ter contribuído para a fixação dessas imagens na memória coletiva dos telespectadores.

Os oito padrões recorrentes identificados na série, também revelaram interdiscursos que perpassam pelos filmes, e que não são de fácil percepção no corpo geral da estrutura fílmica. São os seguintes:1- apresentação, 2- animais, 3- paisagem natural, 4- paisagem modificada, 5- paisagem humana, 6- diálogos, 7- arma e violência, e 8- o Herói Tarzan. Abaixo seguem as análises feitas a partir das observações desses elementos nos filmes, que proporcionou uma visão geral da série.

IV.3 .1 Apresentação

O texto de apresentação da série é repetido no início de todos os filmes que compõem a primeira temporada da série, sintetizando os diversos enunciados da obra geral. Estão organizados a partir da articulação de três linguagens: a visual; a textual e a sonora, que imprimem ao conjunto discursivo uma dramaticidade no intuito de adestrar o olhar e sensibilizar os telespectadores para a trama (recursos também usados em documentários), dando a ilusão de veracidade a uma obra de ficção.

A abertura dos filmes, na maioria das vezes, equivale à introdução do um livro por ser mais informativa do que um simples cartaz de divulgação. Funciona como porta-voz dos discursos que caracterizam a trama, tendo por finalidade introduzir o coenunciador ao universo fílmico. A abertura de *Tarzan* (1966-1968) é construída por colagem e superposição de diversas cenas de animais (grandes mamíferos, répteis e aves), da paisagem natural (como savanas, cachoeiras e rios), seres humanos (o próprio Tarzan quando menino, depois homem), e os nativos. Essas cenas são precedidas de som predominantemente metálico, frenético, intercalados com batidas de tambor e o famoso brado do Tarzan, que imprimem uma velocidade à vida na selva, numa alusão à luta pela sobrevivência. O enunciador constrói o cenário natural que vai se consolidado por meio das imagens, e essas respaldam e reforçam o texto enunciado, tendo duração de 2’17' (dois minutos e dezessete segundos). Abaixo seguem o texto e algumas imagens da abertura da série.

O enunciado narrado pelo locutor

> “É o território da selvageria, do terror e do perigo além da imaginação do homem. Aqui no recanto proibido da selva, uma criança foi encontrada e criada pelos grandes macacos. O menino recebeu o nome de Tarzan. E mais tarde foi educado na civilização, mas depois Tarzan voltou para terra mortífera que ele conhecia tão bem e em toda parte da selva, das grandes cachoeiras, às enormes montanhas, das terras dos homens

fantasmas até as florestas sem limites, o leopardo passou a conhecer alguém mais ágil que ele e o leão conhecer alguém mais corajoso: Tarzan. A força de Tarzan ninguém conhece. No meio da selva Tarzan continua a defender a lei. A lei do direito. O incrível grito de Tarzan é reconhecido por todas as criaturas da selva. Ao ouvir esse grito o antílope sabe que está salvo, o leão pára, o crocodilo busca a segurança na água, o elefante vem até seu amigo". Texto transcrito da abertura dos filmes da primeira temporada da série Tarzan produzida para televisão (1966-1969). Abaixo algumas imagens da abertura.

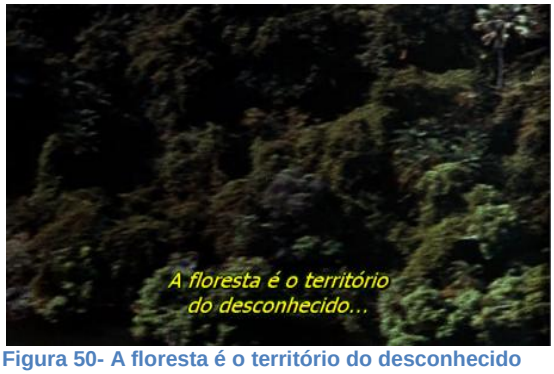


Figura 50- A floresta é o território do desconhecido



Figura 51-É o território do desconhecido, da selvageria



Figura 52-- Uma criança foi encontrada e criada pelos grandes macacos.



Figura 53- Das terras dos homens fantasmas

O texto de abertura foi produzido para a série televisiva, cujo público-alvo é diversificado e genérico. Seu formato é um encadeamento de imagens sincronizadas com a narrativa, a respeito do espaço físico onde se desenvolve o filme, e também apresenta as qualidades de Tarzan, articulando as linguagens verbal, sonora e visual, distinguindo de sua linguagem de origem, que é literária. Os filmes da série foram feitos para atender a um público geral, assegurando sua circulação em diversas sociedades. Com a internacionalização da economia, se constituiu em produto de exportação cultural, voltado para o entretenimento, objetivando um alcance global.

Outra característica desses produtos culturais impostos pela indústria americana é a relação que se mantém com o tempo e o espaço. Não há nenhuma referência explicita nem ao tempo e nem ao espaço. É um enunciado não embreado que, segundo Maingueneau (2013, p.114), a ausência de embreantes é uma forma de construir um ambiente fora da realidade,

[69] - Imagens 50-53 foram extraídas do filme Tarzan usando o recurso de Print Screen

fruto de uma imaginação. No texto, isso não foi possível, porque as pistas deixadas facilmente identificam o lugar: o continente africano.

É fácil identificar em função de seus elementos: por seus animais (leão, girafa, hipopótamo, rinoceronte, antílope, entre outras espécies), por sua geografia (selva, savana, cachoeiras, altas montanhas), pelo povo fantasma (negros), pelo tipo da fonte usada no título da obra, que remete a uma linha étnica, e pela música predominante metálica acompanhada por som de tambores. A atemporalidade da obra pela supressão de datas ou qualquer marcação do tempo gera uma vantagem em sua apropriação. Ela acaba sendo sempre atual, organizando uma realidade que se atualiza desde 1912 por meio de livros, filmes, jornais, histórias em quadrinhos e séries televisivas.



Figura 54-Girafa animal típico da savana africana

70



Figura 55- leão animal típico da savana africana

O texto de abertura é narrado pelo apresentador, que convida o telespectador e o introduz na história do filme. O apresentador conta a biografia de um menino que sobreviveu sozinho na selva, criado por macacos, e recebeu o nome de Tarzan. Ao ser resgatado e levado a viver na “civilização”, recebeu educação, mas resolveu voltar para a selva que ele conhecia bem. Sendo amigo dos animais, passou a defender aquele espaço físico contra os aventureiros que colocavam em risco a harmonia do lugar.

Há uma diversidade de recursos textuais usados nessa primeira sequência. São eles: visuais (imagens que ilustram o texto que é narrado); os recursos sonoros (não só a música incidental, como também os sons dos animais – e o mais marcante de todos, o grito do Tarzan); os recursos técnicos de filmagem (que dão o dimensionamento físico às expressões das falas); e o recurso da tipologia da família da letra (esses textos articulados fornecem ao coenunciador um panorama do que será visto na trama).

[70] -- Imagens 54 e 55 foram extraídas do filme Tarzan usando o recurso de Print Screen



Figura 56 -Recurso de Plongée- câmera de cima para baixo, sensação de isolamento e potência.



Figura 57- Fonte em estilo étnico, recurso gráfico utilizado dando ideia de primitivo.



Figura 58- câmera baixa ressalta a importância do personagem que é tão grandioso quanto a cachoeira ao fundo

71

Acompanhando a sequência de imagens, entra uma voz em *over*. O narrador-enunciador é impessoal. É apenas uma voz, com um discurso permeado de juízos de valor, que dão uma conotação de conhecedor do lugar, pois narra em detalhes a vida na selva e seus perigos, da mesma forma que fala com propriedade a reduzida biografia de Tarzan, conferindo

71 - Imagens 56-58 foram extraídas do filme Tarzan usando o recurso de Print Screen

dramaticidade. Interessante notar que esse narrador pode ser um especialista, um estudioso, um antropólogo, ou qualquer outra coisa equivalente, pois somente alguém que conhece bem o lugar seria capaz de atentar para os detalhes que ele elenca. Ao mesmo tempo, é alguém de fora, pois ele ressalta que Tarzan preferiu a selva a viver num mundo civilizado, ou seja, ele é conhecedor dos dois mundos.

A utilização da voz *over* ou *off* é um recurso muito usado em filmes para garantir uma certa neutralidade na cena, uma vez que o narrador aparece como onisciente, respaldando aquilo que é narrado, não dado espaço para dúvidas sobre a veracidade do discurso. Ele pode ser identificado como o enunciador, ou o porta-voz do autor. Cabe a ele apresentar e conduzir os telespectadores ao mundo de Tarzan. Sua narrativa tem modulações ou entonações diferenciadas, dando uma dramaticidade à cena. Com isso, adestra o olhar e busca sensibilizar os coenunciadores a entrar no mundo perigoso onde vive Tarzan.

Alguns elementos linguísticos se destacam, principalmente os adjetivos. Eles induzem o telespectador para um lugar que é caracterizado pejorativamente. Destacamos os dois mais enfáticos: território da selvageria e terra mortífera. Os adjetivos elogiosos são para o personagem Tarzan. Esses definem suas características físicas e morais, criando uma alteridade em relação ao ambiente, aos povos e mesmo com os animais: “o leopardo passou a conhecer alguém mais ágil que ele e o leão conhecer alguém mais corajoso e o incrível grito de Tarzan*”.* Quanto ao uso dos substantivos, há uma repetição por seis vezes do nome de Tarzan nesse curto texto, que e é reforçado pelo aparecimento da forma escrita em várias partes da sequência. A palavra “selva” foi mencionada por quatro vezes, dando ênfase ao local e os perigos que existem nela, seguida da exibição das imagens dos animais, dos homens fantasmas e das vozes dos animais selvagens.

Destaco como verbos mais significativos no texto o conhecer que valoriza a aptidão do personagem, no sentido que o outro vai conhecer sua agilidade, conhecer sua coragem e nem conhece sua força, sua própria força, e o verbo voltar que caracteriza uma abdicação de algo que lhe era melhor. A utilização do verbo no passado sem situar o quando do acontecimento ou no infinitivo, garante ao enunciado a atualidade do seu discurso.

Outro destaque na composição linguística do texto de abertura e o uso da conjunção, “mas” proferida pelo locutor como um lamento, uma indignação ou para ressaltar a coragem ou mesmo o sacrifício que fez Tarzan em deixar a civilização para continuar a defender a lei. A lei do Direito. O texto se aproxima muito do gênero literário ou um texto antropológico do final do século XIX, que tem uma descrição etnográfica permeada de juízos de valor, dando pista das fontes de inspiração utilizada pelo autor como foi mostrada na introdução do capítulo.

Ao tratar o fragmento da abertura da série Tarzan como uma unidade discursiva ficam claros alguns interdiscursos que organizam e dão coerência ao texto de introdução à trama da série. Ao observar essa introdução como um “passaporte”, que facilitará a entrar na selva de

Tarzan, para observar as narrativas como relatos de alguém que esteve lá e nesse sentido, ser visto como um textos etnográfico, transformado em documentário sobre o que se convencionou ser a “África”, e dessa forma, é possível perceber nestes textos a criação ou a reinvenção de um mundo, este anterior a chegada do europeu ou do americano, concluindo que eram espaços estruturados socialmente, economicamente e culturalmente, como nos apontou Mudimbe (2013) e reconfiguração foi imposta pelo o estrangeiro, tendo como referência a estrutura da sociedade norte-americana ou europeia.

A composição do personagem Tarzan é feita por meio de oposições construídas pelo narrador entre Ele x Eles. O Ele/Tarzan x Eles/Outros. Esses Outros fazem parte de um complexo que envolve a natureza selvagem e os homens que nela vivem. Na sua descrição os “outros” são colocados com algo menor diante da grandeza do civilizado Tarzan. Pois, nesse ambiente selvagem, perigoso, mortífero de selva somente um homem branco civilizado, teria condições não só física, como moral de viver, defendendo a lei do direito.

No extremo oposto estão os homens fantasmas (negros) que seriam autóctones e foram desconsiderados ou desumanizados, incluídos no mundo natural; os animais apresentados com parte da selvageria têm sua força diminuída frente a Tarzan, ele é mais ágil do que o leopardo, mais corajoso que o leão e por isso reconhecido como o protetor da selva, ao ouvir seu grito as criaturas sabem que estão protegidas. Fica claro o estabelecimento de uma hierarquização na imposição de modelo de organização do mundo ocidental “civilizado”.

Tarzan como defensor dos animais e da selva pode ser compreendido numa relação criada a partir de uma ideia estabelecida pelos europeus no século XIX, que relegaram a África à condição de estado natural, apontando a ausência de transformações no continente, principalmente por ser habitado por povos selvagens e sem condições tecnológicas para empreender essas modificações, justifcando a presença do homem “civilizado” para defendê-la, paradoxalmente o mal representado pelos que cobiçam as riquezas do continente, é praticado ou promovido pelo sujeito advindo do mundo dito civilizado. Uma relação onde o próprio “civilizador” cria os problemas e oferecem as soluções, estabelecendo uma dependência.

IV.3 .2 Animais

A profusão de animais que desfilam nos filmes cria uma atmosfera de selva extremamente perigosa. A qualquer momento, alguém será devorado ou atacado por um grande felino. Essas imagens ficam em evidência entre 3’ e 8’ nos episódios, sem contar os apresentados na abertura. Um tempo significativo dentro da trama, especialmente por ressaltar aspectos ligados à questão da agressividade desses animais, e ao mesmo tempo sua beleza exótica, criando um clima de medo e admiração.

Os recursos fílmicos usados geralmente são o plano aberto e o *close,* realçando a ferocidade dos animais, representados pelos grandes mamíferos da savana africana atacando o humano, bem como outros animais brigando entre si, ou lutando com Tarzan, ou presos em jaulas feitas de bambu. Na temporada em questão, há uma exceção. A savana não foi o cenário principal no episódio *Pérolas do Tanga*, a trama se desenvolve no ambiente marinho.

Há animais que são apenas citados, não sendo mostradas qualquer imagem, mas a descrição negativa permite imaginá-lo em ação, de tão bem descritos. No episódio *Vida por uma Vida,* o menino Jai é picado por uma aranha-caranguejeira. Ao lado de sua cama, o sr. Flood, Tarzan e o guarda Rao conversam sobre o acidente e falam sobre a periculosidade do animal. Embora ela não seja mostrada, é capaz de provocar repulsa ou medo pela descrição impactante de sua letalidade:

> **Tarzan**: Como ele está?
> **Sr. Flood**: Morrendo /Jai foi picado/ Picada de aranha caranguejeira
> **Tarzan:** Tem certeza?
> **Sr. Flood:** Sim, eu mesmo matei aquela maldita/Caranguejeira é a inimiga número um dos artrópodes.
> **Guarda Rao**: Seu veneno pode matar uma ave grande em minutos.
> **Tarzan:** E a um menino?
> **Guarda Rao:** 48 horas

E há os bichos de estimação, como a macaca Chita, que é apresentada por Tarzan como a primeira-dama da selva; o leopardo Gando de cabeça negra, pertencente a Jai; o elefante que Tarzan por vezes usa como meio de transporte; e o leão Sultão, moça cega Nara, do episódio *Os olhos do leão*.

No laboratório de pesquisa de Jason Flood, aparecem bichos taxidermizados, um viveiro, animais usados para pesquisas, e outros elementos que o diferencia dos outros personagens em relação aos bichos. Isso lhe confere um conhecimento e autoridade para emitir opinião sobre esses animais, a exemplo de como se referiu à aranha-caranguejeira (no diálogo acima), aludida pela classificação biológica no ramo dos artrópodes. Contudo, adjetivou o animal por “maldita”, expressão pouco científica.

Os animais também são vistos como mercadorias de grande valor, despertando a cobiça de caçadores e traficantes, que se aventuram no meio da selva em busca dessas riquezas. No episódio *A última arma,* os traficantes de marfim planejam exterminar uma manada de cinquenta elefantes, que renderia três toneladas de marfim. Segundo o caçador, o dinheiro da venda permitiria a compra de “muita felicidade”.

O professor Munanga, natural do antigo Zaire, narra numa entrevista a Campanili (2005) que, quando chegou ao Brasil nos anos 80 para lecionar na Universidade de São Paulo (USP), a maior curiosidade dos estudantes em relação a ele era saber quantos leões havia matado. Isso o deixava profundamente nervoso e irritado, em função da falta de conhecimento que as pessoas tinham sobre continente africano. Ele respondia que, tal qual no Brasil, em seu país – como em outros países do continente africano – os leões viviam em zoológicos. Sua tentativa

era de desfazer aos poucos as imagens construídas de África, seguia ele dizendo que esse tipo de discurso vigente no Brasil possui um conteúdo político-ideológico difícil de ser transposto.

No mundo de Tarzan, os animais também seguem uma hierarquização, de acordo com a sua utilidade. Alguns serão tratados como bichos de estimação, outros comercializados legal ou ilegalmente, uns são usados nas “pesquisas científicas”, e outros apenas mortos na legítima defesa de alguém. Esses animais sempre significam perigo para os nativos, mas não para Tarzan, Jai, Nara e Tallboy (estrangeiros na selva), com quem convivem pacificamente.

Selecionamos alguns dos adjetivos mais usados para definir os animais da savana africana. Em relação ao leão, no episódio *Os olhos do Leão,* o animal ataca um nativo que jura vingança. O nativo e o pai se referem ao leão como felino demoníaco/assassino/aquela fera – adjetivos que reforçam a agressividade do animal. O demoníaco remete aos discursos religiosos, nesse sentido associando ao mal em contraposição ao bem. É a mesma intensificação negativada que se verifica na supressão do substantivo leão pelo pronome demonstrativo “aquela” fera, evitando falar o nome do animal, que provoca danos e está associado ao mal. O guarda Rao, para evitar mais danos na aldeia, e tentando demover pai e filho de sair à caça do leão, ressalta as qualidades do mesmo usando os adjetivos “muito forte”, “esperto” e “rápido”. Na verdade, ele positiva o leão e subestima a capacidade dos nativos, inclusive falando que Oringa (nativo) já foi ferido pelo animal.

A macaca Chita é sempre adjetivada de forma positiva por Tarzan, sendo chamada de “esperta”, de “menina”, é citado que eles se dão bem porque Chita é “quase humana”, a primeira-dama da selva. No episódio *O Prisioneiro*, Chita pega o chapéu do prisioneiro Spooner, que foi preso a uma árvore por Tarzan para evitar mais uma fuga. Para pedir o chapéu de volta, ele se dirige a Chita e a chama de “ladrãozinho”. Imediatamente Tarzan retruca, dizendo que o único ladrão e assassino que estava ali era quem adjetivava a macaca de ladra.

Em dois episódios, Tarzan usa as características negativas dos animais para definir os fora da lei, tomando como parâmetro o elefante e o leão. No filme *O Prisioneiro,* Tarzan compara o acusado de assassinato e tráfico de diamantes a um elefante furioso e a um leão feroz, dizendo que ele é tão perigoso quanto esses animais, pois são capazes de destruir qualquer coisa que estiver em sua frente. No filme *O silêncio mortal,* ele compara o coronel que impõe medo e terror nas aldeias a um elefante raivoso, ou um leão assassino, dizendo a Jai que sempre há homens como coronel em todas as partes.

No episódio *O Puma Pródigo,* Tarzan elogia o puma que foi recolhido pelo guarda Rao, chamando de “um belo animal”. Rao comenta que vai avisar na aldeia que o “gato demoníaco” (como os nativos chamam o lince) já foi capturado. Nesse episódio, o animal é definido como “demoníaco”, tendo a mesma dimensão religiosa dicotômica do bem versus o mal. Tarzan

explica à assistente do médico morto pelo puma que os nativos não o ajudaram a socorrer o homem porque a tribo é muito supersticiosa em relação ao puma dourado, denominado por eles como “gato demônio” (acreditam que, se ajudassem, poderiam sofrer algum tipo de maldição). Shari a, assistente do médico morto, relata a postura dos nativos para Tarzan, expressando toda sua indignação:

> “Nós viemos para esta (silêncio) selva miserável para ajudá-los... ensiná-los a serem humanos civilizados. E quando mais precisamos deles, eles (silêncio). Um animal atacou o doutor. Eles o trouxeram para cá e deixaram-no aqui e fugiram. Sem uma palavra. Nada. Deixaram ele aqui para morrer.” (Transcrição do episódio O Puma Pródigo)

A explicação de *Tarzan* para a postura dos nativos é uma forma de aceitação das crenças do outro, atenuando a falta de humanidade e de gratidão alegada pela assistente do médico morto, mostrando que eles estavam apenas seguindo suas tradições, apresentando à Shari, uma particularidade da vida daqueles nativos que era desconhecida por ela até então.

No episódio “Os olhos do leão”, na parte superior de uma construção abandonada em ruinas existe um elemento decorativo em formato de uma águia bicéfala, para ter uma visão melhor buscando Nara, Tarzan sobe na parte mais alta da construção, ficando superior a escultura, e pousa a mão sobre uma das cabeças da águia. A águia enquanto figura heráldica é usada por muitos povos desde a antiguidade. Águia bicéfala é o símbolo do império representando a autoridade, a potência e a vitória. Era símbolo do Estado Alemão, do Império Russo, da Albania e de outros países.

Os Estados Unidos da América usam também a águia como símbolo heráldico só que não é bicéfala. Na representação seria a superioridade da água americana, sobre outros impérios que ali estiveram. Neste mesmo episódio há referência ao leão com vermelho e assassino



Figura 59-*Tarzan* e a águia bicéfala



Figura 60-Insígnia americana com a águia

[72] Imagem 59 extraída do episódio *Os olhos do leão* e imagem 60 do site< http://www.fotosearch.com/STK009/jcn1191/,> Acessado em 14/12/2015.

IV.3 .3 Paisagem Natural

Ela aparece em todos os filmes, aqui foi considerada em tomadas mais abertas e não sendo figurante da cena. A média de exibição da natureza ficou em torno de 1' a 3', não incluindo as imagens da apresentação, o tempo destinado a esse elemento é bem significativo, caracterizando-o como fundamental para a narrativa fílmica, pois a permanência da imagem na tela ajuda o telespectador fixá-la, enquanto discurso visual representativo da África de *Tarzan*, lembrando que elas não foram gravadas no continente africano, a locação se concentrou primeiro no Brasil (Rio de Janeiro e Paraná) e depois foi transferida para o México.

A exuberância das cachoeiras, das savanas e das montanhas, geralmente aparecem em contraponto com a figura de Tarzan, criando uma comparação ou mostrando a sua grandiosidade, como vimos na apresentação. Os grandes rios dão um ar bucólico às cenas, que é quebrado com um crocodilo entrando no rio, criando uma tensão, ou um barco a vapor que serve de ligação entre as cidades grandes e as aldeias, ou mesmo granadas jogadas, por um inimigo, em Tarzan em fuga pelo rio.

A paisagem natural não escapa das adjetivações.

No primeiro filme da série *Os olhos do Leão*, Nara emite uma opinião equilibrada, dizendo saber onde há beleza, pode ter também perigo, e é preciso conhecer a selva para se viver bem nela, ela diz: "eu conheço bem essa selva, suas trilhas e cachoeiras, seus perigos e suas delícias".

Já no episódio *Um leopardo está a solta*, o sr. Bell é um turista que perdeu o barco e ficou no vilarejo, ao tentar negociar uma vaga no barco do traficante de animais, ele se justifica dizendo que alguma coisa nessa selva está lhe deixando de estômago embrulhado.

A crítica mais revoltada sobre a selva é feita no episódio *O Puma Pródigo,* a Srta. Sheri fez o seguinte desabafo para Tarzan: "Nós viemos para esta (silêncio) selva miserável. Você sabe o que é essa selva? É o purgatório cheio de cocô, transformando pessoas em animais e animais em assassinos".

A fala da Srta. Sheri remete à apresentação da série, ao enunciar juízos de valor para desqualificar a selva, por meio dos adjetivos, 'miserável', 'purgatório' e 'assassinos', são expressos tendo uma referência que não é verbalizada, mas mostram que os discursos, são formados e permeados pela cultura de quem os enunciam. Sheri de forma indireta ou por oposição faz um elogio ao seu lugar de origem e a sua cultura que representa a civilização, ao dizer 'selva miserável', pressupõe-se que ela deve ter vindo de uma cidade próspera, que permitiu que ela estivesse ali, na selva, para partilhar e iniciar os nativos no mundo dos humanos e da civilização.

Remetendo aos discursos civilizatórios coloniais, que é aqui revitalizado nas práticas neocolonialistas recebidas como herança deixadas pela Inglaterra ao povo americano,

propagada como uma missão salvadora para levar a civilização e a cultura para os não civilizados, o que o poeta Rudyard Kipling (1889) definiu como fardo do homem branco[73] , numa clara alusão do darwinismo social, onde a raça superior tem por obrigação civilizar os bábaros e aos selvagens.

No conjunto dos filmes, a paisagem natural é sempre mostrada com estranhamento, pelo olhar do outro, que a percebe sempre de forma exótica e também negativa, por ter vegetação densa, abrigando animais perigosos, e grupos de nativos prontos para atacar a qualquer momento, reforçando a ideia de um espaço onde o perigo é iminente. Tudo isso justifica a presença do herói que está sempre pronto para defender as possíveis vítimas da selva

IV.3 .4 Paisagem modificada

É representada aqui pela região transformada pelo homem, onde encontram-se suas moradas, estas geralmente são casas circulares cobertas com sapé, algumas caiadas de branco e com desenhos externos. Nesse cenário, existe uma casa retangular com telhado em duas, com porta de vidro, proteção de tela nas janelas e uma varanda, onde mora o pesquisador Jason Flood. As imagens do ambiente dos nativos são passadas rapidamente, porém se repetem algumas vezes no mesmo episódio, garantindo a sua percepção, tornando-se um referencial bastante expressivo em relação às cenografias da série. Em geral, são apresentadas em plano aberto que fecha num determinado personagem, recurso bastante utilizado, pois servem para fazer a ligação de uma cena da selva para a aldeia. O tempo apresentado em cada episódio gira em torno de 3” a 1”.

O grande diferencial das casas dos nativos para casa do Sr. Flood, civilizado, marca a existência de dois mundos no mesmo ambiente. O interior das casas dos nativos é mostrado em dois episódios *O Prisioneiro* e *As três faces da Morte,* é extremamente simples, nas paredes ficam pendurados os colares, roupas e utensílios; no chão de terra batido encontra-se uma tarimba coberta por folhas.

A casa de laboratório, do Sr. Flood, feita em madeira é ampla, ventilada, iluminada e bem equipada por mobiliário residencial, há cama, mesa, sofá, tabuleiro de xadrez, plantas decorativas em vasos, quadros e esculturas nas paredes; há também mobiliário e equipamentos de laboratório, tais como: bancada, banco, microscópio, vidraria de laboratório,

[73] - Em 1899, o poeta Rudyard Kipling, de volta à Inglaterra depois de uma demorada estada nos Estados Unidos, publicou um poema que teve enorme impacto naquela época e que até hoje ainda repercute. Intitulava-se *The white man burden*, O Fardo do Homem Branco, que ficou na história como um chamamento à conquista imperialista do mundo pelos americanos e europeus em geral. Para Kipling, o domínio do planeta era uma missão que todos os homens brancos deviam assumir, como um fardo, uma obrigação dos civilizados do mundo para com a parte que consideravam selvagem ou bárbara. http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/homem_branco.htm Acessado em 20/01/2016.

bichos taxidermizados, um viveiro com pássaros e também equipamentos de comunicação, que nem sempre funcionam por conta do isolamento da selva.

Flood vive no meio da floresta com as comodidades da vida “civilizada”, garantindo seu conforto. Praticamente esse ambiente foi mostrado em quase todos os episódios da série, onde teve a participação do personagem Jason Flood, reforçando o contraste entre a civilização, que garante o conforto com seus equipamentos, e o primitivo, com a ausência desses equipamentos que segue tendo a característica do mundo natural, caracterizando a falta de civilização.

IV.3 .5 Paisagem humana

Este elemento é o mais complexo de todos, são muitos personagens e cada um tem uma história que agrega ou orienta a trama do filme, trouxemos alguns que foram distribuídos em núcleos, o primeiro formado pelos personagens fixos da trama que identificamos como o núcleo central:

Tarzan - Homem branco, cabelo louro, olhos azuis, corpo atlético, veste somente uma tanga, deixando o corpo amostra. Ele sempre está correndo, nadando ou se locomovendo através de cipós. Acompanhado ou não pela macaca Chita. Há uma valorização ou necessidade de mostrar sempre o corpo do personagem, a câmera é posicionada de forma a valorizar o seu porte físico, fortalecendo sua autoridade. Sua opção por viver na selva cria uma curiosidade que fica sem resposta. Sua permanência em cena gira em torno de 2’ a 20’, divididos em corridas, nados, subidas em árvores, deslocamentos em cipó e diálogos com outros personagens.

Guarda florestal Rao - Homem negro, guarda de parque, veste uniforme composto de calça comprida, blusa meia-manga na cor bege, sapatos pretos, meia três-quartos, chapéu, cordão com uma placa, relógio e uma pulseira larga de couro. É formado em medicina veterinária. Em alguns episódios também é mostrado sem camisa, valorizando o físico. Participa de 5 episódios dessa temporada, possui poucas falas, geralmente dirigidas a Tarzan, sua aparição gira em torno de 2” a 5”.

O menino Jai - Companheiro de Tarzan, com traços indígenas, e diferente das outras crianças, em quase todos episódios que apareceu estava vestido com roupas discretas, camiseta, bermuda jeans e galochas. Nos episódios *As três faces da morte* e *Pérola do Tanga*, ele usa tanga igual a Tarzan. Seus amigos são os personagens adultos Tarzan, Rao e Flood. Não se relaciona como nenhuma criança do povoado. O tempo de permanência do personagem na tela girou em torno de 2' a 1'.

Sua história é bem parecida com a de Tarzan, foi contada no episódio *Vida por uma Vida,* quando estava Jai entre a vida e a morte, após ser picado por uma aranha-caranguejeira.

Ele é sobrevivente de um acidente aéreo, seus pais morreram, de certa forma, foi adotado pelos três amigos, é um menino genioso e se mete em confusões ao tentar resolver os problemas à moda dele.

No episódio *O Prisoneiro,* ele tenta convencer Tarzan de que não tem necessidade de ir à escola, pois já sabe das coisas que são importantes que foram ensinadas por Tarzan, ele questiona e argumenta: “Por que a escola de novo? Por que preciso ler livros? Eu sei seguir leões, caçar gazelas e tudo que você me ensinou”.

É a única referência feita à instituição escolar, Jai é levado por Tarzan para pegar o barco que o levará a escola, ele é a única criança no transporte. Na selva de Tarzan, só as crianças não negras teriam direito a ir à escola?

Jason Flood - homem branco de meia-idade, olhos azuis, veste roupa de safári, fuma cachimbo e demonstra vasta cultura, tem um laboratório em casa (já descrito). O simbolismo de seus equipamentos de laboratório, como o microscópio e a vidraria garantem ao Sr. Floor a autoridade pelo conhecimento adquirido pela ciência, não há uma especificação de sua área científica, quando vai a campo fazer pesquisa, diz que vai participar de uma expedição. Tempo médio em cena, por episódio, gira em torno de 1’ a 5'. Ao contrário de Tarzan, ninguém questiona por que ele mora na selva e não há referência à família, lugar de origem ou motivação que o fez ir morar na selva. Para se comunicar com Tarzan e Rao, quando eles estão longe, Flood usa tambor, junto a um microfone para ampliar o som, mesclando o tradicional tambor, com tecnologia ‘moderna’ microfone e caixa de som, mostrando que domina os dois mundos.

Tallboy - Auxiliar de Rao, homem novo, muito alto, branco, usa shorts jeans curto, anda de sapato e meia, usa indumentária destoante dos demais. No episódio *Vida por uma vida,* aparece com uma cobra no pescoço. Pode ser considerado um figurante, sua aparição geralmente é rápida, não ultrapassando 2”, com a valorização do seu tipo físico.

Núcelo I - Dos Nativos/figurantes:

Homens, mulheres e crianças circulam o tempo todo pela aldeia. Esta é composta basicamente por negros e pessoas com traços indígenas (fase mexicana), muitos são maquiados para terem a pele escurecida, ficando notória a falsificação. O que chama atenção nos filmes gravados no Brasil é a utilização desse recurso, nos figurantes é a escolha de um ator branco para fazer o papel de um homem negro. O ator brasileiro, José Lewgoy, foi pintado de preto para viver o papel de pai de Oringa no episódio *Os olhos do leão*.

Os figurantes, geralmente, aparecem em massa compacta circulante, em determinados espaços, na aldeia, na selva peleando, ou sendo explorados por algum vilão do episódio. O tempo de permanência dessas cenas gira em torno de 3” a 1”. Por sua repetição constante, é

possível adotá-los como representação real de povos africanos, mesmo percebendo que muitos são maquiados.

No episódio *O Silêncio Mortal*, um coronel sobrevivente de guerra tem por objetivo construir um império na região e para isso saqueia, incendeia aldeias, e submete a população às suas normas, impondo o regime do terror, tendo um chicote de tira longa que ele diz ser seu brinquedo, um divertimento, pois não hesita em usá-lo, falando para os nativos: “Vocês não têm nada melhor para fazer... do que ficar parados aí como crianças de boca aberta? Preciso lembrar que a cota de cereais não foi completada? ”, batendo o chicote na direção do grupo que volta ao trabalho.

Os nativos - Aparecem em todos os episódios, geralmente de peito nu ou transpassado por pele de algum animal, usam calças compridas rasgadas, tangas com estampa de pele de onça ou lisa; alguns usam shorts, outros camisolões em estilo muçulmano; existem ainda os que fazem parte do contingente policial, estes usam farda na cor bege escuro, composta por bermuda, camisa de manga curta, sapato, meia e chapéu, portando armas de fogo. Os figurantes negros, geralmente, aparecem desenvolvendo atividade de carregador de mercadoria, tirando ou colocando no barco, prestando serviço aos vilões, participando de festa tribal e, nesse caso, pintados de acordo com a cerimônia, participam também de ataques a animais, não possuem falas. Os personagens principais também quase não se dirigem a eles, como se não existissem.

As nativas – junto com as crianças, são apresentadas com roupas coloridas, vestidos, saias e blusas, algumas de turbantes na cabeça, também usam colares feitos de dentes de animais e todas estão sempre descalças, sempre circulando ou desenvolvendo algum tipo de trabalho, por exemplo, no episódio *O Prisioneiro,* aparecem duas delas cozinhando num grande caldeirão no meio da aldeia, remetendo a imagens construídas da pré-história.

Embora esses personagens não tenham falas ou sua aparição na tela seja rápida, eles imprimem nos filmes a marca por sua presença, ajudando a forjar uma imagem de um continente em “estado natural” que precisa de tutela, reforçando o darwinismo social e justificando as práticas neocoloniais.

IV.3.5.1 Núcleo II – Mulheres

Arrolamos algumas personagens femininas que tiveram uma participação mais efetiva nesse restrito universo, marcadamente, masculino de *Tarzan*. A permanência das imagens dessas mulheres ficou em torno de 1' a 5’; o tempo maior em cena era quando contracenavam com Tarzan. São elas:

Nara Smith – personagem do episódio *Os olhos do leão*, é uma mulher branca, jovem, deficiente visual que mora sozinha numa caverna com um leão, que é seu guia na selva. Era referenciada por Jai como a “deusa” que vivia junto ao lago. Sua aparição em cena reforça a

imagem de uma deusa grega, seu vestido em couro, com um dos ombros à mostra, lembra uma túnica grega, o quíton; ao assoprar um chifre, ela chama um leão que vai ao seu encontro e ambos saem caminhando por um vasto vale verde.

Nara é sobrevivente de um acidente de barco, em que seu pai, o reverendo Smith, e sua mãe morreram. Foi criada por uma família de nativos que morreu em uma guerra tribal, desde então vive sozinha com o leão sultão que são os seus olhos.

Nara foi salva por Tarzan, ao cair numa armadilha feita para caçar animais, após o acontecido ele comenta sobre sua beleza, dizendo: “Moça bonita”, e quando encontra o menino Jai que lhe mostra a foto de Nara pequena, Tarzan reforça sua opinião: “Ela está muito mais bonita agora”, e ao conhecê-la, Jai confirma a fala de Tarzan: “Tem razão, Tarzan, ela está muito mais bonita”.

O adjetivo “bonita” é repetido, pelo menos, quatro vezes, para referenciar Nara, e devido à sua deficiência visual, passa a ser vista como alguém que precisa de cuidados e não pode ficar sozinha, mocinha indefesa, ela reluta em aceitar essa proteção, pois vive sozinha há muito tempo sem necessitar de ajuda.

Maggie Calloway - personagem do episódio *Vida por uma vida.* É uma mulher branca, fotógrafa, está na selva trabalhando para uma revista científica especializada em animais. Usa calça comprida cigarrete, bem justa ao corpo, realçando as curvas, uma blusa amarrada em nó na cintura e botas de cano alto. Tem interesse em saber mais sobre a vida de Tarzan, insinua interesse físico pelo personagem. Ela é salva por Tarzan, ao ser atacada por um leão, e ao repreender o animal, Tarzan diz: “Pare de assustar mulheres bonitas”. Ao reencontrá-lo junto a Rao, ela diz: “Tarzan, dê os parabéns ao seu alfaiate”.

Representa uma mulher que trabalha, estava na selva sozinha fotografando para uma revista científica. Não tem medo do perigo, faz o estilo sensual, insinua-se para Tarzan, que não demostra interesse.

Nione - personagem do episódio *O Prisioneiro*. É uma mulher negra, usa um vestido em tecido avermelhado preso à cintura por um cinto na cor bege, usa também uma faixa na cabeça e colar em pedraria, é esposa do policial Khobi. Este tem por missão transferir um prisioneiro branco, acusado de assassinato e tráfico de diamantes. Durante a transferência da aldeia para ser entregue ao posto, o prisioneiro pergunta para o policial: “Essa garota Koichi é sua? Ela é bem bonitinha! Você vai com a gente?”.

A mulher negra é identificada por sua etnia “Koichi”, adjetivada no diminuitivo de “bonitinha”, e coisificada como objeto que pode ou não ser levado para satisfazer desejos, principalmente, com interesse sexual. Dessa temporada, o único elogio da série a uma mulher negra foi feito por um criminoso e com interesse sexual.

Leneen - personagem do episódio *As três faces da morte.* É uma mulher negra, que usa um vestido em couro com uma faixa amarrada na cintura. Com a morte de seu pai, ela deveria assumir o comando de seu povo. Mas um dos nativos, Jamoya, não aceita ser guiado por uma mulher, pois acredita que ela não pode ser chefe, já que as mulheres só sabem cuidar dos filhos e irá tratá-los como crianças. Dessa maneira, ele lança um desafio de acordo com a tradição, mas nenhum guerreiro aceita participar ao lado de Leneen, Tarzan aceita por amizade.

Numa conversa antes do início do desafio, Leneen questiona Tarzan. Ela quer saber se ele realmente quer participar desse desafio e agradece o seu ato. Há uma insinuação que dá a entender que eles se gostam. Logo depois, Jamoya acerta um punhal no reservatório de água, feito de madeira, onde Tarzan está bebendo água e diz: “É muito fácil acertar o coração de um homem”, dando a entender que sabe que ele gosta de Leneen. Tarzan devolve o punhal cravando ao chão, próximo dos pés de Jamoya.

Nesse episódio, o desafiante Jamoya expressa todo seu machismo quando se recusa a ser chefiado por uma mulher e a não manifestação de voluntários para participar do desafio ao lado da Leneen, podem ser entendidos como um consenso da sociedade. O único que se manifestou foi Tarzan, pela amizade ao chefe morto, mas também por não concordar com o discurso do desafiante. Estabelecendo ou fortalecendo aqui uma dicotomia, de um lado: o negro, nativo e machista, que não reconhece o poder de uma mulher, reduzindo-a ao espaço do cuidado com as crianças; enquanto Tarzan, homem branco, civilizado, culto entrou na disputa para garantir que a mulher, nesse caso, negra, pudesse exercer o cargo que é seu por herança, o qual ela só terá acesso porque foi conquistado e concedido pelo civilizado branco.

Outras mulheres estiveram presentes na série, como a **Srta Sheri,** que no início do episódio *O puma pródigo,* tinha uma relação amigável com os nativos. Mas a morte de um pesquisador com quem trabalhava e a omissão de ajuda dos nativos em socorrê-lo, fazem com que ela passe a enxergá-los como selvagens, querendo abandonar o trabalho e voltar para o Kansas (EUA), depois do perigo que vive na selva, incluindo um sequestro. Tarzan a convence de ficar e seguir o trabalho iniciado pelo pesquisador morto, diz que o povo precisa dela e ela tem essa missão.

Em *Pérolas do Tanga,* a personagem feminina é **Lita,** uma nativa, filha do chefe da aldeia dos pescadores, que abandona a família para viver no luxo com um traficante de pérolas, o comandante Gioco.

Num diálogo entre o casal, o marido está com uma pérola na mão e pergunta à esposa Lita o que aquilo significava para ela, que prontamente responde: “Paris, Roma, um lindo lugar. Qualquer coisa longe dessa selva”. Sua resposta remente a Fanom (2008, p. 54), que classifica esse tipo de comportamento como doentio, uma tara, a mesma percebida na personagem Mayotte do livro *Je suis une Matiniquaise*, em que uma negra ao casar-se com um

homem branco e dele aceita tudo, para ter um pouco de brancura, busca se distanciar dos outros negros, pois acredita que dessa maneira será aceita no mundo dos brancos.

A personagem Lita quer se afastar de sua origem 'selvagem', termo usado em referência à sua fala; "longe dessa selva", quer viver na civilização, identifica-se com as cidades de Paris, Roma, ou outro lugar que tenha beleza, ao contrário da selva. Para isso, ela trai sua família, ou seja, foi capaz de fazer qualquer coisa para ter um pouco de civilização. Isso reforça um complexo de inferioridade, nascido na comparação de culturais em que uma se julga superior a outra, o darwinismo social. Alguns indivíduos das ditas culturas inferiores, almejam viver no outro estrato social, para isso não medem as consequências para lograrem seu intento.

Ela revela para o marido onde existe a maior concentração de ostras para a extração de pérolas, ele usa um método para acelerar o processo e acaba provocando a morte dos peixes e de um pescador. O chefe da aldeia entende que isso é um castigo dos deuses por alguma coisa que eles deixaram de fazer. Por não acreditar em abandono ou castigo dos deuses, Tarzan investiga e descobre quem é o verdadeiro responsável pelo acontecido, e acaba sendo ajudado por Lita que se arrepende de ter auxiliado Gioco. O episódio trabalha com a questão da ambição, o marido estrangeiro queria ter mais dinheiro e poder; e a nativa pela necessidade de ser "civilizada", deixando de ser uma selvagem. Para alcançar o seu objetivo, Lita foi capaz de renegar e trair seu próprio povo, no final se arrepende, reconhece seu erro e volta a viver na aldeia.

O tratamento dispensado às mulheres nos filmes analisados de *Tarzan* pode seguir duas vertentes: uma separando as mulheres pela cor de sua pele, branca ou não branca; e a outra, a sua a origem nativa ou estrangeira, embora pareçam ter o mesmo peso. As personagens brancas foram adjetivadas positivamente, de bonitas, inteligentes e corajosas, pois não há outra intenção além do elogio em si. Agora o único elogio feito a uma personagem negra, foi realizado no diminutivo e proferido por um fora da lei, insinuando que ela poderia acompanhá-lo pela selva, quando do seu transporte para uma cadeia.

Outro detalhe que chamou à atenção foi com relação às indumentárias das personagens. As não negras de certa forma valorizavam seus corpos, enquanto as nativas eram vestidas de forma a escondê-los, com exceção da Leneen e seu vestido, que não era uma túnica larga. No universo de *Tarzan,* há uma valorização do corpo masculino como representação de força, que está pronto a proteger as frágeis que estão em perigo na selva.

IV.3.5.2 Núcleo III – Homens

Esses povoaram os episódios, representando o bem, a justiça ou até mesmo a ingenuidade, num outro extremo estavam os fora da lei que movimentaram os episódios, possibilitando que Tarzan mostrasse toda sua habilidade em resolver problemas e manter a

selva equilibrada. Os personagens masculinos tiveram em média de 3’ a 8’ em cena, apresentamos alguns deles:

Policial nativo Khobi - personagem do episódio *O Prisioneiro.* É um homem negro, uniformizado com farda da polícia territorial, vestido de bermuda e blusa na cor bege com algumas insígnias, no cinturão um revólver, usa também um capacete redondo. Ele tem por missão transportar, sozinho, pela selva um perigoso assassino e traficante de diamante, que ao fazer um ‘gracejo’ para sua esposa Nione, o chefe da tribo, tenta atingi-lo com uma lança, Khobi o impede dizendo: “É meu prisioneiro, chefe Buruna. Me orgulho do meu posto. Jurei fazer cumprir a lei nesse território”.

No meio do caminho, Khobi é atacado pelo prisioneiro que tentou fugir, mas foi capturado por Tarzan. O policial ferido foi levado à sua tribo, alguns saem em busca do prisioneiro para matá-lo, indo contra a postura de Khobi que acreditava ser e era um homem da lei.

O policial representou a ingenuidade, ao defender a lei por meio de sua autoridade, sem ter condições mínimas para exercê-la e, por isso, pagou com a vida, causando o questionamento sobre a eficácia da lei na usa sociedade. Foi um personagem de aparição muito curta, em cena em torno de 40”, mas a sua fala firme sobre a crença na lei e nas instituições do homem branco, impostas às sociedades nativas, provocou um dilema entre seguir a tradição, caçando e matando o prisioneiro, ou entregá-lo à justiça para ser julgado dentro das leis, posição defendida por Tarzan, usando como argumento que Khobi era um homem que acreditava na justiça e jamais concordaria com seu povo, se eles fizessem justiça da forma tradicional.

Coronel - personagem do episódio *O Silêncio Mortal.* É um homem branco de meia-idade, olhos claros, tendo uma cicatriz no rosto, usa uma jaqueta azul de *fecho-éclair*, camisa vermelha, calça clara, botas e tem um chicote longo. Militar que participou de duas guerras, diz-se especialista na arte da sobrevivência. Esteve em cena por aproximadamente 10’.

Ao ser questionado por Tarzan, para saber o que ele faz na selva, responde: “Onde mais um homem igual a mim pode estar? É o meu último campo de batalha. Onde posso lutar sem regulamento, (...) vou construir meu império aqui. Este chicote vai cantar até que eu domine a selva”.

A fala do coronel remete à ideia de terra sem dono. Os nativos não são vistos como proprietários de seus territórios, e pela força, pelo armamento e pelo medo, o coronel impõe uma nova estrutura nas aldeias, criando uma dependência, conseguindo cooptar alguns nativos, que acabam lhe sendo fiéis em troca da ilusão do poder. Remete à própria política colonial, caracterizada pela invasão e apropriação do espaço físico, pela dependência e sujeição do povo, visando à sustentação do império que passa a fornecer riquezas favorecendo os invasores.

Akaba - personagem do episódio *O silêncio mortal.* É um homem jovem, negro, de tanga, rosto com pintura branca, faixa com duas penas na cabeça, uma vermelha e a outra branca; possui uma lança. Obedece à ordem do coronel e tenta atacar Tarzan, que o domina e questiona a sua escolha em seguir o coronel, já que seus pais eram pessoas honradas. Akaba responde que o pai foi um tolo e com sua honra não tiveram nada, e ao lado do coronel, ele é importante e tem poder. Representando a figura do nativo cooptado e ambicioso que foi capaz de trair amigos para ter poder, que de outra forma não teria. Lembra a figura do capataz, o intermediário do poder. Neste caso, o coronel que está acima dele, e os subordinados, representados pelos nativos, abaixo dele. Permanecendo em cena, por cerca de 45", entre diálogos com o coronel, com Tarzan e luta corporal com outros nativos.

Ivor Merrick – personagem do episódio *O último duelo*. É um homem branco, de idade não definida, aparentando ser jovem, cientista da área de tecnologia, usa calça comprida clara, camisa social azul e jaleco comprido azul, que junto ao tratamento de doutor, reforçam a sua identidade profissional.

Ele é dono da Fundação Merrick, dedicada à pesquisa sobre comportamento animal e humano, localizada no meio da selva, tendo diversos animais presos em gaiolas de bambu e o entorno é fortemente policiado por homens armados. Permanece em cena, por cerca de 15', fazendo uma apologia à tecnologia, representada por grandes computadores, com cenografia de laboratório tecnológico, há muitas luzes piscando, botões e uma máquina imprimindo as conclusões a respeito da natureza humana. Tarzan ao dizer que aquele laboratório era incompatível com a selva, recebe como resposta de Merrick: "Onde mais testaríamos o computador a não ser aqui? Onde o comportamento é tão vital para a sobrevivência? Este computador, esta maravilha, pode prever como qualquer indivíduo, vai reagir em determinada situação".

Seu assistente negro, Dr. M'Bula, que era amigo de Tarzan, ao expressar sua aparente dúvida sobre as teorias de Merrick, este lhe responde: "Pobre, Dr. M'Bula, ele ainda tem muito de selvagem dentro dele".

Este filme recupera a mesma temática tratada no episódio *O silêncio mortal*, ambos falam da utilização do espaço, por estrangeiros, aqui com objetivo de desenvolver pesquisas ditas científicas. O lugar escolhido é perfeito por dispor de material em abundância a ser estudado, da fiscalização ser inexistente e certamente do incentivo do governo para a instalação desse tipo de instituição. Aqui o poder é fundamentado na crença da ciência tecnológica, acreditando que por meio dela será possível controlar os homens de forma direcionada, uma alusão ao livro *1984,* que fala da sociedade vigiada de George Orwell, ou mesmo aos regimes totalitaristas, com seu desenvolvimento tecnológico, à época. No caso do filme, seriam os cientistas os únicos capazes de controlar e manter a harmonia nesse universo.

Ao vencer a máquina, Tarzan prova que sua supremacia humana é capaz de vencer até mesmo as máquinas mais potentes. Dessa forma, ele segue garantindo a harmonia do espaço.

Os personagens, acima listados, junto ao núcleo fixo ajudaram a construir episódios que garantiram o objetivo de entretenimento; trouxeram temas importantes que estavam presentes no período das filmagens, a colocação dos discursos que provocavam inquietações sociais, mesmo que de forma sutil, podem ser considerados uma ousadia dos produtores, pois a apreensão e sua significação podiam ser realizadas de formas diversas. Esse fato, ajuda cada vez mais, caracterizar os filmes de *Tarzan* enquanto um documentário, pois a selva que possuía um tempo indeterminando, estava vivendo situações do cotidiano da década de 60, que eram reflexos vindos de conjunturas anteriores e influenciaram também os anos subsequentes de sua produção, contribuindo para ser percebida como mundo real.

IV.6- **Diálogos**

A média dos diálogos ficou em torno de 18’ a 29’, percebemos que os mesmos são as pontes usadas para as ações dos filmes, inclusive a forma de representar ou dizer o texto, não acompanham uma expressividade cênica correspondente, ou seja, há sempre a mesma expressão, diminuindo a força do que é dito. Esses diálogos revelam pensamentos e sentimentos, principalmente, em relação ao lugar, que na maioria das vezes são carregados de adjetivos negativos, como mostrado anteriormente, com exceção do episódio *Os olhos do leão,* no qual a personagem Nara faz elogio à selva, dizendo que a conhece muito bem.

Algumas palavras foram exaustivamente repetidas em praticamente todos episódios, são elas: morte, assassino, assassinato, selva, aldeia, selvagem, leão, armadilha, tribo, chefe, guarda, policial, rifle, faca, perigo.

Os verbos usados para se dirigir aos nativos eram sempre no imperativo: trabalhe, carregue, traga, faça, coloque.

Os diálogos também serviram para reforçar o discurso visual, sendo corroborado por ele. As palavras acentuavam as imagens e exacerbavam o que estava sendo dito. Como observamos em alguns fragmentos apresentados nos elementos discriminados acima mostrando como eles ajudam a intensificar os discursos visuais sobre o continente africano.

IV.7- Armas e violência

Nos anos de 1970, o filme *Tarzan* tinha a classificação livre, tanto que foi exibido em diversos horários. Na capa do DVD da primeira temporada, usado para esta pesquisa, aparece um selo de advertência informando que o mesmo não é recomendado para menores de 10 anos, assim transcrito: “Pode conter linguagem depreciativa e obscena, conflito psicológico leve e exposição de cadáver”. Os filmes dessa primeira temporada se caracterizam por uma

violência exacerbada, com armamentos, da lança do nativo, passando pelo facão de Tarzan, chegando aos revólveres, rifles e granadas dos inimigos. Todo esse arsenal foi usado em profusão contra humanos e animais, pelos mais diversos motivos, poucos foram os lamentos pelas vidas ceifadas.

A violência reinante incluindo brigas, de corpo a corpo com animais e humanos, ofensas, desrespeito à autoridade constituída, assassinatos, assassinos e mortes, ficam em cena, por mais de 3', nos episódios. Policiais e bandidos passeiam entre a população das aldeias, carregando diversos tipos de armamentos, normalmente, há uma naturalização da violência e uma banalização da morte, desde a praticada contra animal como forma de defesa, ou como prazer, por um sádico.

IV.8- **O Herói Tarzan**

É nesse cenário que vive Tarzan, um homem completamente diferente do meio, mas que tem uma circulação tranquila entre os nativos. Seu tipo físico proporciona um grande contraste em relação aos outros, sobretudo os nativos, por ser extremamente alto; vestido somente por uma tanga marrom, possui o corpo esbelto que está sempre em movimento, nadando, subindo em árvores, correndo, soltando do cipó; finalmente, ajudando a manter a ordem na selva.

Em nenhum dos episódios, Tarzan fala de sua origem. Mas todos sabem de sua história e ao indagá-lo sobre a veracidade dela, nada responde. É um ser solitário, tendo uma postura parecida com os cowboys, que depois de resolvido o problema, para o qual não foi chamado, sai de cena caminhando solitário, rumo ao nada. Não recebe agradecimento, mas é reconhecido pelos amigos como a solução dos problemas e pelos inimigos, como o principal problema. Nos filmes assistidos, o personagem esteve em cena por aproximadamente 5' a 20'.

Os padrões recorrentes identificados permitiram uma visão global da série, mostrando que a mesma tem uma lógica que não se encerra em cada episódio, ao contrário os filmes vão se completando, reforçando discursos, que pela repetição e outros mecanismos fornecidos por meios de vinculação, acabam garantindo a consolidação do personagem e do gênero, especialmente feito para televisão.

Analisando o contexto geral da série, podemos dizer que é dado um grande destaque à cenografia natural, com a valorização da paisagem e de seus animais. Geralmente, apresentados em primeiro plano em detrimento do ambiente modificado pelos homens, como as cidades, estas quando aparecem são colocadas em plano secundário, servindo de ligação entre os ambientes.

Nesses ambientes que vivem os nativos homens, mulheres e crianças, seu cotidiano é invadido, diariamente, por pessoas que entram no seu espaço com motivações diversas, submetendo-os e subjugando-os, questionando sua humanidade, estabelecendo hierarquizações, desestruturando a sociedade, contando em alguns casos com os próprios nativos, que veem nesses atos um modo de se beneficiarem, quebrando os laços de solidariedade anteriormente existentes.

O tempo como abstração representa um mundo parado. Na selva, o tempo não é marcado, muito menos representado, criando uma dicotomia espaço x tempo, estabelecendo uma hierarquização, em que os nativos se comunicam por meio de tambores, navegam com embarcações rudimentares, defendem-se com lanças mortíferas; no outro extremo, temos o referencial temporal marcado pela tecnologia usada, tais como: rádio transmissor, barco a motor, computadores e armas de fogo, recursos usados quase que exclusivamente pelos estrangeiros ou por nativos cooptados por eles, associados ao mundo civilizado.

Tarzan é o herói porque consegue transitar nos dois mundos, o dos civilizados e o dos nativos. Seus traços e características são definidos em contraposição das características psicológicas e sociais dos nativos. A personalidade do herói da trama sempre representa o bem, em oposição aos inimigos que representam o mal e, por fim, o perigo iminente que os povos nativos ou animais estão correndo, justificam a presença do herói, que protege as riquezas do lugar contra a cobiça de estrangeiros. No estágio que se encontra a população, não há meios nem habilidades para se defender das ameaças. Algumas sociedades pela ingenuidade e outras pela cobiça são capazes de se deixarem enganar.

Mesmo tendo sido criado por macacos ou ter vivido boa parte de sua vida na selva, Tarzan tem a cultura do homem branco americano, foi moldado nas escolas onde estudou e sempre suas intervenções para mediar conflitos tendem a usar as ferramentas da civilização, uma forma de negar a própria selva, ele afirma: “Minha selva”. Nesse sentido, está se referindo ao espaço físico que representa posse. Assim como a maioria dos vilões que apareceram, ele também não pertence ao lugar. Reafirma sempre sua superioridade, tendo seu quinhão no fardo civilizacional, permanece na selva por acreditar cumprir sua missão.

É pertinente trazer aqui a reflexão que o antropólogo e documentarista Peter Loizos (2008) faz sobre a construção, a realização e a divulgação de produtos audiovisuais. Afirma que esses registros e sua divulgação fazem parte de contextos e são referências simplificadas de um complexo maior, que fornece os dados para sua materialização em forma de textos, filmes, novelas, documentários, séries entre outros definidos e passam a representar as realidades, ou melhor, visões das realidades. Nesse ponto, deixa claro que não existe isenção nas escolhas, nem de quem produz ou de quem reproduz, estes ainda podem ser manipulados, visando atender alguns interesses, ele afirma:

> Estes registros não estão isentos de problemas, ou acima de manipulações, e eles não são nada mais que representações ou traços de um complexo maior de ações passadas, devido ao fato de os acontecimentos do mundo real serem tridimensionados e os meios visuais ser apenas bidimensionais, eles são, inevitavelmente, simplificações em escala secundária, dependente, reduzida das realidades que lhe deram origem. (LOIZOS,2008, p.137)

Finalmente, uma indagação sobre a produção da série televisiva de *Tarzan* para essa versão aqui analisada. Houve uma atualização, trazendo para os filmes assuntos que estavam em voga no período, como a questão da tecnologia, a preocupação ecológica, a questão do machismo, a questão da guerra fria (que aparece muito sutilmente); explicitando que essa atualização não significou um afastamento, nem mesmo, um questionamento de uma hierarquização racializada da sociedade. A década de 60 foi marcada pelo fortalecimento do movimento civil negro, em busca da garantia de direitos nos Estados Unidos, que repercutiu no mundo inteiro. Então qual foi o sentido de se produzir uma série em que o negro, de certa forma, aparece tutelado por um homem branco?

Fortalecendo estereótipos de falta de capacidade, guerras tribais, falta de caráter, de competência; a benevolência do homem branco entendendo a questão de da crença dos negros; a representação da uma mulher negra sendo mostrada destituída de beleza, difere das outras que foram elogiadas por sua beleza; o reforço, da população negra selvagem.

No caso da série Tarzan fica claro a questão do neocolonialismo, representado na presença do homem branco num território negro e com autoridade, a questão do determinismo biológico, por ser homem branco, mesmo tendo morado na selva e ter sido criado por macaco, ele consegue ter uma postura dita “civilizada”, isso é possível devido a capacidade inata da própria raça superior, nada remete a seu passado da infância, os negros na mesma selva por ser inato de sua própria condição humana de inferioridade, dessa forma permaneceram incivilizados.

O herói tem domínio do espaço e das pessoas, tudo de certa forma encontra-se vigiado, controlado e monitorado por ele, nada escapa a sua vigilância ou a sua lei, voltando a ideia de sociedade total, só que essa vigiada e controlada pelo homem branco americano, reafirmando seu poder e autoridade.

Capítulo V

O Negro no Brasil nos anos 70

V- O Negro no Brasil nos anos 70.

> "É tempo de falarmos de nós mesmos não como, "contribuintes", nem como vitimas de uma formação histórica, social, mas como participantes desta formação" Beatriz Nascimento[74]

O decênio de 1970 é um fragmento riquíssimo a ser estudado na história do negro no Brasil. Marca a transição de sociedade identificada como 'atrasada' para uma sociedade moderna fincada na tecnologia, objetivando fazer parte do mundo do progresso e do desenvolvimento, causando impacto em todos os setores da sociedade brasileira. O Brasil "do futuro" ou do "milagre econômico", um dos muitos discursos usados pelo governo para definir a nova face que se pretendia para o país, serviu também como ideal para a construção de novas identidades e para a reinvenção ou ressignificação do conceito de povo brasileiro.

Com forte apelo englobante, o discurso fundamentado na democracia, inclusive racial, embora vivêssemos num Estado de Exceção, como contradições naturais do Brasil, evidenciada também na manutenção quase que intacta das relações sociais, econômicas, culturais e políticas em relação à população negra.

Relacionamos a história nacional desse período com a construção ou reafirmação negativa, por meio de imagens de África no Brasil, por entendemos que esse tipo de mecanismo se constituiu no que denominou Bourdieu[75], de violência simbólica. Entendida aqui como uma das respostas a dimensão e as implicações estruturais conseguidas pelos movimentos sociais, em especial o movimento negro, sobretudo os organizados, que no final dos anos 1970 formaram o Movimento Negro Unificado – MNU. Não podemos esquecer, que vivíamos num regime militar que reprimia com dureza os atos considerados subversivos ao sistema.

A imposição das imagens desqualificando o continente de origem dos negros e consequentemente os próprios negros, foi um dos mecanismos de poder disponível na sociedade que segundo Foucault (1979) não precisa usar a força ou a violência bélica, para impor e assegurar a ordem por ele defendida, como foi no Brasil. A utilização da televisão enquanto um aparelho capaz de reproduzir o discurso do Estado de forma única e esse complementado, por outros veículos e meios de propagação, garantiram a eficácia e a permanência dessas imagens até os dias atuais, sendo impossível mensurar suas consequências principalmente psicológicas junto aos negros brasileiros.

---

[74] (RATTS, 2007, p. 101)

[75] Bourdieu (1983) formula o conceito de violência simbólica para descrever os processos de dominação que se dão através da imposição do sistema cultural. Ele considera a cultura como sistema de símbolos selecionados ao longo da história de acordo com os interesses da classe superior. Tais produções estão fundamentadas em ideológias que são coletivamente apropriadas, embora sirvam a interesses particulares do grupo dominante

Esses discursos contribuiram também para criar uma resistência por parte dos negros brasileiros em reconhecer o continente africano enquanto local de origem, estabelecendo um 'nós' negros brasileiros apoiados na decantada e valorizada miscigenação, formando uma categoria racial, e do outro lado 'eles' os africanos, que suas imagens nos chegavam pela televisão por meio da programção importada, de forma geralmente negativada e bem próximo das imagens dos negros brasileiros, exibidos na programação nacional. Num país do futuro havia a necessidade de se identificar com o primeiro mundo, esse civilizado e produtor de riquezas, tornando a "familiar" África que existe no Brasil, em algo distante e acima de tudo indesejável.

Usando o pensamento de Alfredo Bosi (2005, p.379) a respeito da colonização que ele define, como um processo ao mesmo tempo material e simbólico e que na sociedade contemporânea este é feito por meio da massificação a partir de certas matrizes poderosas de imagens, opiniões e estereótipos, podemos pensar na questão da escravização, que foi um dos mecanismos usados nos processos de colonização e nesse sentido, é possível ver sua atualização ou permanência na sociedade brasileira, ela se manifesta sobretudo em relação ao negro no Brasil, por meio das práticas de exclusões econômicas que afeta diretamente a sobrevivência, a construção ou confisco de sua memória e de sua história e aos modos de sua representação garantindo a maioria sua permanência em locais subalternizados da sociedade.

Munanga (2006, p.97) considera esse período dos anos 1970, o da consolidação das lutas anteriores servindo de alicerce para novas batalhas raciais travadas nos anos posteriores. Essa unificação pode ser considerada o marco divisor das lutas dos negros no Brasil, até então eram iniciativas isoladas, defendendo direitos de forma fragmentada, numa multiplicidade de variantes. A consolidação mostrou que o indivíduo pode até reconhecer a opressão que lhe é imposta, mas sua superação só é possível de forma consciente e organizada pelos que vivem a mesma realidade e a percebem da mesma maneira.

Por meio de uma agenda de lutas contra o racismo, que articulavam história e cultura a uma identidade negra diaspórica, o movimento negro buscou recuperar a história e os valores da cultura negra, foram as vozes discordantes oriundas principalmente do mundo afro-brasileiro, que propuseram a construção de uma democracia verdadeiramente plurirracial e pluriétnica.

Em 1978 é lançado em São Paulo os Cadernos Negros[76] uma publicação que tinha como objetivo discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura. O primeiro volume traz uma síntese do que o povo negro estava vivendo nos anos 70. O texto soa como um

[76] - Cadernos Negros é uma publicação coletiva e anual organizada pelo grupo paulista Quilomboje literatura. O grupo foi fundado por Luiz Silva (mais conhecido por seu nome artístico, Cuti), Mário Jorge Lescano, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e outros escritores, com os objetivos de discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura. Figueiredo (2009, p8) http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAPTTGA8/disserta_ao_mestrado_backup_revisado_2.pdf?sequence=1 Acessado em 13/01/2016.

manifesto, um despertar para uma nova consciência, um auto- reconhecimento, e esse de forma coletiva:

> Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África, vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando às máscaras brancas, pondo fim a imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das ideias que nos enfraquecem e que só servem aos que querem nos dominar e explorar. (Caderno Negro 1, 1978)

Atores negros buscando novas participações, era a luta contra a invisibilidade. No momento histórico de um novo projeto de transformação da sociedade brasileira, o povo negro organizado, representando os diversos segmentos sociais, reivindicavam o direito à cidadania plena, por meio de sua inserção participativa nas estruturas socioeconômicas e políticas propostas pelo regime militar para a nação.

Os militantes negros buscavam suas origens em África(s), tentando reestabelecer a ligação que foi cortada na transposição dos antepassados para o Brasil. Sem raízes, sem história, sem direito à memória. Essa é a sina do escravizado e de seus descendentes, que segundo Manuela Carneiro da Cunha:

> O escravo é sempre, por definição, um ser sem raízes. Só através de um corte radical com todas as lealdades que fazem de um homem um membro da sociedade é que se pode torná-lo um ser completamente apropriável por outrem, outra família, outra sociedade. O escravo é assim por excelência, um estrangeiro, não enquanto membro de uma outra comunidade da qual proveio, mas enquanto permanentemente alheio à comunidade que o escravizou (Cunha, 1995, p.11)

A necessidade de um pertencimento comum dos negros brasileiros era uma forma de buscar a união dessa população significativamente numerosa e culturalmente diversa que vivia dispersa na sociedade nacional, sob a crença ideológica de pertencer ao povo brasileiro mestiço, o que neutralizava as diferenças e teoricamente, não constituía um campo de disputa entre os diversos atores que formam a sociedade.

Os movimentos sociais negros lutaram para inserir essa população no processo da construção da nova nação, agregaram valores fundamentados na cultura africana, como forma de reconhecimento e valorização da cultura negra brasileira. Como frente de luta, buscou-se desmontar e superar os discursos que inferiorizavam e desqualificação o povo negro na sociedade brasileira, que faziam ou fazem parte do senso comum, questionando e apresentando novas imagens ou significações para o Horizonte Simbólico Imagético do Brasil,

que ainda podem ser entendidos como uma das heranças coloniais que mantemos no país, no difícil abandono da herança colonial, como mostraram os teóricos da Colonialidade[77].

Segundo Chaui (2006, p. 8) é preciso: “criar uma fala nova capaz de exprimir a crítica dos ideais e práticas existentes, capaz de mostrar aos interlocutores as ilusões do senso comum e, sobretudo, transformar o interlocutor em parceiro e companheiro para a mudança”. A transformação proposta pelo contingente negro, por meio dos movimentos sociais, visava a uma mudança não só na estrutura da sociedade, bem como, na sua própria história, criando novos valores e valorizando os que antes foram renegados ou desconsiderados, dentro das representações consagradas na sociedade, buscando romper com essa estrutura discursiva que alicerçava a subalternização do povo negro.

A história do negro brasileiro sempre foi contada pelo outro e assim diluída, subalternizada e homogeneizada na história nacional, diferente dos outros atores sociais, que sempre tiveram direito as suas histórias e memórias. A reescrita da história negra pelos próprios negros, tinha a intenção de garantir a participação do povo negro na sociedade brasileira com mais equidade. Essa apropriação da história transformando os negros em sujeitos produtores dos estudos, deixando de ser apenas o objeto desses estudos, pode ser entendida como um ato cívico, que visava uma integração mais realista do negro nos textos históricos, na própria identidade nacional e ao mesmo tempo servia com discursos que ajudavam a fortalecer a inserção de grande parcela da população brasileira nos setores social, político, econômico e cultural.

No sentido de inventar um outro calendário, instituindo seus próprios símbolos, a nova história passava pelo questionamento do discurso da igualdade racial, esse foi um dos primeiros pontos a ser atacado, mostrando que era incompatível com o cotidiano do povo negro brasileiro. A nova história negra reivindicada, a ser escrita pelos negros passava pela ressignificação de valores visto como negativos, um dos principais estava ligado ao continente de origem África.

A necessidade de pertencer a algum lugar, de ter uma matriz, já que a oferecida no país foi construída a partir de referências selecionadas pelo outro, não sendo plena ou satisfatória, pois servia para justificar posições e nunca para enaltecer ou valorizar uma população que construiu, junto com outros povos, o país.

A construção de um imaginário negro brasileiro sobre a África, foi criado a distância, ela passa ser vista como o berço de todos os negros, são produzidos discursos que tentam desconstruir estereótipos negativos que serviam e servem para a exclusão de afrodescendentes. MBEMBE (2014, p.58), define esse processo como a *razão negra*, que é

[77] É a lógica cultural do colonialismo, ou seja, o tipo de herança colonial que presiste e se multiplica mesmo após o colonialismo ter acababado. A herança colonial da américa latina é sentidas até hoje pelo menos, em três áreas complementares: no racismo, no eurocentrismo e na epistemológia ocidental do estilo de vida, configurando as três categorias centrais: colonialidade do Poder; colonialidade do Saber e a colonialidade do Ser. Grupo Modernidade e Colonialidade. http://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_modernidad/colonialidad. Acessado em 14/04/2015.

formada pelo conjunto de discursos e de práticas, que cotidianamente inventa, conta, repete e faz circular textos, fórmulas, rituais com o objetivo de fazer o nego acontecer enquanto sujeito, distinto das representações negativas impostas pela sociedade.

As representações negras quando aparecem na formação do Brasil, são tratadas enquanto contribuições em áreas pontuais: como na música, dança e comida; desprezando todo trabalho de uma raça nos quase 500 anos de construção e transformação do país, relativizando, ou melhor, diminuindo ou quase anulando a participação dos homens, das mulheres e das crianças negras na criação da nação brasileira. Essa prática continua trazendo sérias implicações de ordem econômica, social, política, cultural e religiosa.

Os discursos que formam horizonte imagético simbólico negro são polifônicos percebidos como diálogos, ou seja, conversa entre um ou vários enunciadores e coenunciadores, revelando as muitas falas, estas podem ser apropriadas como uma forma de confronto direto, como uma forma de aliança, corroborando um pensamento, ratificando ou retificando conceitos, mantendo-se neutra, determinando um lugar social, entre outras atitudes que a mesma pode desencadear de acordo com os interesses de quem enuncia e para quem é anunciado.

Tais falas ou discursos não constituem necessariamente um diálogo impositivo, de forma incisiva, pois por meio de mecanismos sutis podem ser transmitidos e assimilados sem uso da violência, reforçando e ampliando como no caso aqui apresentado, o horizonte simbólico negro, difundindo-o em termos nacionais.

Na contramão desse processo, o povo negro ao se apropriar dos discursos estereotipados, impõe um novo olhar, construindo outros discursos, estes de valorização, a partir dos mesmos referenciais, dando outra dimensão e direção às relações sociais impostas na sociedade brasileira. Ao serem usados de forma irônica, evidenciando os mecanismos de exclusão, deixando claro que os mesmos não estão passando despercebidos, se constituem um potente instrumento de denúncia e de conscientização da situação histórica do negro na sociedade brasileira.

Apresentamos dois bons exemplos dessa nova forma de luta contra as exclusões impostas aos negros do Brasil, são as charges usadas no decorrer da dissertação, e a poesia de Giovani que nos traz a conscientização da tia Nastácia. Os dois artistas se apropriam dos discursos vigentes na sociedade em forma de paródia, usando a mesma lógica vigente, só que de forma inversa. A atenção é voltada para aquilo que é ocultado, o racismo, as exclusões, o preconceito, as hierarquias, a subalternidade, a alteridade, bem distinto dos programas de humor que são vinculados diariamente nas emissoras de televisão.

Os discursos passam a ser ferramentas práticas e simbólicas, servindo para criação e fortalecimento de um Horizonte Imagético Negro Brasileiro, este ressignificado pelos próprios representados, e usados como discursos positivos, nas lutas para a conquista dos espaços

subtraídos ou nunca pertencidos a uma parcela significativa da população brasileira. Lutas que a longo prazo resultaram em conquista, que destaco aqui a promulgação da Lei nº 10.639/2003, que torna obrigatória nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira que de certa forma tira da televisão essa função, que durante anos ela desempenhou de forma desastrosa.



Considerações finais – Eu vi uma África na TV

Considerações finais – Eu vi uma África na TV

A pesquisa dissertativa buscou perceber se o conhecimento que uma boa parcela da população brasileira possuía sobre a África foi adquirida, por meio dos programas propagados pelos meios de comunicação, e o que esse fenômeno representou ou influenciou para a afirmação social e cultural da população negra na década de 70. A pesquisa apontou diversas respostas para a indagação, nenhuma de forma conclusiva, deixando margens para futuras investigações, pois os caminhos são variados e suas escolhas estão condicionadas inclusive com a visão do próprio pesquisador, como nos fala Maingueneau, o olhar é construído levando em consideração os aportes culturais de quem analisa ou escolhe o ponto de vista.

É surpreendente o poder do horizonte imagético simbólico existente na sociedade brasileira, pois seus discursos principalmente os veiculados pela televisão, continuam alimentando, povoando e identificando o continente africano e o povo negro, mesmo com toda a variedade de ferramentas atualmente disponíveis que possibilitam encontrar outras verdades.

Ao escolher o objeto empírico de análise para esta dissertação, surgiram dúvidas se ele seria suficiente para responder à questão norteadora da pesquisa. No decorrer do trabalho, observamos que por mais ínfimo que ele possa parecer dentro do universo das relações sociais, constitui-se numa inesgotável fonte, fornecendo dados que permitiram situá-lo dentro de uma estrutura maior, fazendo perceber as articulações que ultrapassam as fronteiras nacionais.

Uma das maiores dificuldades encontradas na realização do trabalho foi a questão do período histórico, as falas faziam referências ao decênio de 1970; mas elas continuam tão atuais em relação aos povos negros, que sempre pairavam dúvidas do tipo: “estou no passado ou estou no presente”. Infelizmente, percebo que, ainda, continuaremos assim no futuro, porque o grande desafio não foi aprovar uma lei, ou garantir espaços em escola, direitos que são inquestionáveis, dentre outros. O grande desafio é mudar a mentalidade de uma sociedade, que não tem esse interesse, porque isso pode significar uma série de perdas ou divisões de direitos, que continuam sendo privilégios.

Por meio da Análise do Discurso, foi possível observar expressões verbalizadas, as omitidas, as subliminares racializadas, tendo uma sutileza que talvez seja sua principal característica, a do anonimato. O discurso é impessoal, não existe o sujeito que criou a fala, só há o enunciador, aquele que diz o discurso. Isso fica bem representado na fala do diretor Avancini, quando diz: “os reacionários” ou quando em *Tarzan, a* voz em *off* que fala sobre o lugar e seus habitantes.

Mesmo nas novelas, programas de humor ou de variedades que têm um autor ou assinatura, a responsabilidade do dizer passa ser da sociedade e, nesse caso, fazendo um trocadilho: “A arte imita a vida, e é por ela imitada”. Visivelmente manifestadas nas relações

sociais cotidianas, quando se reproduzem os estereótipos em forma de brincadeiras, de apelidos, de insinuações, sem que esses sejam vistos, pelo menos, pelos que fazem como uma violência, já que os meios de comunicação de massa agridem diariamente e não sofrem censura, não há de ser uma agressão e assim acabam naturalizando os estereótipos, os preconceitos, como vimos no capítulo dedicado aos espaços destinados ao negro na televisão brasileira.

A palavra 'África' carrega uma série de significações, interpretações e usos, fazendo parte daqueles conceitos em que a imprecisão de sua definição acaba facilitando seu emprego em diversos contextos, tanto para expressar coisas boas, por exemplos: terra de riquezas, berço da humanidade, fauna e flora exuberantes; ou os discursos associados ao teor negativo que é bem vasto, como exemplos de doença, pobreza, terra perigosa, povos “não civilizados”, guerra, animais selvagens, enfim, a lista é imensa.

Nesses dois casos verificamos generalizações. São as particularidades, os estereótipos e o senso comum que formam o universo imagético simbólico, apresentado no início da dissertação e perpassaram por todo corpo do trabalho que continuam servindo para identificar esse vasto continente, esses discursos são sempre relacionais, dependem de outra cultura para se constituírem. No começo era a cultura europeia e, atualmente, foi acrescida a norte-americana. A partir desses referenciais, é definido reduzidamente um continente, formado por diversas nações, culturas, com diversidade de povos, em uma instituição criada por narrativas.

Uma das afirmações possíveis como resultado da pesquisa feita para esta dissertação é que os discursos passados pelos filmes, de *Tarzan,* trazidos enquanto fragmentos, aqui neste trabalho se confundem com a própria história do conhecimento que boa parte dos brasileiros continua tendo sobre a África, mesmo com todas as informações disponíveis atualmente sobre o continente.

Essa permanência equivocada da visão reducionista sobre o continente africano, verbalizada em muitas falas de brasileiros, praticamente em todas as regiões do país, até mesmo por pessoas com formação cultural acima da média e de idade que varia de crianças a adultos, tendem a confirmar a eficácia da pedagogia utilizada pelos meios de comunicação de massa, que através dos produtos oferecidos pela indústria cultural passam a ser entendidos como materiais pedagógicos, apresentados em forma de filmes, seriados, novelas, programas humorísticos, documentários, livros, álbuns de figurinhas, tirinhas em jornais, gibis e programas infantis que exibidos sincronicamente, articulam conceitos macros e micros, retirados do Universo e do Horizonte Imagéticos Simbólicos, os quais reforçam a ideia reducionista de uma África e, por conseguinte do negro no Brasil, fenômeno ocorrido particularmente no decênio de 1970, quando da definição de uma nova nação.

Esse processo ilustra bem a informação construída, passada em forma de conhecimento, representando um entrelaçamento com a Educação, pois os gêneros dos

programas citados acima são percebidos como fontes para o conhecimento, logo têm o valor educacional potencializado e, por isso, aceitos com mais facilidade como reais, principalmente porque o que está sendo exibido está muito longe da realidade nacional construído discursivamente.

Essa programação televisiva, representando o discurso nacional brasileiro da ausência de preconceito no Brasil, reforçando a ideia de democracia racial, era tão verdadeira, que não haveria problema em exibir esses programas, feitos no Brasil, que mostravam e reforçavam a imagem do negro subalternizado e pelos filmes importados como *Tarzan* que mostravam os selvagens da tão sonhada e desejada África, de origem dos negros brasileiros, que à época buscavam ser protagonistas de sua própria história, deixando de ser objetos de estudo, passando a ser estudiosos de sua história, a fim de construir novos espaços e se apropriar dos que lhes foram sempre subtraídos, conforme nos chamou atenção Beatriz Nascimento (2007).

Segundo o professor Munanga (Campaneili, 2005), a mensagem que fica para os afrodescendentes é: “vocês não podem reclamar, pois seus semelhantes na África estão muito pior”, esperando com isso a resignação e o agradecimento por ter tido uma sorte melhor, de ter vindo como escravizado para o Brasil. Talvez essa seja a resposta para a pergunta: que negro é este que a sociedade brasileira quer? O resignado, o agradecido, aquele que sabe onde é o seu lugar. Esse lugar aqui, não é o que ele quer, e sim aquele que historicamente foi permitido ou construído pelo outro, para ele.

Fugindo da ingenuidade de acreditar que os programas que foram analisados nesta dissertação junto com a exibição do filme *Tarzan*, tinham apenas a função de entretenimento, como algumas pessoas ao falarem sobre o tema tentaram argumentar, podemos afirmar que a África de *Tarzan* veio complementar os discursos hierarquizados e racializados sobre os negros no Brasil, particularmente no período em que houve a intensificação da busca de uma origem comum que agregasse o povo negro tão plural e disperso quanto à África. Enquanto grupo no Brasil, a luta para ter isonomia de direitos, não podia ser dispersa, haveria de ter unidade para se conseguir sair do navio negreiro, pois mesmo passados, oficialmente, oitenta e dois anos do final da escravatura, a maioria dos negros continuava à margem da sociedade.

Dentro de uma sociedade pluétnica e hierarquizada, a busca de espaços por grupos não contemplados plenamente, que para estes há mais deveres do que direitos, pode significar uma ameaça para os grupos privilegiados, que significaria divisão ou a perda de prestígio e poder. Como uma forma de garantir esse poder, adotam-se estratégias rigorosas e contínuas de forma que elas sejam introjetadas e percebidas como algo natural, e os programas da indústria cultural são excelentes para essa função.

Ao se confundirem com o real, passam ser uma verdade que é mostrada, principalmente, pela televisão por meio de suas imagens, perdendo o sentido de construção, visando sobretudo demostrar o lugar social de cada indivíduo dentro da sociedade, que é

organizada pela cor da pele, deixando clara a hierarquização racializada, que também marca a inclusão ou exclusão dos indivíduos nas áreas social, econômica e cultural, representando uma continuidade da estrutura colonial, bem aceita pela elite, que não tem interesse em desarticulá-la, pelo contrário, utiliza novos meios para disseminá-la cada vez mais na sociedade, ajudando na perpetuação desses espaços privilegiados para uns e completamente ausentes para outros.

A dissertação *Tudo que sabia de África aprendi na televisão: Tarzan uma das muitas invenções de África da indústria cultural americana* articulou o Universo Imagético Negro, este universal, com o Horizonte Imagético Negro, percebendo que a retroalimentação de ambos faz parte de um processo, ainda, em curso da transformação do povo negro em cidadãos plenos na sociedade nacional, e a vinculação desses tipos de programas visam situar e ratificar o lugar do negro na sociedade brasileira.

Os filmes de *Tarzan,* pertencentes à indústria cultural americana, ajudou a construir uma imagem do continente africano e, acima de tudo, por meio do seu discurso imagético, ratificou historicamente o lugar do povo negro no mundo, complementando a programação nacional, em que as referências aos negros giravam em torno da senzala ou do navio negreiro, com poucas alusões ao lugar de origem. *Tarzan* materializa esse lugar e justifica porque os negros tinham que ser tutelados pelo branco salvador. Esse mesmo discurso serve para justificar seu lugar na sociedade brasileira.

Saindo um pouco do maniqueísmo quase inevitável, ao estudar as relações plurirraciais, acreditamos ser possível a apropriação destes discursos visual, textual e verbo-textual pelos negros, para serem usados como instrumentos nas lutas contra a continuação de uma subalternização na sociedade brasileira. A ressignificação dessas imagens pode se constituir contradiscursos para serem usados na transformação da sociedade enquanto um todo. Parece utópico tentar mudar quase 500 anos de história, e quando olhamos para trás, temos a impressão que pouco ou nada mudou, as barreiras culturais não se removem com leis ou medidas coercitivas, mas sim com a mudança de mentalidade

A exemplo do veículo que nos propusemos a estudar nesta pesquisa, a televisão continua, ainda, no século XXI consolidando o processo da eugenia televisiva brasileira. Na terceira montagem do texto de Jorge Amado, *Gabriela Cravo e Canela*, em 2012, mais uma vez a atriz escolhida teve que passar pelo processo de coloração artificial, agora menos complicado porque já existem máquinas para bronzeamento artificial.

Dando a ideia que as vozes discordantes estão silenciadas, o que não é verdade, estão alijadas dos grandes meios de comunicação, que podem ser vistos como a “casa grande” do mundo contemporâneo, onde circulam os senhores do poder, e seus capatazes que cuidam para que a ordem seja mantida, inclusive criando, produzindo e vinculando na tevê programas que reforçam sempre o papel subalternizado dos negros, que aparecem nessa estrutura

colonial como agregados, aqueles que se sentem da família e são até recompensados com o papel de uma doméstica que abre a porta, uma tia negra (que até nos casamentos, em que todos estão arrumados com roupa diferente) ela mantém seu avental.

Para encerrar, voltemos a fala do Presidente Lula que abre a dissertação, acredito que ele como outros que tiveram oportunidade de visitar algum país africano, com o conhecimento que adquiriu nos anos de 1970, certamente teve essa mesma impressão do presidente, ou seja, foi traído pelo olhar. O olhar construído pelos meios de comunicação de massa carregado de imagens únicas de pobreza, doenças e fome, das casas circulares cobertas por palha, em aldeias onde vivem homens e mulheres circulando e mantendo o aspecto primitivo do espaço, sendo tutelado por brancos, armados para evitar qualquer tipo de desavença, como foi diariamente mostrado pelo filme de *Tarzan,* na década de 1970, por meio da televisão em seus telejornais, pelos filmes exibidos no cinema, pelos jornais impressos, revistas em quadrinhos, almanaques e álbuns de figurinhas, cercando por todos os meios para garantir a circulação a nível mundial da mensagem intencionalmente construída a respeito do continente africano. Finalizo dizendo que realmente tudo que eu aprendi e não deveria ter aprendido sobre África, foi a televisão que me apresentou.

Fontes bibliográficas

ALENCAR, M.**. 50 anos de nove**las (Album de figurinha). São Paulo, Panini, 2015.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos. Rio de Janeiro: Graal,1980.

GOMES, A. C. **Jorge Amado**: literatura comentada, São Paulo : Abril Cultural Educação, 1981.

ANDRADE, J. B. **O povo fala**: um cineasta na área de jornalismo da TV. São Paulo, SP, Brasil: SENAC, 2002.

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção: Joel Zito Araújo. Rio de Janeiro: Casa de Criação, 2000. 1 DVD (90 min) .

ARAÚJO, J. Z . **O negro na TV pública** . Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010.

ARRUDA, C. O. **Racismo e eurocentrismo**: uma análise dos parametros curriculares nacionais. 2012. 51 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão de Políticas Públicas com foco em Raça e Gênero)– Centro de Educação Aberta e a Distância, Universidade de Ouro Preto, Conselheiro Lafaete, 2016.

ASSIS, F. Contribuições do funcionalismo e da teoria crítica para os estudos sobre gêneros jornalísticos. **Logos Comunicação & Universidade**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 215-233, 2011.

BANDEIRA, M. **Presença dos Estados Unidos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BIERSACK, A. Saber local, História local: Geertz e além. In: HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 97-130.

BORGES, R. C. Um conto nada de fadas: análise discursiva em "Cinderelas, lobos e um príncipe encantado. In: BORGES, R. C. S; BORGES, R. (Orgs). **Mídia e racismo**. Petrópolis: Alii Editora LTDA, 2012. p. 84-105.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbolico**. São Paulo: Difiel, 1983.

BROOKSHAW, D. **Raça e cor na Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983

CAMPANILI, M. **Brasileiro tem visão reducionista da África**. São Paulo: ISA, Disponível em: <http://site-antigo.socioambiental.org/website/parabolicas/edicoes/edicao57/impressas/africa.html> Acesso em: 07 fev. 2015.

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

CAPARELLI, Sérgio. **Televisão e o Capitalismo no Brasil**. Porto Alegre, L&PM, 1982.

CARDONA, Elizabeth Fox & BELTRÁN, Luis Ramiro, e WERTHEIN, Jorge (org). **A influência dos Estados Unidos na comunicação de massa da América latina: Desequilibrio no fluxo de informação in: meios de comunicação: Realidade e Mito.** São Paulo, Nacional, 1979.

CAUNE, Jean. **Cultura e comuni cação: convergências teóricas e lugares de mediação**. 144. São Paulo, São Paulo: UNESP, 2014

CHAUI, M. **Cidadania cultural**: o direito a cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COQUERY-VIDROVITCH, C. **A descoberta da África**. Lisboa: Ed. 70. 2004.

CUNHA, M. C. **Negros estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FANON, F. **Pele negra, máscara branca**. Salvador, Bahia, Brasil: UFBA, 2008.

FERNANDES, F. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007.

FERREIRA, R. C. Maquiar ator branco com tinta preta é uma forma de racismo? Sim. **Época**, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2015/05/maquiar-ator-branco-com-tinta-preta-e-uma-forma-de-racismo-sim.html>. Acesso em: 18 jan. 2016.

FERRÉS, J. **Televisão subliminar**: socializando através de comunicações despercebidas. Porto Alegre: Artmed, 1988.

FERRO, M., ARAUJO, W. **A manipulação da história no ensino e nos meio de comunicação**. São Paulo: Ibrasa. 1983.

FIGUEIREDO, F. R. **A Mulher Negra nos Cadernos Negros: autoria e representações**. Dissertação. Belo Horizonte, 2009.

FLORESTAN, F. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FONSECA, D. J. **Você conhece aquela?:** a piada, o riso e o racismo a brasileira. São Paulo, São Paulo: Selo Negro, 2012.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária., 2008.

GIACOMINI, S. M. Beleza mulata e beleza negra. **Estudos Feministas**, Florianópolis v. 2, n. esp. p. 217-227. 1994.

GIORGI, M. C.; ALMEIDA, F. S.; PAIVA, M. V. S. A não representação do negro nas telenovelas brasileiras: o caso “Gabriela”. **Educar et Educare**, Cascável, v. 10, n. 20, p. 573-583, 2015.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal e cultura política:impactos sobre o associativismo do terceiro setor.** São Paulo: Cortez, 2001.

Gonçalves, Luiz Alberto Oliveira, e Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva. **O jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismos e Antirracismo no Brasil**. 3ª. São Paulo, São Paulo: Editora 34, 2009.

HALL, S. (Org). **Da diáspora**: identidade e mediaçõe.s cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAMBURGER, E. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2005.

HANCHARD, Michael George. **Movimentoe e momentos.** Eem Orfeu e o poder: o moviemto negro no Rio de Janeiro e São Paulo(1945-1988). Rio de Janeiro, EDURJ, 2001 p. 121-167 (xerox).

HERNANDEZ, L. M. **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HÜHNER, L. **Metodologia Científica**. Rio de Janeiro: Agir,1987.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Retratos das desigualdade de gênero e raça**. Brasília, 2011. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2016.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. "**Só tem guerra, fome e tribos primitivas: a África através das histórias em quadrinhos do Fantasma, Tintim e Soldado desconhecido**." ANPUH, julho 2013, p. 1-18.

LOIZOS, Peter. **Vídeo, filme e fotografia como documentos de pesquisa.** Em Pesquisa Qualitativa com texto e imagem e som: um manual prático, Rio de Janeiro ED. Vozes,2008

LOPES, M. A. **Narrativas e significados do 13 de maio e o 20 de novembro para a História do Brasil.** In: O Movimento Negro Brasileiro: escritos sobre os sentidos democracia e justiça social no Brasil. Belo Horizonte, Nandyala, 2009, p240.

MAINGUENEAU, D. **Análise de Textos de Comunicação**. Cortez, 2013.

MARGARIDO, A. **Tarzan: Paradigma da branquização da África**. In:Novas relações com África:que perspectivas? Actas do III Congresso de Estudos Africanos do Mundo ibérico (pp. 105-121). Lisboa, Vulgata, 2003.

MATTOS, S**. História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política** . Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 2002.

MATUCK, Artur. **O Potencial Dialógico da Televisão**. São Paulo, SP: ANNABLUME, 1995.

MBEMBE, A. **A Crítica da Razão Negra**. Portugal, Antigona, 2014.

MIGNOLO, W. D. História Locais /projetos Globais;colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. (S. R. OLIVEIRA, Trad.) Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil: UFMG, 2003.

MILANESI, L. **A casa da invenção**: centros de cultura: um perfil. São Paulo: Siciliano, 1991.

MIRANDA, Ricardo, e Carlos Alberto M PEREIRA. **Televisão As Imagens e os sons: no ar, o Brasil.** São Paulo, São Paulo: Editora Brasiliense s.a, 1983.

MONSMA, Karl. "**Racialização, racismo e mudança:um ensaio teórico, com exemplos do pós-abolicionismo paulista**." Anais do XXVII Simpósio Nacional de História - ANPUH, 22 e 26 de Julho de 2013: 1-16.

MUDIMBE, V. Y. **A Invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Mangualde (Portugal), Luanda: Pedago; 2013.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NISKIER, A. **Nosso BRasil**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército; Bloch, 1973.

OLIVA, Anderson Ribeiro. "**Os africanos entre representações:viagens reveladoras, olhares imprecisos e a invenção da África no imaginario ocidenta**l." Em tempo de História, 2005: 91-114.

OLIVEIRA NETO, M. G. Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. **Revista Brasileira Ciências Políticas**, Brasília, n. 16, p. 65-85, 2015 .

OLIVEIRA, V.; MORTATI, E. C. M. **Quilombos contemporâneos: a memória e o consumo midiático na formação da identidade negra.** In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 6. 6-9 set. 2006, Brasília. **Anais...** Brasília, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006. Disponivel em: < http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/ 121513574261709760683873297349892454670.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2015.

ORLANDI, E. **Discurso e texto: formulaçao e circulação dos sentidos.** Campinas: Pontes, 2001.

ORTIZ, Renato**. Cultura Brasileira & identidade naciona**l. Brasiliense, São Paulo, 1986.
_____ **Mundialização e Cultura.** São Paulo,Brasiliense, 1996.

PAIVA, Raquel. **O Espirito Comum: Comunidade, Mídia e Globalismo**. Rio de Janeiro, MAUD X, 2003.

PARETO, V. **As elites e o uso da força na sociedade**. Niterói: UFF, 2001. (Caderno de Política II).

PAULA, Cláudia Regina de. "**O Protagonismo Negro: o movimento negro na luta por uma educação antirracista."** Acervo - Revista do Arquivo Nacional (Arquivo nacional) 22, n. 2 (julho/dezembro 2009): 220.

PEREIRA, A. M.; SILVA, J. **O Movimento Negro Brasileiro: escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil**. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.

PEREIRA, E. A.; GOMES, N. P. M. **Ardis da imagem**: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira. Belo Horizonte: Mazza Ed., 2001.

PIGNATARI, D. **Informação. Linguagem. Comunicação**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PIGNATARI, D. **Signagem da televisão**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PONSSENTI, Sirio. **Observações sobre interdiscurso**. In: revista Letra da Universidade Federal do Paraná nº 61, 2003, p253-269.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder: eurocentrismo e América Latina.** In: A COLONIALIDADE do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-ur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2016.

RATTS, A. **Eu sou Atlântica:** Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Nacional, 2007.

RIBEIRO, Ana Clara Torres.**Matéria e Espírito: o poder (des)organizador dos meios de comunicação.** In: Brasil território da desigualdade: descaminho da modernização,. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

ROCHA, Décio. **Agenciamentos coletivos de enunciação em o Homem que copiava**.Psicologia em Estudo Maringa, maio/agosto de 2007, p403-413.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Experiência, Modernidade e Campo dos media**.Biblioteca on-line de ciência da comunicação , 1999: 1-32.

RODRIGUES, Édima do Socorro Gomes. **Um estudo sobre intelectuais negros na Academia entre 1970-1990: trajetória acadêmica de Florentina Silva Souza**.Dissertação de Mestrado. Belém, não publicado, 2011.

RODRIGUES, Rosangela Hammes. **Os Gêneros do Discurso na perspectiva dialógia da linguagem : a abordabem de Bakhtin**. In: Gêneros: teoria, métodos, debates. São Paulo, Párabola, 2005, p 152-189

RONSINI, V. M.; OLIVEIRA, V. Política de identidade e mídia. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Belo Horizonte, p. 1-36, [2002]. Disponivel em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/188/189>. Acesso em: 11 nov. 2015.

SANSONE, Livio. **Da África ai Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasielria durante o século XX**. http://www.rizoma.net/intera.php?id=197&secao=afroturismo (acesso em 04 de junho de 2007).

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações sociais e na produção cultural negra do Brasil.** Salvador: Edufba:Pallas, 2003.

SANTOS, Gislene Aparecida. **A invenção do ser negro: um percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros.** Rio de Janeiro, Educ/Fapesp:Pallas, 2005.

SANTOS, Hélio. **Perspectiva do Movimento Negro Brasileiro.” 25 anos (1980.2005) Movimento Negro no Brasil.** Edição: Januário GARCIA. Brasília, Fundação Cultural Palmares, 2008.

SANTOS, R. Lineamentos sobre a história do negro na midiao Brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MIDIA, 10., 3-5 jun. 2015, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-alternativa/lineamentos-sobre-a-historia-do-negro-na-midia-brasileira/view>. Acesso em: 15 jan. 2016.

SANTOS, Sônia Sueli Berti in Estudos dos Discursos. São Paulo,Parábola Editorial, 2013.

SCHERER-WARREN, I. **Uma revolução no cotidiano?**: os novos movimentos sociais na América do Sul. São Paulo: Brasiliense, 1987

SILVA, B. **Dicionário de Ciências Sociais**. 2. ed. Rio de Jaueiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.

SILVA, J. **O movimento negro brasileiro**: escritos sobre os sentidos de democracia e justiça social no Brasil. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.

SIQUEIRA, D. C. O. Televisão e divulgação científica. **Revista Pontocom**, Rio de Janeiro, 8 maio 2008. Disponível em: <http://revistapontocom.org.br/edicoes-anteriores-artigos/televisao-e-divulgacao-cientifica>. Acesso em: 12 nov. 2015.

SOBRAL, Adail. **Texto, discurso, gênero:alguns elementos teóricos e práticos**."Nonada Letra em Revista 15, n. 13, 2010, p: 9-29.

SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do Grotesco:um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Petrópolis,Vozes, 1971.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Medias**. http://bocc.unisinos.br/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-teoria-pequisa-comunicacao-media.pdf. Porto, 2006.

SPIVAK, Guatri Chakravirty. **Pode o Subalterno Falar**. Belo Horizonte, ED. UFMG, 2010.
STEPAN, Nancy Leys**. A Hora da Eugenia: raça, genero e nação na América Latina**, Rio de Janeiro, RJ: Fiocruz, 2005.

TAVARES, J. C. Mídia e racismo: colonialidade e resquícios do colonialismo. In: MANDARINO, A. C. **Racismos**: olhares plurais. Salvador: Edufba, 2010. p. 205-221.

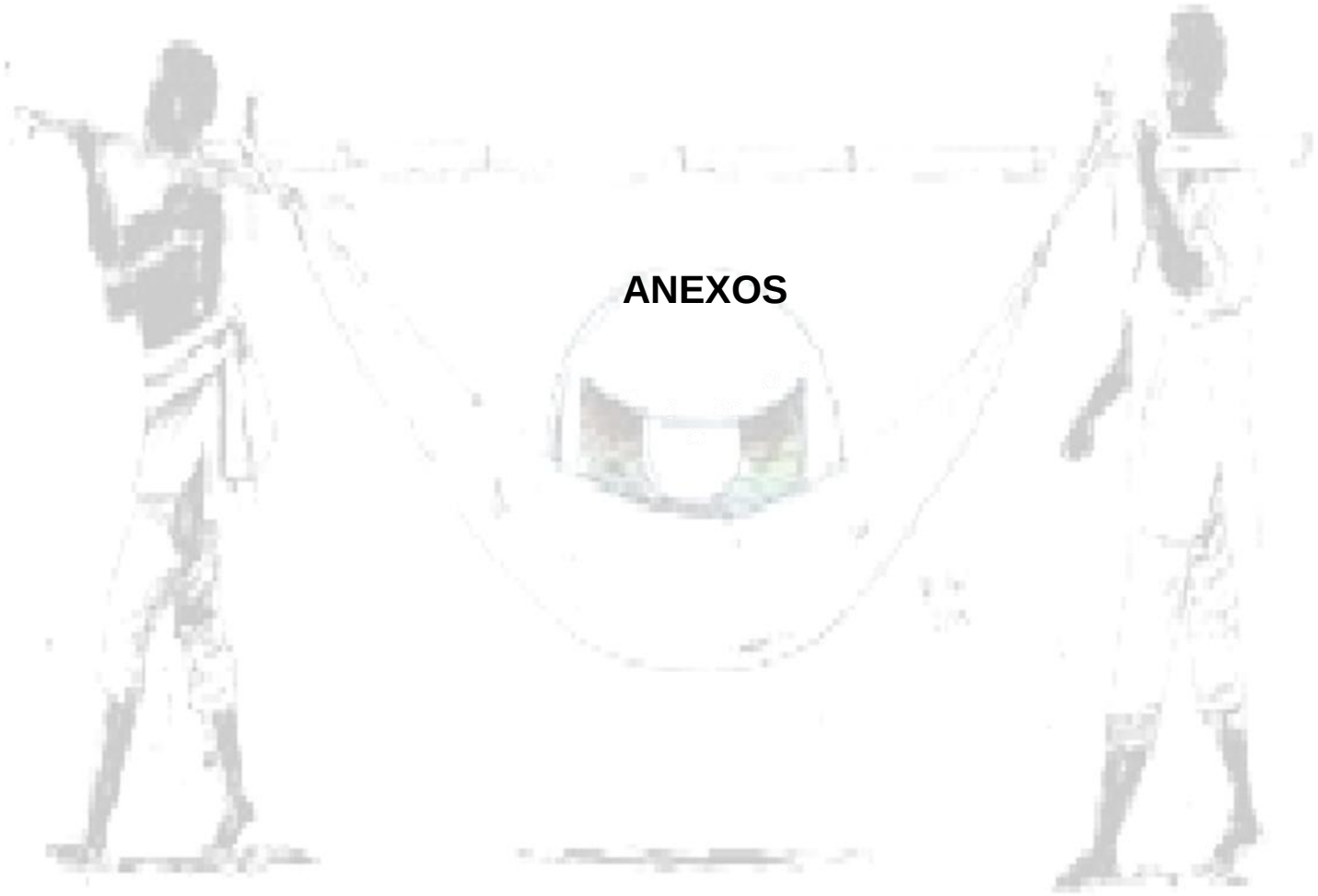
TRABALHO doméstico brasileiro e a herança da sociedade escravocrata: entrevista especial com Lorena Telles. **Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, 9 out. 2014, Seção Entrevistas. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/536050-trabalho-domestico-brasileiro-e-a-heranca-da-sociedade-escravocrata-entrevista-especial-com-lorena-telles>. Acesso em; 11 dez. 2015.

TILBURG, J. L. **A Telenovela**: instrumento de educação permanente. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1981. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tilburg-joao-telenovela-especificidade.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

TOSTES, V. L. **Princípios de Heráldica**. Rio de Janeiro: Fundação Mundes, 1983.

BACOCCINA, D. Namíbia é limpa e não parece África, diz Lula. **UOL Notícias**, São Paulo, 07 nov. 2003. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/bbc/2003/11/07/ ult36u26897.jhtm>. Acesso em: 03/05/2012.

Revista Veja outubro de 1976.



ANEXOS

A-Resumo dos Filmes Tarzan Primeira Temporada

Episódio	Resumo	HOMEM/ MULHER
Olhos do Leão	Um leão de juba vermelha atacou um nativo e o mesmo promete matar o animal. Tarzan avista uma moça branca tocando uma cornucópia que atrai um leão de juba vermelha e manchas pretas sobre o dorso. Ao chegar na aldeia descobre que o leão será caçado e ele avisa que o mesmo pertence a uma moça e que eles vão matar o animal errado. Ao contar essa história ele acaba por confirmar a lenda da deusa que vive na selva. Ao se aproximar da moça Tarzan descobre que ela é cega e sobrevivente de um acidente de barco onde seus pais morreram. O pai era um religioso em missão na selva. Ao ser resgatada como vida foi criada por um casal que lhe deu um leão de presente para ajudá-la. O casal foi morto numa briga tribal e desde então ela vive numa caverna junto ao leão que é os seus olhos. A trama se desenvolve em torno da proteção da moça e de seu leão contra a fúria dos nativos que querem matar a fera que coloca a aldeia em risco.	Tarzan/Jai/RaoSr. Jason Flood/Nativo Oringa/Nativo pai de Oringa/ Srta. Nara
A Última Arma	Um ex-presidiário é procurado por um traficante de marfim para ajudá-lo matar uma manada de pelos menos 50 elefantes que renderia 3 toneladas do material. E com o material ele poderia ofertar uma vida melhor para o filho que havia casado e ele não ajudou em nada porque estava preso. O chefe do guarda florestal o alerta para o perigo dele se envolver de novo nesse tipo de transação ilegal, o homem atira no policial pelas costas e Tarzan chega para evitar que o mesmo mate o guarda. Em luta corporal o ex-presidiário cai numa ribanceira e morre. O filho chega a cidade para pegar os pertences do pai e fica interessado em saber como o pai morrer e começa a buscar o culpado para vingá-lo, revelando que o pai foi preso, pois não tinha dinheiro para pagar seu tratamento contra malária que ele havia contraído, por isso contrabandeou marfim.	Tarzan /Jai/Rao/Sr. Jason Flood Policial Wallington/Sully - traficante de marfim/Jim Haines Traficante morto (pai) PeterHaines- filho do traficante de marfim morto /Kathy Haines
O Leopardo está a solta	Jai tenta salvar seu animal de estimação um leopardo da cabeça negra de ir para um zoológico, por ser um animal raro, despertando a cobiça dos traficantes, iniciando uma verdadeira caçada ao animal.	Tarzan/Jai/Rao/Sr. Jason Flood Galloway – traficante de animal/Morrisey – traficante de animal/Sr. Bell Turista perdido/Mulheres nativas cozinhando num caldeirão no centro da aldeia
Vida por uma Vida	Tarzan e Rao correm contra o tempo, tentando encontrar dois doadores que podem salvar a vida de Jai depois que ele é picado por uma aranha venenosa. 60’ duração	Tarzan/Jai/Rao/Sr.Jason Flood/Tallboy Capitão Whitt60’aker/Obasi -nativo assassino/Médico/Fotógrafa Maggie Galloway

O prisioneiro	Um policial negro capturou um homem branco acusado de assassinato e tráfico de diamante e tem que conduzi-lo pela selva, até a prisão. O prisioneiro fere o policial e foge sendo capturado por Tarzan, com a morte do policial, sua tribo começa uma caçada ao assassino e a Tarzan.	Tarzan/Jai/Chefe Boruna – nativo/Prisioneiro Spooner/Policial Khobi -negro/Bando de Spooner 04 homens branco/Nione -nativa/Maru- curandeira
As três faces da morte	O chefe de uma tribo amigo de Tarzan morre e sua filha deveria sucedê-lo, um membro da tribo, se opõe a ela ser novo chefe da tribo por ser mulher. Então, ele pede que se faça a tradição para a disputa do trono. As Três Faces da Morte para provar seu valor. Mas, infelizmente, uma mulher não pode enfrentar um homem em teste, então outro membro da tribo deve enfrentá-lo em seu lugar. Quando ninguém aceita, Tarzan aceita e vai participar dos desafios. E se ela falhar, os dois serão mortos	Tarzan/Jai/Chefe-Daka/Nativo desafiante- Jamoya Sonatu/Nahnto/ Filha do chefe morto Leneen
O Puma pródigo	Tarzan tem que pegar dois comerciantes que fugiram de barco com um puma roubado e tem uma refém.	Tarzan/Jai/Rao/Sr. Jason Flood/Dr.Landan/Caçador negro Spandell/Caçador branco Hacker/Sta. Sheri Kapinski mulher branca
O Silencio Mortal	Um coronel impõe regime de terror, obrigando as tribos pagarem com sua produção tributos por ele impostos em troca de segurança, contra o terror que ele mesmo provoca.Tarzan continua seu jogo de gato e rato com o coronel que com Sgt Marshak trilhas do homem-macaco na selva. Um dos mais violentas episódios.	Tarzan/Coronel Conrad/Nativo – Akaba – nativo cooptado/Jai/Mutusa – chefe substituto/Sgt. Marshak/Tabor/Ruana – nativa
Perolas do Tanga	Tarzan e Jai visitar seus amigos da ilha da Tanga , que dependem da pesca do oceano para a sua forma pacífica de vida. Almirante Gioco com as informações passadas por sua esposa Lita, filha do chefe da aldeia dos pescadores, começa sua busca de forma agressiva as pérolas, levando morte para o pescadores.	Tarzan/Comandante Carlos/Pescadores Balta Tanona/Admiral Gioco/Lita- nativa
O fim do Rio	Tarzan resgata Suzanne de um avião no meio da selva que necessitam de cuidados médicos. Sean e Tyler estão algemados , ambos negam que são prisioneiros.	Tarzan/Prisioneiro- Damian/Policial- LarsTyler/ Chefe da alde/iSergeant /Enfermeira Suzane Breck
O último duelo	Tarzan é capturado pelo cientista louco Ivor Merrick que coloca um computador contra a vida do dele . Tarzan deve escapar da área de reserva do laborátorio para salvar sua vida, mas as probabilidades estão contra ele.	Tarzan /Dr. Jean Merrick – branco/Dr. B'Dula – negro/Rafelson/Askari/Ivor Merrick/Kimpu

B-Análise do Episódio *Os Olhos do leão*

Análise de conteúdo – Unidade de análise				
Título	**Os Olhos do Leão -**			
Enredo	Desvendar o mistério da deusa com seu leão que é confundido com outra fera que traz perigo para os nativos.			
Resumo	Um leão de juba vermelha atacou um nativo e o mesmo promete matar o animal. Tarzan avista uma moça branca tocando uma cornucópia que atrai um leão de juba vermelha e manchas pretas sobre o dorso. Ao chegar na aldeia descobre que o leão será caçado e ele avisa que o mesmo pertence a uma moça e que eles vão matar o animal errado. Ao contar essa história ele acaba por confirmar a lenda da deusa que vive na selva. Ao se aproximar da moça Tarzan descobre que ela é cega e sobrevivente de um acidente de barco onde seus pais morreram. O pai era um religioso em missão na selva. Ao ser resgatada como vida foi criada por um casal que lhe deu um leão de presente para ajudá-la. O casal foi morto num briga tribal e desde então ela vive numa caverna junto ao leão que é os seus olhos. A trama se desenvolve em torno da proteção da moça e de seu leão contra a fúria dos nativos que querem matar a fera que coloca a aldeia em risco.			
Item	Primeiro filme da série			
Acontecimento	O ataque de um leão a nativos desencadeia uma caça ao animal e se descobre que são dois de um lado um protetor que ajuda uma moça branca e cega e outro mal que luta para sobrevivência em seu território atacando os nativos.			
Elementos Fílmicos	Tempo	Total	Recursos Fílmicos	Representação
Personagens Principais do Episódio	Nativos			Homens com a pele maquiada de negro, Figurante homens, mulheres e crianças negras circulam na aldeia. Homens somente de tanga ou bermudas e mulheres com coloridos. Roupas esfarrapadas.
	Tarzan			Homem branco atlético, que veste somente uma tanga, deixando o corpo amostra. Ele sempre está correndo, nadando ou se locomovendo através de cipós. Acompanhado ou não pela macaca.
	Chita a macaca			Apresentada como primeira dama da selva
	A moça cega – Nara			Mulher branca, deficiente visual, veste um vestido de couro igual os usados pelas mulheres da pré-história nas representações. Tem proteção de um leão.
	Guarda florestal RAO			Homem negro de uniforme de policial de bermuda,e blusa meia manga na cor bege, sapatos pretos, meia ¾., chapéu. Usa relógio.
	O pesquisador			Homem branco de meia idade, olhos claros, veste roupa de safári, fuma charuto e demonstra vasta cultura.

			O menino Jai			Companheiro de Tarzan, com traços indígenas, e diferente das outras crianças ele veste roupa discretas, camiseta e bermuda jeans.
Animais	Antílope 1 Crocodilo Elefante Galinha Hipopótamos Leão Leopardo Rinoceronte	Perigo em ataque				
		Em destaque				
		Animais em deslocamento			Baixo para cima em plano aberto e em close	Tarzan aparece montado num elefante
		Como meio de transporte				
		Animais enquanto paisagem				
		Doméstico				Galinhas sendo transportadas pelos nativos presas pelo pé de ponta cabeça
Paisagem	Natural					
	Modificada	Aldeia – tribo			Plano aberto	Tomada de cima para baixo, plano aberto, mostrando casas algumas com telhado circular coberto por sape e outra com telhado em duas águas em estilo ocidental. A representação de um espaço misto comércio e moradia. Circulação de pessoas carregando animais, cestos sobre a cabeça e outros nas mãos. .Barraca com frutas: banana, jaca, melancia,... Chão de areia
	Análise dos conteúdos					

Diálogos

Nativo Oringa: – esse felino demoníaco deve está por aí em alguma lugar/ veja os animais.
Nativo Pai de Oringa: Eu encontro ele Oringa / Você não está em condições de caçar
NativoOringa: Não pai/ Eu pegarei o leão/ o leão vermelho é meu/ tenho contas a acertar com aquele assassino.
Policial Rao:
Nativo pai: meu filho não descansa enquanto não matar aquela fera.
Policial Rao: seu filho já perdeu uma batalha para esse leão

Nativo pai: eu não vou perder
Policial Rao: um rifle e um homem não são bastante/aquele leão é muito forte, esperto e rápido.

Policial Rao para Tarzan: Temos que achar esse leão
Tarzan: arme todas as armadilhas que tiver e cuide para que ninguém saia da aldeia desarmado.

Tarzan e Nara
Tarzan : armadilhas foram feitas para os animais e não para moça bonita
Nara: Bonita?
Tarzan você é cega há muito tempo/ não tem ninguém que cuide de você
Nara: ser cega não é tão problema como você pensa
Tarzan: É uma garota muito corajosa
Nara: Nem tanto eu conheço essa selva/suas trilhas/cachoeiras/ seus perigos e suas delícias/ a única coisa que preciso temer são as pessoas
Tarzan Porque está dizendo isso?

Tarzan e Oringa
Oringa: Deixou o assassino fugir né Tarzan? Não é?/ O leão matou o meu pai/ miserável

Tarzan e Nara
Tarzan: Cadê seus pais?
Nara: Eles morreram num acidente de barco
Tarzan : vive só desde então?
Nara: Que mal há nisso?

Tarzan, Sr. Flood, Jai e Nara
Tarzan: É propriedade particular
Sr. Flood: É o baú do reverendo Smith/ foi um missionário que desapareceu na explosão de um barco há10 anos ele, a esposa e a filha./ ela não podia ter mais de 09 anos de idade
Jai: será que ela ainda tem 09 anos?
Tarzan: Porque?
Jai: Por que ela é muito bonita
Tarzan: Ela está muito mais bonita agora, Jai.
Jai: Tem razão Tarzan, ela está bem mais bonita!
Nara: quando meus pais morreram um homem chamado Akila me levou para aldeia dele. Ele e a esposa me criaram e me chamaram de Nara

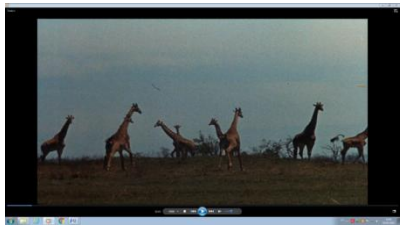
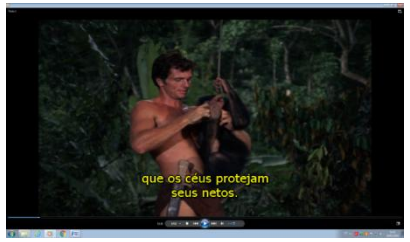
Oringa e os Nativos
Oringa: Rao é um homem bom, mas ele se recusa admitir os erros de seu amigo Tarzan.

Elementos
Armadilhas / armas de fogo/ corneta de chifre para a comunicação/mulher branca vestida com representação das mulheres na idade da pedra.
Nativos roupas esfarrapadas

Animais que não apareceram e tiveram os nomes citados :hiena

Palavras de maior incidência no filme: leão vermelho, assasino

Fotografias

<table>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>
</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>
</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</table>

Tempos Cênicos

ANIMAIS			**Natureza**		
02:40 -02:58	0,18		02:21-02:58	0,37	Incêndio na selva-Crime
03:28 – 03:33	0,05		03: 01- 03:10	0,09	Cachoeira
04:11-04:12	0,01		03:49-04:06	0,57	Cachoeira
04:22-04:32	0,10		04:42 – 04:46	0,04	Penhasco
04:37-04:40	0,03		08:36- 08:38	0,02	Barco rio
04:50-04:51	0,01		33:00-33:09	0,09	Cachoeira
05:39-05:41	0,02		33:10-33:28	0,08	Barco rio
06:14-06:19	0,05			1,26	
06:36-06:39	0,03				
07:50-08:00	0,10		**População e Povoado**		
11:57-12:01	0,04		10:26-10:28	0,02	Beira do rio
12:03-12:04	0,01		11:12 -11:13	0,01	Figurante
13:15-13:18	0,03		22:15-23:03	0,12	Figurante
13:54-14:07	0,13	Cobra venenosa	26:21- 26:31	0,10	Figurante
14:14- 15:15	0,01			0:02	Barqueiro
16:05 – 16:09	0,04		36:43-36:45	0,02	Trabalhando para o caçador

18:12- 18:21	0,09		37:38- 37:46	0,08	Cidade
18:34 – 18:45	0,11	Cobra		0,37	
28:01- 29:20	1,01	Jai atrás de chita			
32:24-32:32	0,08		**Armas e violência**		
32:35-32:41	0,06		05:56-06:14	0,58	Caçadores armados rifles
32:55- 33:00	0,05		06:40-06:41	0,01	Caçadores armados rifles
33:38-33:39	0,01		07:22- 07:27	0,05	
34:06-34:12	0,06		08:01-08:36	0,35	
34:32-34:36	0,06		12:01- 12:02	0.01	
36:27-26:28	0,01		12:22-12:23	0,01	Caixa de explosivo
42:25-42:30	0,05		13:36-13:38	0,02	
43:29-43:35	0,06		26:56-27:09	0,53	Testando um revolver
43:45-43:49	0,04		29:21-29:22	0,01	Close na revolver
43:49-44:00	0,01		30:40- 30:42	0,02	Revolver apontado p/ guarda
47:31-47:32	0,01		36:53-37:07	0,54	Colocando munição na arma
48:14-48:24	0,10		40:41	0,01	Tarzan com a arma na mão
48:29- 48:30	0,01		44:03-44:04	0,01	Detonar de explosivo
48:30-49:13	0,83	Elefante em fuga	47:19- 47:22	0,03	Caçador tenta matar Tarzan
	3,49		47:46- 47:51	0,59	Caçador e morto por Peter
			48:26	0,01	Explosão
				2,78	

C-Análise do Episódio *A última Arma*

Análise de conteúdo – Unidade de análise					
Título	**A Ultima Arma** http://www.imdb.com/title/tt0717962/?ref_=rvi_tt **Setembro de 1966**				
Enredo	Repressão ao contrabando de marfim				
Resumo	Um ex-presidiário é procurado por um traficante de marfim para ajudá-lo matar uma manada de pelos menos 50 elefantes que renderia 3 toneladas do material. E com o material ele poderia ofertar uma vida melhor para o filho que havia casado e ele não ajudou em nada porque estava preso. O chefe da guarda florestal o alerta para o perigo dele se envolver de novo nesse tipo de transação ilegal, o homem atira no policial pelas costas e Tarzan chega para evitar que o mesmo mate o guarda. Em luta corporal o ex-presidiário cai numa ribanceira e morre. O filho chega a cidade para pegar os pertences do pai e fica interessado em saber como o pai morrer e começa a buscar o culpado para vingá-lo, revelando que o pai foi preso, pois não tinha dinheiro para pagar seu tratamento contra malária que ele havia contraído, por isso contrabandeou marfim.				
Item	segundo filme da série				
Acontecimento	A morte de um pai que será vingado pelo filho, tendo como pano de fundo a morte de grandes manadas de elefantes para extração e contrabando de marfim..				
Elementos Fílmicos			Tempo Total	Recursos Fílmicos	Representação
Personagens Principais do	Caçadores	Walker Sully			Homens brancos com armas de fogo, binóculos observam manada de elefante. Roupas no tom caqui
		Jim Haines			.
	Tarzan				Homem branco atlético, que veste somente uma tanga, deixando o corpo amostra. Ele sempre está correndo, nadando ou se locomovendo através de cipós. Acompanhado ou não pela macaca.

Episódio			Chita a macaca			Chipanzé
			Guarda Hobby Wallington			Homem branco fardado, no chapéu detalhe de faixa em pele de onça.
			Casal Peter e Cathy Haines			
			O pesquisador Jason Flood			Homem branco de meia idade, olhos claros, veste roupa de safári, fuma charuto e demonstra vasta cultura.
			O menino Jai			Companheiro de Tarzan, com traços indígenas, e diferente das outras crianças ele veste roupa discretas, camiseta e bermuda jeans.
Animais	Antílope 1 Crocodilo Elefante Galinha Hipopótamos Leão Leopardo Rinoceronte	Perigo em ataque				
		Em destaque				
		Animais em deslocamento			Baixo para cima em plano aberto e em close	Tarzan aparece montado num elefante
		Como meio de transporte				
		Animais enquanto paisagem				
		Doméstico				Galinhas sendo transportadas pelos nativos presas pelo pé de ponta cabeça
Paisagem	Natural					
	Modificada	Aldeia - tribo A representação de um espaço misto comércio e moradia. Circulação de pessoas carregando animais, cestos sobre a cabeça e			Plano aberto	Tomada de cima para baixo, plano aberto, mostrando casas algumas com telhado circular coberto por sape e outra com telhado em duas águas em estilo ocidental. Barraca com frutas: banana, jaca, melancia, ... Chão de areia

		outros nas mãos...				

Diálogos

Caçadores

Walker Sully – A migração anual – marcação de tempo
É engraçado Haines, como a natureza consegue nos ajudar a ganhar uma fortuna
Jim Haines – Não sei não, Selly prometi ao meu filho não fazer mais negócios escusos.
Caçador Jim Haines - Soube que o rapaz casou recentemente
O que deu de presente a ele?

im Haines- Eu ainda estava na prisão
Walker Sully- Mas agora você saiu. /É um homem livre./ Tem deveres de pai/ Tem a obrigação de fazer o rapaz feliz.
Deve ter 50 cabeças na manada, três toneladas de marfim.
Que pode comprar muita felicidade, Jim./ Vá ao acampamento á noite, discutiremos os detalhes.

Guarda floresta com o caçador

Guarda Hoby Wallington: Bom dia, Haines
Caçador Jim Haines- O que você quer, Wallington?
Guarda Hoby Wallington- Vim alertá-lo sobre Sully. Você não pode ser preso de novo por caça clandestina. delito
Caçador Jim Haines – elefantes e guarda de caça eles nunca esquecem, não é? – não reconhecimento da autoridade

Jai com Sr. Floor

Jai- Vai viajar outra vez?
10:49- Pesquisador Josan Flood - Uma rápida expedição pelo território Maisah.- O território como um lugar a ser explorado, por um cientista

Filho do caçador morto com a esposa

11;36- Peter fala para Cathy – Peça alguns homens botarem tudo no barco.- Como mão de obra disponivel

Caçadores

12:31 Walker Sully- foi uma infelicidade perder Jim Haines/ Seus métodos teriam sido mais discretos. Sempre se pode burlar a lei
Caçador Sanford- Não se preocupe com os elefantes
Walker Sully Estou mais preocupado com Tarzan – Tarzan enquanto ameaça aos maus feitores
Caçador Sanford- Tarzan? Ele se quer usa distintivo – O poder não é instituído pelo o Estado e sim por aquele que reuni as qualidades, força e coragem.
Walker Sully- Isso porque ele não usa camisa/ Não o subestime , Sanford/ Como o guarda ferido as atividades de Tarzan sem dúvida aumentarão..

Sr Wallington - que fala que preciso trabalhar

29:54

Guarda Wallington -Olá, Peter/ obrigado/ Não ouvi você chegar/ arma nova/ Eu podia ter emprestado a minha É um local onde o poder policial é determinado por Tarzan, acima das lei é se elas existem.
Peter: - Resolvi ter a minha própria- arma vendida abertamente – comercio legalizado?
Guarda Wallington – Nosso primeiro trabalho é um bandido que vende marfim, chamado Walker Sally
Peter eu conheço Sully, ele tentou fazer negócios com meu pai/ Sabe quem foi o culpado ele ir para cadeia por caça clandestina?/ fui eu/ Eu contrai malária e ele precisava de dinheiro para pagar minha conta no hospital/ Por isso fez caça clandestina/E aí, o colocaram na cadeia/ - Motivo uma doença tropical – Saúde para o tratamento é cara- recursos caça clandestina – punição a cadeia.- vingança do filho
Guarda Wallington- você está se culpando? Sentimento de culpa e necessidade de vingança
Peter- Ele fez isso por mim, não foi?/ ele fazia tudo por mim/Chegou a hora de eu fazer alguma coisa por ele
Guarda- Onde estávamos? / ah sim, você estava para fazer algo por seu querido pai, se não me engano./ coisa, tipo, assassinato?/ ironia
Peter: você matou meu pai
Guarda; de onde tirou isso?
Peter – Era o único com ele no penhasco e o fez cair de lá

Peter e Sully 45:57
Sully : o rifle de seu pai
Peter- onde encontrou?
Sully no local do crime/ seu pai estava na mira de Hoby Wallington/ Ameaçou matá-lo se ele não contasse sobre meus planos/naturalmente o coitado do seu pai nada sabia/ Mas Hoby insistiu que ele estava mentindo/Seu pai ficou desesperado pegou a arma de Hoby/ a arma disparou acidentalmente, ferindo Hoby/ foi quando Tarzan chegou/ Foi uma coisa horrível de se vê, rapaz/ O homem macaco foi mais macaco que homem/matou sou pobre pai sem piedade/A única coisa piedosa que fez, foi jogar o cadáver no precipício/ O vilão tem uma história ardilosa de difícil contestação incluindo a prova do crime acusando Tarzan.
Peter: ele é meu amigo. Salvou a minha vida./
Sully; Um assassino. Não passa de um assassino
Tarzan – muito bem, Peter. Já fui julgado e condenado. Qual é a minha sentença?
Sully; eis a sua chance, rapaz. Use o rifle/ o rifle de seu pai. Use-o! – manipulável
Peter: Pare
Sully ; Você o tem exatamente na mira/ aperte esse gatilho! Ele é assassino, matou seu pai
Tarzan: se acredita nisso, puxe o gatilho e acabe logo com isso
Sully ; Você ouvi ele? Ele está pedindo
Tarzan Vamos, eu não vou esperar o dia todo eu tenho assuntos mais importantes
Luta entre Tarzan e Stanford e Peter e Sully
Peter atirar em Sully que ia atacar Tarzar
Tarzan: Obrigado
Peter: Obrigado porque
Tarzan: por me dá um novo julgamento

Elementos
Armadilhas /Faca/Armas/Bananas

Animais que não apareceram e tiveram os nomes citados: Gorila e avestruz

Palavras de maior incidência no filme

Elefante	Grande cachoeira	Guarda de caça	Marfim	Assassinado	Matar	Atirar	Desfiladeiro

Arma	Felicidade	Trabalho	Banho	Acidente	Matando	Tiro	
Cobra	Povoado	Buraco de bala	Chita	Pai	Emprego	Assassinar	
Rifle	Morreu /Morto	Depto de Caça	Cobra coral mortífera	Crime	Dinheiro	Vingança	
Assassino	Matar	Infelicidade	Filho	Ameaça	Penhasco	Violência	

Fotografias



Contagem do tempo cênico

Diálogo			Tarzan		
02:58 -03:03	0,45	Caçadores	02:34-02:36	0,02	
04:51 – 05:52	1,01	Caçadores	03:10- 03:26	0,16	
06:54-07:19	0,65	Guarda e Haines	03:34-03:48	0,14	
08:49 -09:34	0,85	Casal filho	04:08 – 04:10	0,02	
09:36 -10:25	0,89	Jai/guarda/pesquisador	04:14- 04:19	0,05	
10:29 -10:53	0,24	Jai/pesquisador	04:33 – 04:36	0,03	
11:03 – 11:04	0,01	Jai e Guarda	06:20 – 06:35	0,15	
11:26 -11:45	0,19	Casal + beijo	06:45 – 06:47	0,02	
12:22 – 13:02	0,8	Caçadores	07:28-07:39	0,11	
18:04 – 20:10	2,06	Tarzan e Peter na armadilha	07:43-07:44	0,01	
20:39 – 22:15	1,76	Caçadores	13:03- 13:34	0,31	
23:14 – 23:57	0,43	Peter/esposa/Tarzan	13:17- 13:34	0,17	Correndo atrás da chita para dar banho
24:07 – 25:06	0,99	Tarzan e guarda	13:54-14:07	0,53	Pega a cobra venenosa
25:15 -25:24	0,09	Tarzan / Peter	14:09- 14:10	0,01	
25:36 – 26:17	0,81	Peter /Cathy	14:17- 14:20	0,03	
27:10 – 27:11	0,01	Peter/nativo	14:31-14:50	0,19	
27:20- 28:01	0,81	Peter /Jai	15:10-15:57	0,47	
28:17 - 28:19	0,02	Peter /Jai	17:10- 17:12	0,02	
28:20- 28:57	0,37	Jai/ Chita	18:12- 18:21	0,09	Fala cobra coral venenosa
29:11 – 29:20	0,09	Jai/ Chita	18:34-18:45	0,11	

29:50 -30:44	0,94	Guarda /Peter	32:21-32:23	0,02	
30:49 – 31:04	0,55	Jai/ Chita/guarda	32:43 -32:55	0,12	
31:05- 31:50	0,45	Guarda/Peter	33:24 -32:25	0,01	
31:56 – 32:17	0,61	Guarda/Peter	33:24-33:25	0,01	
34:02 – 34:03	0,01	Cathy/barqueiro	33:34-33:52	0,18	
34:39 – 36:28	1,89	Tarzan / Cathy	33:52-33:53	0,01	
36:37 – 37:06	0,69	Caçador /nativos	34:29-34:31	0,02	
37:15 – 37:32	0,17	Jai/ Chita/guarda	38:14- 39:58	1,44	
38:14- 38:15	0,01	Guarda/Peter	42:49-43:18	0,69	
38:32 -38:33	0,01	Guarda/Peter	43:19-43:20	0,01	
40:31 – 40:33	0,02	Peter /Cathy	45:38-45:48	0,09	
48:08 – 48:15	0,07	Tarzan /Peter	47:17- 47:25	0,08	
49:32- 49:44	0,12	Guarda/Peter/Cathy	47:27- 47:28	0,01	
	18,07		49:52- 50:20	0,68	
				6,01	
			Grito de Tarzan		
			02:28-02:33	0,05	
			04:06-04:14	0,08	
			32:32-32:40	0,08	
			48:36-48:50	0,14	
			50:14-50:20	0,06	
				0,41	

ANIMAIS			Natureza		
02:40 -02:58	0,18		02:21-02:58	0,37	Incêndio na selva-Crime
03:28 – 03:33	0,05		03: 01- 03:10	0,09	Cachoeira
04:11-04:12	0,01		03:49-04:06	0,57	Cachoeira
04:22-04:32	0,10		04:42 – 04:46	0,04	Penhasco
04:37-04:40	0,03		08:36- 08:38	0,02	Barco rio
04:50-04:51	0,01		33:00-33:09	0,09	Cachoeira
05:39-05:41	0,02		33:10-33:28	0,08	Barco rio
06:14-06:19	0,05			1,26	
06:36-06:39	0,03				
07:50-08:00	0,10		**População e Povoado**		
11:57-12:01	0,04		10:26-10:28	0,02	Beira do rio
12:03-12:04	0,01		11:12 -11:13	0,01	Figurante
13:15-13:18	0,03		22:15-23:03	0,12	Figurante
13:54-14:07	0,13	Cobra venenosa	26:21- 26:31	0,10	Figurante
14:14- 15:15	0,01		32:34-32:36	0:02	Barqueiro
16:05 – 16:09	0,04		36:43-36:45	0,02	Trabalhando para o caçador
18:12- 18:21	0,09		37:38- 37:46	0,08	Cidade
18:34 – 18:45	0,11	Cobra		0,37	
28:01- 29:20	1,01	Jai atrás de chita			
32:24-32:32	0,08		**Armas e violência**		
32:35-32:41	0,06		05:56-06:14	0,58	Caçadores armados rifles
32:55- 33:00	0,05		06:40-06:41	0,01	Caçadores armados rifles

33:38-33:39	0,01		07:22- 07:27	0,05	
34:06-34:12	0,06		08:01-08:36	0,35	
34:32-34:36	0,06		12:01- 12:02	0.01	
36:27-26:28	0,01		12:22-12:23	0,01	Caixa de explosivo
42:25-42:30	0,05		13:36-13:38	0,02	
43:29-43:35	0,06		26:56-27:09	0,53	Testando um revolver
43:45-43:49	0,04		29:21-29:22	0,01	Close na revolver
43:49-44:00	0,01		30:40- 30:42	0,02	Revolver apontado p/ guarda
47:31-47:32	0,01		36:53-37:07	0,54	Colocando munição na arma
48:14-48:24	0,10		40:41	0,01	Tarzan com a arma na mão
48:29- 48:30	0,01		44:03-44:04	0,01	Detonar de explosivo
48:30-49:13	0,83	Elefante em fuga	47:19- 47:22	0,03	Caçador tenta matar Tarzan
	3,49		47:46- 47:51	0,59	Caçador e morto por Peter
			48:26	0,01	Explosão
				2,78	

D- Análise do Episódio *Um Leopardo está a solta*

Análise de conteúdo – Unidade de análise				
Título	**Um Leopardo está a solta**			
Enredo	Um leopardo cabeça negra é tratado como animal de estimação de Jai, por ser adulto será enviado a um zoológico, ato que o menino não concorda.			
Resumo	O menino tenta salvar seu animal de estimação um leopardo da cabeç_a negra de ir para um zoológico, por ser um animal raro desperta a cobiça dos traficantes, iniciando uma verdadeira caçada ao animal.			
Acontecimento	A fuga de um leopardo adulto, antecipa a ida dele para o zoológico,contrariando o desejo de Rai que faz de tudo para impedir a ida do seu animal de estimação			
Elementos Fílmicos	Tempo	Total	Recursos Fílmicos	Representação
Personagens Principais do Episódio	Tarzan	02:79		Homem branco atlético, que veste somente uma tanga, deixando o corpo amostra. Ele sempre está correndo, nadando ou se locomovendo através de cipós. Acompanhado ou não pela macaca.
	Chita			Chipanzé companheira de aventuras de Tarzan
	O menino Jai			Companheiro de Tarzan, com traços indígena, e diferente das outras crianças ele veste roupa discretas, camiseta e bermuda jeans.
	Rao			Homem negro fardado, no chapéu detalhe de faixa em pele de onça.
	O pesquisador Jason Flood			Homem branco de meia idade, olhos claros, veste roupa de safári, lenço de seda colorido no pescoço,fuma charuto e demonstra vasta cultura. Tem um laboratório.
	Sr.Bell			Homem branco, que perdeu o barco do safári e hoje vive na aldeia, trabalha o posto de troca, mas pretende voltar para casa e não te dinheiro.
	Morrisey			Homem branco, roupa safári, chapéu com detalhe em onça, botas, relógio, pulseira metálica, cordão coral, sempre armado. Traficante de animais.
	Galloway			Homem Branco, oficial do barco, faz parte do bando de Morrisey.
	Nativo			Homens negros ou enegrecidos de tanga e dorso nu colares de dentes e braço amarrado tecido estamparia de onça.Mulheres roupas coloridas

Armamentos				01:49		Faca, facão, Punhal, Revolver, Rifles – usados contras os animais e principalmente contra Tarzan.
Animais	Antílope 1 Hipopótamos Leão Leopardo Rinoceronte Hipopótamo Aves macacos	Perigo em ataque		05:51		
		Em destaque				
		Animais em deslocamento			Baixo para cima em plano aberto e em close	
		Como meio de transporte				
		Animais enquanto paisagem				
		Doméstico				
Paisagem	Natural					
	Modificada	Aldeia - tribo A representação de um espaço misto comércio e moradia. Circulação de pessoas carregando animais, cestos sobre a cabeça e outros nas mãos...		01:38	Plano aberto- visto do alto	Visão panorâmica rio,mata ao fundo, chão de teraa vermelha, casas espaças e cobertas de sapé, pessoas caminhando.
Unidade de Enumeração: é o modo de contagem						
Sons	Tarzan-Grito					
	Música	Incidental mais metálica mostrando a vila e a selva e mais tranquila mostrando o interior da casa de Sr. Flood.				
	Diálogos					
	Análise dos conteúdos					

Tipos de Categorias	De assunto ou tópico	Drama pela perda do animal de estimação	
	De direção	Mostra	
	De valores	Negativo – o ladrão é recompensado com uma passagem para voltar para casa - o menino que provocou toda confusão pq não queria perder seu animal de estimação foi recompensado ganhando outro bichinho	
	De receptores	Ao um público diversificado, sendo uma das características das séries produzidas para as grandes massas.	
	Física	Série produzida para televisão	
Categorias	Valores Fisiológicos	**Alimentação-** Fala duas vezes em comida primeiro Tarzan já Jai para almoçar e ele se recusa e depois Tarzan convida Chita para o almoço com bananas e coco. **Repouso;** o menino após o acidente é medicado, posto na cama para descansar de onde ele foge criando ais confusão. **Saúde**:O menino tem a dele abalada depois do acidente. Tarzan desmaia, tem a visão turva, as ao sair da armadilha recupera a saúde imediatamente. **Segurança**:São citadas duas forças policiais pelos traficantes de animais, mas como uma forma de amedrontar ou se precaver de problemas futuros Polícia territorial e Guarda Costeira **Conforto** : a casa do pesquisador Sr. Flood, cama, cadeiras, cadeira de balanço, quadros nas paredes, janelas com cortinas, rádio de comunicação, um laboratório equipado com microscópio, frasco balão e animais taxidermizado.	
	Valores de Jogo e alegria	Ingenuidade, teimosia, desobediência, irresponsabilidade – menino. Cobiça, falsidade, oportunismo – Sr. Bell Ganância, agressão: Morrisey	Coragem, senso de justiça, benevolência, afeto – Tarzan Submissão, dependência, primitivismo - nativo Conhecimento, benevolência – Sr. Flood
	Valores referentes ao ego	Cumprimento- Tarzan segue garantindo a ordem ao lutar contra os traficantes Reconhecimento- Tarzan é reconhecido pelo traficante como alguém que pode atrapalhar a captura do leopardo Agressão- Toda agressão é direcionada a Tarzan	
	Valores sociais	Amor familiar do menino pelo animal – “Eu sou a família dele” Amizade: De Tarzan para com Jai e Chita Exploração: Morrisey com os nativos	

Diálogos

Sr. Bell (turista esquecido na selva) x Sr. Flood 05:03 - 00:46 **Bell:** Estou confuso sobre uma coisa: esse animal, porque tanta onda em relação a ele? Todo leopardo é igual. **Sr. Flood:** Dê uma boa olhada nesse/ é um leopardo de cabeça negra/Qualquer zoológico do mundo pagaria uma fortuna, suponde claro, que Jai concorde com o preço - os animais enquanto mercadoria- riqueza.	**Morrisey x Galloway 17:17 – 16:47** **Morrisey:** Galloway pega os rifles
Sr. Flood X Jai X Tarzan **Sr Flood**: Esse acesso de fúria só ajudou antecipa a partida dele Jai. **Jai:** Não. Ele é meu./Por favor/Não mande ele embora. **Sr. Flood**: Rao já discutiu isso com você mais de mil vezes.	**Rai 19:41 -19:40** Estou tendo uma infância horrível
Sr. Flood X Tarzan **Tarzan**: Deixa que eu falo com ele **Sr Flood**:Se acha o leopardo feroz, espera enfrentar o Jai	**Morrisey X Nativos X Galloway x Sr. Bell 19:59 – 19:45** **Morrisey:** Isso aqui é para o leopardo de cabeça negra (rede) Isso é para qualquer pessoa que tente nos atrapalhar (rifles)

Jai X Tarzan 07:15 – 05:45 **Tarzan:** Não acha que ele está um pouco grande para essa jaula? **Jai**: Eu consigo uma jaula maior **Tarzan:** Jai, sabe porque Rao vai mandar gando embora?/ O verdadeiro motivo **Jaí:** Eu sei sim/eles vão pagar quatro mil dólares por ele **Tarzan:** Não é por isso/ Gando não é mais um filhotinho brincalhão/Ele cresceu tem outras ideias/ É injusto mantê-lo trancado numa jaula/ E também não podemos soltá-lo. **Jai:** Porque não? **Tarzan** :Ele está em cativeiro há muito tempo, não saberá caçar para comer e outros animais poderá matá-lo facilmente/ Já no zoológico é o melhor luar, tem espaço amplo e confortável para percorrer, vai descansar, se divertir, talvez constitua uma família. **Jai:** Eu levo comida para ele todos os dias/Eu sou sua família./ Você me deu ele/ e eu não vou deixar de jeito nenhum levá-lo daqui. **Tarzan:** Já passa de meio-dia, quer comer alguma coisa? **Jai:** Não obrigado. Estou sem fome. **Tarzan:** Se dermos um jeito para ele ficar/ Mesmo que ele se sinta infeliz?/Pense nisso	**Morrisey x S. Bell x Galloway 26:38 – 26:11** **Sr Bell:** Morrisey você me deixa de estomago embrulhado/ Mata um homem e não sente absolutamente nada? **Morrisey:** Quem eu? Matei alguém / Eu sou cumpridor da lei, Bel/Eu poderia jurar que você quem atirou, certo Galloway? **Galloway**: Você é muito famoso pela pontaria. **Morrisey:** Pegue a arma dele e cuide para ele não atirar em mais ninguém. **Tarzan x Morrisey** **Tarzan:** Já não é tão bom com uma arma na mão como antigamente/ Você não viu que comecei a cair antes de você atirar. **Morrisey:** Pegou o cara errado **Tarzan:** Você sempre foi o errado é melhor começar a falar alguma coisa antes que...
Sr Bell X Morrisey 09:41 – 08:39 **Sr. Bell:** Ei, Morrisey, eu nãolembro de ter visto um leopardo de cabeça negra/ Você deve saber quanto eles são raros. **Morrisey:** É minha função saber disso **Sr. Bell:** Deixa eu te fazer uma pergunta: se tivesse um desses leopardo te ajudaria recuperar sua licença? **Morrisey:** Quando poderá me entregar o leopardo? **Sr Bell:** Uns dois dias **Morrisey:** Eu vou embora amanhã ao meio-dia **Sr Bell:** Acho que não vou conseguir até o meio dia **Morrisey:** Amanhã! Ao meio-dia/ E mil e quinhentos dólares/ Éo que vou pagar, se quiser é assim**.** **Sr Bell:** Eu aceito, se você me levar até Wanbatu **Morrisey:** Para quê? **Sr. Bell**: Alguma coisa nessa selva está me deixando de estomago embrulhado. **Morrisey:** então volte para casa. **Sr. Bell**: É isso que eu quero/ Vim para nessa selva num daqueles safáris de turista/ Perdi o barco e não sei como estou preso aqui/ Estou sem grana e você pode da a chance de sair daqui com algum dinheiro no bolso. **Morrisey:**Está bem passagem para Wambatu e mil quinhentos dólares em dinheiro. **Sr. Bell:** Parece um bom negócio.	**Tarzan e Rao** **Rao:** Ei vai com calma **Tarzan:** pensei que fosse alguns dos homens de Morrisey **Morrisey x Galloway 40:20- 40:18** **Morrisey:** Pague os homens dê a eles alguns sacos de sal
Morrisey x Galloway 09:47 – 09:42 **Morrisey**: Galloway meu amigo aquele leopardo de cabeça negra vai me deixar numa boa.	**Morrisey X Galloway 45:41 – 45:40** **Morrisey:** Parece que minha sorte está mudando finalmente, Galloway/ Espero um bom dinheiro com esse leopardo.
Sr Flood X Rao 10:25 – 10:08 **Sr.Flood:** Então ele não quer mais brincar e nem está comendo **Rao**: Não come nada/ Não saí de perto da jaula/Se soubesse que gambo significava tanto pro menino... **Sr. Flood**: A elasticidade da mente e do corpo de um menino de 10 anos, supera tudo isso	**Tarzan e Chita** Chita pode se servir na civilização essas coisas vem em lata. Buzina de carro: parece que o transito congestionou um pouco Isso menina **você** é uma macaca muito esperta. A beija e a leva no colo.

Palavras de maior incidência no filme

Substantivos	**Adjetivos**	
Selva	Bonito- animal	Selva – perigosa
Vila	Horrível a infância	Estomago embrulhado - selva
Povoado	Horrível o uivo da hiena	Elasticidade da mente – parecer de um especialista
Fortuna	Feroz	Macaca- menina
Quieto	Fúria	Esperta – macaca
Zoológico	Confortável zoológico	Leopardo – família
Leopardo	Infeliz	

Observação: a marcação da presença do cientista, a roupa em estilo safári, um microscópio, onde ele analisa alguma coisa, frasco balão ao fundo, animais taxidermizado, dando respaldo a suas falas de homem da ciência**.**

Armamento: Arma branca: Facão, punhal e facas **Arma de fogo**: Rifles e Revolver **Para contenção**: Armadilhas, rede, coleira, focinheira e jaulas de madeira e metálica

Animais que não apareceram e tiveram os nomes citado: Hiena

Fotografias

<table>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>
</td>
<td></td>
<td>
</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</table>

	Devagar! Aí atrás, no convés.	Devagar! Aí atrás, no convés.
		Eu quero esse leopardo!
		


Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca
Programa de PÓS- GRADUAÇÃO em Relações Étnico-raciais (PPRER)
Dissertação de Mestrado
"TUDO QUE EU SABIA SOBRE A ÁFRICA, APRENDI NA TELEVISÃO: TARZAN, UMA DAS MUITAS INVENÇÕES DE ÁFRICA"
Aluna: Eloisa Ramos Sousa
Orientador: Prof. Dr. Júlio César Tavares UFF/ CEFET
Banca: Prof. Dr. Fabio Sampaio de Almeida – CEFET
Prof. Dr. Francisco Romão Ferreira - UERJ
Linha de Pesquisa: Mídia e Repertórios Culturais na Construção de identidades Étnico-raciais
Rio de Janeiro, 13 de maio de 2016