

Entrevista com Paula Halperin

"Se a teledramaturgia, a ficção, permite uma elaboração da História muito mais rica, o ensino em sala de aula é mais dinâmico."

Interview with Paula Halperin

"If television drama, fiction, allows for a much richer elaboration of History, classroom teaching becomes a lot more dynamic."

Giovani José da Silva*

Ana Heloisa Molina**

Fabiano Cabral de Lima***

Esta seção traz uma entrevista com Paula Halperin,¹ especialista em História do Cinema e da Televisão no Brasil e na Argentina, entre as décadas de 1950 e 1980, e suas relações com a esfera pública. Possui doutorado em *Latin American History* pela University of Maryland (2010). Atualmente, é professora visitante da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e, Diretora da Escola de Cinema e Comunicação no Purchase College, SUNY (State University of New York), onde também é professora associada de História Latino-Americana e Cinema. Por seus estudos nas áreas de cinema e teledramaturgia, e por ser uma das autoras de um capítulo do livro *Ensino de História & Teledramaturgia* (2024), a convidamos para esta entrevista, realizada virtualmente em julho de 2024, em que foram abordados temas relativos ao impacto das novelas no Brasil, as mudanças e transformações na escrita dramática e no público e como seria possível pensar as novelas como ferramenta de ensino na sala de aula de História.

* Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Macapá, Amapá, Brasil. giovanijsilva1972@gmail.com <<https://orcid.org/0000-0003-4906-9300>>

** Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil. ahmolina@uel.br <<https://orcid.org/0000-0002-3363-5382>>

*** Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. fabianokbral@gmail.com <<https://orcid.org/0000-0001-9888-9845>>

This section features an interview with Professor Paula Halperin, PhD, a scholar interested in the history of cinema and television in 1950s – 1980s Brazil and Argentina and their relationship with the public sphere. She holds a PhD in Latin American History from the University of Maryland (2010). Currently, she is a Visiting Professor at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO) and the Director of the School of Film and Media Studies at Purchase College, SUNY, where she also is Associate Professor of Cinema Studies and Latin American History. Because of her work on cinema and television dramaturgy, as well as her contribution in the book *History Teaching & Television Drama*, we invited her for this virtual interview conducted in July 2024. In the conversation that follows, topics discussed include the impact of soap operas in Brazil, changes and transformations in dramatic writing and audiences, and how soap operas could be used as a teaching tool in the classroom.

Poderia nos contar um pouco de sua trajetória e como você se aproximou, como pesquisadora, do Cinema e da Televisão?

Eu sempre estive muito ligada emocionalmente e intelectualmente ao Cinema. Eu venho de uma família de cinéfilos e, apesar de ter feito graduação em História, na graduação sempre busquei me matricular em disciplinas relacionadas às Artes ou ao Cinema. Tanto no doutorado como no pós-doutorado, a minha pesquisa se voltou ao cinema (brasileiro, argentino), sempre, as décadas de 1970 e 1980, um período em que o cinema se voltou para o mercado, marcando uma fase de grande desenvolvimento do cinema comercial. O cinema brasileiro da década de 1970 tem uma estreita conexão com a televisão, não apenas em relação aos atores, atrizes e diretores, mas, também, em termos estéticos. Esse vínculo se fortaleceu especialmente durante a era de “ouro” da Embrafilme, que começa em 1975. Por outro lado, eu cresci assistindo a novelas, e eu sou uma noveleira fanática, já não tem volta atrás, não tem remédio para mim. Apesar que eu acho que as novelas agora são muito ruins (em comparação às das décadas de 1970 e 1980), eu sou viciada em novela! Não é que a minha pesquisa (ou meus hábitos) tenham se afastado completamente do cinema, mas, durante os anos logo depois do meu doutorado, minha pesquisa foi se aproximando cada vez mais àquela época, que de alguma maneira foi fundamental na minha educação sentimental, que é a década de 1980, e àquelas no-

velas da década de 1980. Crescendo em casa, eu assistia a novelas, rodeada por pais acadêmicos que eram fãs desse gênero. Embora meus pais sejam argentinos e não tenham sido criados na cultura brasileira das novelas, ficaram fascinados pelas produções da Globo da época. Essa era uma experiência nova e interessante para eles (e, também, para mim), especialmente porque eles analisavam aquele fenômeno cultural de uma maneira bem específica. Assim, eu cresci imersa nesse universo, que sempre despertou meu interesse e me fascinou, literalmente. Eu acho que, no meu caso, a construção do meu ser brasileiro tem muito a ver com o meu lugar de telespectadora de novelas. É um pouco complicado, mas é verdade. E certamente não sou a única. Então, comecei a me perguntar no momento, uma vez que já finalizei o meu projeto de doutorado e fechei o meu projeto de livro sobre cinema na década de 1970 nos dois países (Argentina e Brasil), pelo valor acadêmico de um trabalho sobre televisão das décadas de 1970 e 1980, que foram tão importantes para a teledramaturgia, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1970. É fundamental entender esse momento como uma instância de construção de sentidos ligados ao nacionalismo, ligados às identidades, ligados aos movimentos sociais que estavam surgindo naquela época, ligados a novas subjetividades, como já foi assinalado por várias pesquisadoras e pesquisadores. Portanto, essa pesquisa tem um valor sentimental para mim, mas tem, também, um aspecto analítico: entender o que essas mudanças significaram naquele momento, naquela década de transição para a nova democracia brasileira.

Qual foi a sua primeira novela diária?

Ah, eu acho que a minha primeira novela foi *Brilhante* [Gilberto Braga, 28 de setembro de 1981 – 27 de março de 1982]. Eu acho que essa foi a primeira, porque eu lembro a música (“Luíza”, de Tom Jobim). Agora, a memória é uma coisa estranha, porque eu assisti a todas essas novelas de novo, então eu já não consigo diferenciar o momento, aquele momento primeiro. Porque até a *Estúpido Cupido* [Mário Prata, 24 de agosto de 1976 – 26 de fevereiro 1977] eu assisti anos e anos depois da estreia. Mas *Brilhante* eu lembro bem como a primeira novela a que eu assisti integralmente.

E por que você escolheu para o estudo a novela Escrava Isaura [Gilberto Braga, 11 de outubro de 1976 – 5 de fevereiro de 1977]?

Porque eu sou historiadora e a questão da escravidão, a maneira como eu aprendi a história da escravidão na escola, na década de 1980, é bem parecida à novela. [A novela] criou uma narrativa que nega e distorce a história dos afro-brasileiros e da própria estrutura da escravidão como lógica e sistema. Eu recebi uma noção da escravidão de alguma forma benigna ou, pelo menos, não tão cruel como realmente foi, quando eu estava na escola. E assistindo à *Escrava Isaura*, depois, só me confirmou essa construção quase mítica da escravidão brasileira que eu tinha aprendido anos atrás. Agora, as interpretações mudaram, lógico, mas na minha infância eu tinha aprendido essa versão que a escravidão ruim mesmo tinha sido a americana, a dos Estados Unidos. No Brasil, essa versão estendida do “homem cordial”, que, mesmo que ninguém falasse nesses termos, promovia essa ideia de que o Brasil tinha uma história da escravidão menos agressiva, menos racista, mais benevolente, então a *Escrava Isaura* me pegou! Eu pensei, não, tem que desconstruir essa novela, porque... Primeiro, porque foi uma novela tão popular. Eu passei um ano e meio estudando a novela, não somente o conteúdo, mas a sua importância no debate público da época. Tem tanto material sobre *Escrava Isaura* aqui no Brasil e no exterior também. Foi super popular em Cuba, o que faz sentido, porque Cuba também construiu uma ideologia similar à de democracia racial brasileira. Faz sentido. Popular também na Turquia, na Rússia, na China. Para mim, era um exemplo muito interessante de como o projeto político-cultural da ditadura militar, de construção de sociedade permeada pela democracia racial achava uma ressonância no roteiro da novela que, apesar de realmente apresentar aspectos mais radicais e inclusive contrários à ideologia conservadora da ditadura, é parte dessa constelação de ideias que circulavam naquele momento sobre relações raciais, tanto históricas como contemporâneas.

Você chegou a estudar a recepção dessa novela em algum desses países?

Não. O único país em que eu analisei a recepção da novela foi Portugal. Em Portugal, eu encontrei bastante material de recepção e sobre isso é bem parecido ao Brasil, não é radicalmente diferente. Achei alguma coisa em Cuba, mas, muito pouco, lamentavelmente, porque seria interessante a comparação.

Como analisa a escrita dramatúrgica pela Rede Globo, que é considerada o padrão de excelência dos folhetins?

Acho que a Globo está numa crise criativa com respeito à novela como formato. É uma crise grande, com algumas exceções. A energia criativa está voltada para outros formatos: minisséries, documentários, programas que tratam de assuntos de “atualidade” e de duração muito mais limitada. A novela em si, apesar de que os números são relativamente bons, ainda, acho que, do ponto de vista criativo, apresenta muitos problemas. Eu acho muito complicado essa tendência de novas versões (*remakes*) de novelas que foram, no momento de exibição original, muito populares. Olha o exemplo de *Renascer* [primeira versão, Benedito Ruy Barbosa, 8 de março – 13 de novembro, 1993; segunda versão, Bruno Luperi, 22 de janeiro – 6 de setembro, 2024], está com vários problemas sérios de roteiro.

Se considerarmos que a Rede Globo representa o chamado “padrão de qualidade” e basicamente foi a mesma emissora que formatou a maneira como nós vemos as telenovelas, e, como você afirma, há uma crise de criatividade, tal crise se deve a quais fatores? Isso se deve ao streaming? Ou aos autores e autoras? Ou é um conjunto disso tudo?

Eu queria sinceramente ter uma resposta contundente. Eu penso nisso o dia todo. Eu acho que são vários fatores. Acho que a gente está no meio da crise. Eu tenho uma mentalidade de historiadora, preciso me afastar temporariamente um pouco do objeto para entender. Acho que o streaming é um fator. As propostas hoje em dia são tão diversificadas, têm uma linguagem ligada ao streaming, que é bem diferente da novela. A duração e os temas das séries e minisséries desafiam o formato novela. A novela brasileira [da Rede Globo] tinha e ainda tem elementos interessantes. Era um produto de boa qualidade que, ao mesmo tempo, articulava a linguagem do melodrama, o que significava que era bom para ser exportado, mas mantinha especificidades da cultura do país. Alguns arquétipos recriados agora para atrair um público interessado em outros que não sejam os/as personagens da elite carioca, como o “barão do café”, talvez não sejam tão palatáveis para o resto do mundo, e nem para a audiência local. Eu acho que tem outra coisa: o mundo mudou muito e o sucesso das novelas dos anos da minha pesquisa estava baseado em mostrar personagens glamou-

rosas, da elite carioca/paulista, as complexidades da vida urbana, as subjetividades e os costumes que desafiavam a pauta conservadora da ditadura. Eram outros tempos.

E quais tramas fariam sucesso na teledramaturgia hoje em dia?

Hoje em dia, acho que é bem difícil entender o que pode fazer sucesso e o que não. Estou pensando na novela *Vai na Fé* [Rosane Svartman, 16 de janeiro – 11 de agosto de 2023], que foi uma novela que fez muito sucesso. Todos os capítulos. É uma novela que não tem vergonha de ser novela. Fala com os jovens, se conecta com as redes sociais, como é o *TikTok*, com a música curtida por amplos setores da juventude, e uma trilha sonora bem eclética. Com uma cultura visual diferente, com experiências diversas da vida urbana, gostos musicais ecléticos. Personagens evangélicas não são estereótipos. Isso também é crucial. Fazendo pesquisa sobre essa novela, percebi que grande parte do público que assistiu à *Vai na Fé*, expressou que foi a primeira novela a que assistiram de princípio ao fim. Não foi um “público de novela”, necessariamente. Isso aproximou o público, também. Quando a Globo decide começar a sair da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro na década de 1990, e incluir núcleos que se passam em Vila Isabel, Tijuca, Marechal Hermes [Zona Norte do Rio de Janeiro], mostrando outras realidades, outras maneiras de viver, acredito que o faz de uma maneira completamente fantasiosa. Nessas novelas, a Zona Norte aparece como um lugar completamente imaginado e concebido para novela, não tinha nada a ver com a vida das pessoas, reais e o seu cotidiano. Eu acho que com essa novela [*Vai na Fé*] eles fizeram uma coisa diferente, eu acho que eles se aproximam de grupos, especificamente evangélicos, que não tiveram um lugar, nem nas novelas nem em outro tipo de ficção da Globo, e se tiveram, foi sempre estereotipado. São as outras emissoras de televisão que criam ficção com esse público como alvo. Acho que, nesse sentido, eles conseguiram captar esse público, com uma história bem simples. Num sentido, evoca aquelas primeiras novelas do final da década de 1960, começo da década de 1970, com roteiros menos complexos e intrincados. O que deveria ser um ponto de reflexão para as pesquisadoras e pesquisadores. Se menor complexidade nos roteiros é um elemento que atrai o público e gera audiência para as novelas, se é isso o que vai garantir o sucesso da novela, temos que refletir e analisar o porquê. Enfim, são todas as coisas para refletir.

O público mudou ou o que mudou foi o modo de se ver as telenovelas? Ou, ainda, houve mudanças na disseminação e no hábito de se assistir a minisséries?

Não é que estou dizendo que as novelas tenham que ser elitistas, claro que não! Mas, por exemplo, a complexidade do roteiro de uma novela como *Dancin' Days* [Gilberto Braga, 10 de julho de 1978 – 26 de janeiro de 1979] não sei se funcionaria nos dias de hoje. Acho que outro fator é a duração. Os modos de ver mudaram enormemente nessas duas últimas décadas. Espectadores de série preferem uma coisa curta, com uma resolução dentro da hora, em poucos episódios, que funciona, e acabou ali. Como é que a gente adapta uma novela a isso? Uma novela dura em média 6 meses. Com algumas pouquíssimas exceções, como *Vai na Fé*, acho que esse formato já não atrai o público.

Poderia nos contar quando que você decidiu que a teledramaturgia poderia ser o seu objeto de pesquisa na área de História/Ensino de História?

Bom, isso era uma coisa que eu queria fazer há muito tempo. Vou começar pelo começo. A História é uma disciplina muito tradicional. Eu trabalho com Cinema e História desde o meu doutorado. Na área da História, tanto nos Estados Unidos como na América Latina, historiador é aquele que vai ao arquivo e estuda e pesquisa documentos; fonte primária é o documento, assim que eu me formei na faculdade. Então, para mim, essa transição de dizer, bom, eu vou estudar cinema, e logo depois, televisão foi bem difícil. Porque cinema ainda tem, assim, um vestígio de [alta] cultura, um artefato cultural que ainda pode pertencer à alta cultura. Eu nunca estudei, em nenhum dos meus trabalhos, filmes considerados “artísticos” ou de “alto valor cultural”. Eu sempre trabalhei e trabalho com filmes comerciais, filmes a que o público assiste. Quando alguém me pergunta que filmes são, eu respondo: são os filmes populares mesmo. *Xica da Silva* [Carlos “Cacá” Diegues, 1976], *Dona Flor de e seus dois maridos* [Bruno Barreto, 1976], esse tipo de filme me interessa. Eu me interesso pelos filmes a que as pessoas assistem massivamente. Os filmes que são assistidos por 50, 100 pessoas, eu, como espectadora, adoro, mas eu não tenho interesse em pesquisar sobre isso. Acho que outras pessoas estão mais capacitadas do que eu para fazê-lo. Então, a transição do estudo de cinema para teledramaturgia, novelas, foi bem difícil. Porque, entre outras coisas, não encontrava referências de grupos de pesquisa (no campo da História) até que, em 2015, me

deparei com o grupo de Cinema e História da USP. Em 2018, e depois com a pandemia da Covid, eu pensei: tenho que pesquisar sobre televisão. A televisão é, no Brasil, um dos mecanismos mais poderosos de criação de hegemonia, de valores, senso comum. Então, eu pensei: tenho que pesquisar esse meio. Em 2017 e 2018, eu já estava trabalhando em um projeto sobre a *Escrava Isaura*. Em 2016, os DVDs ainda não estavam disponíveis e não havia essa novela na plataforma Globoplay [disponível a partir de outubro de 2023]. Eu tive que comprar de um colecionador. A qualidade era muito ruim. Foi então, antes da pandemia, que comecei a pesquisar e a escrever sobre a novela. Foi mais ou menos ali, 2017 e 2018. O meu grupo de pesquisa me deu muita força, eles sempre apoiaram. A maioria pesquisa sobre cinema, sou uma das poucas pesquisadoras que trabalha com televisão no grupo, mas sempre fui muito bem aceita. A Mônica Kornis, também do grupo de pesquisa, foi uma grande referência para mim. Outra pesquisadora da USP, Esther Hamburger, foi crucial para o meu trabalho. Então, foi naquele momento, mais ou menos, 2017. Na pandemia, isso se intensificou muito, devido ao isolamento. Eu estava em casa, assistindo à novela o dia todo, trabalhando on-line.

Você propôs Escrava Isaura como tema para debate e essa novela discute uma tipologia de patriarcado. Como você vê a representação do patriarcado nas telenovelas?

O exemplo da novela [*Escrava Isaura*] é muito interessante porque, tanto nesse artigo publicado na revista *Significação* [2020], como no livro *Ensino de História & Teledramaturgia* [2024] eu proponho uma reflexão sobre a representação do patriarcado presente na novela. A escravidão como sistema social de opressão e violência vai ser usada como uma forma de reflexão sobre o patriarcado. A novela coloca a escravidão como um sistema racista, sim, mas fundamentalmente como uma estrutura de opressão que afeta as mulheres, tanto brancas quanto negras, livres ou escravizadas. A perspectiva do Gilberto Braga destaca a escravidão como patriarcado e desigualdade de gênero, entrelaçada com o racismo, mas, na minha opinião, o que prevalece, na novela, é a opressão das mulheres. As questões de gênero e racial estão completamente entrelaçadas e a questão de gênero está acentuada. Não que eu concorde com isso, acho que a escravidão como sistema foi muitas coisas diferentes. Claro que a escravidão se constrói sobre um conjunto de opressões diversas. Existiu, obviamente, a exploração das

mulheres negras e brancas, também. Mas, é fundamentalmente um sistema racista, que desumaniza, explora, e exerce violência permanente sobre pessoas negras. Quando pensamos sobre o patriarcado no Brasil, analisar a escravidão é importantíssimo, já que é um sistema no qual a opressão patriarcal existe, mas tem outras especificidades histórico-sociais que a novela *Escrava Isaura* subestima. A escravidão na novela não tem como eixo central a especificidade de exploração das pessoas negras. Mesmo que possamos afirmar que mulheres brancas tenham sido vítimas da violência patriarcal do sistema, devemos manter a especificidade histórica desse sistema enquanto hierarquia racial. Mulheres brancas também foram algozes durante o período da escravidão. Essa característica está completamente ausente na novela. A sociedade escravocrata de *Escrava Isaura* é fundamentalmente patriarcal, com algumas características de racismo. O racismo [na novela] não aparece como uma característica inerente. Você está me perguntando pelo patriarcado hoje. Estava conversando com uns colegas que estão querendo fazer um documentário sobre o Nestor Perlongher, um poeta e militante primeiro do *Partido Obrero* argentino e criador da *Frente de Liberación Homosexual* (FLH), da Argentina, que se exilou em São Paulo durante a ditadura argentina. Eu estava conversando com esses amigos sobre Perlongher e o patriarcado no Brasil. E eu dizia para esses colegas argentinos, o Brasil é *sui generis* em relação à América Latina. O Brasil é um país terrivelmente machista, muito homofóbico, transfóbico, e, ao mesmo tempo, com um discurso e uma prática de sexualidade aberta. Então, é uma contradição imensa, porque as pessoas que veem de fora acham que o Brasil é um país superaberto nos costumes, as pessoas são sexualmente livres, e, na verdade, essa liberdade está associada a determinados grupos e sexualidades permitidas, enquanto outras estão completamente anuladas, ao ponto de as pessoas serem assassinadas por suas escolhas. Voltando à pergunta, e sobre o patriarcado brasileiro hoje, sinceramente acredito que temos muito a mudar. As representações de gênero e sexualidades nas novelas, mesmo que menos conservadoras que há trinta anos, no momento de auge das telenovelas da Globo, exibem ainda características conservadoras e heteronormativas. A sociedade brasileira é muito machista, e o machismo só se acentuou nos últimos anos, com o governo anterior [Jair Bolsonaro (2018–2022)]. Saiu à tona aquilo que estava ali, que não queríamos ver, entusiasmados com as lutas dos movimentos LGBTQIA+ e as conquistas e avanços. Voltando à *Escrava Isaura*, me interessaram os depoimentos do próprio Gilberto Braga na época, quando ele fala sobre o roteiro

da novela, e diz que vê a escravidão como um sistema de opressão fundamentalmente das mulheres, mulheres escravas e mulheres livres. Como disse, não concordo completamente com isso, e acho que se relaciona a uma tendência, na época, de não reconhecer o passado [e o presente] racista e o legado da escravidão na sociedade brasileira. Acho que não podemos separar as questões de gênero das raciais, mas cada estrutura social tem uma especificidade histórica.

Você estava falando do patriarcado na Escrava Isaura. Esse patriarcado se apresenta nas telenovelas brasileiras de que maneira? Você teria exemplo de alguma novela atual que apresente esse patriarcado, às vezes maquiado ou em outras vezes, mais explícito?

É uma ótima pergunta. Acho que o patriarcado tem muitas maneiras de se expressar na teledramaturgia. Não é de uma maneira única, com o arquétipo do chefe de família todo poderoso, aquela forma tradicional, o chefe de família, a dona de casa... Acho que a incessante representação do amor romântico heterossexual é uma forma de reproduzir o patriarcado. As novelas continuam reproduzindo esse sistema, inserindo sexualidades alternativas às margens, mas os casais principais são sempre heterossexuais. As mulheres podem ter carreiras, mas é na vida amorosa que encontram a felicidade e a vida plena [nas novelas]. O hegemônico continua se reproduzindo. A mocinha que se apaixona e quer formar uma família, ter um marido etc. Isso continua sendo hegemônico nas novelas. Esse é o núcleo ideológico das novelas. O amor romântico. E a contracara disso é a antagonista. Em *Renascer*, por exemplo, uma das vilãs, Eliana (Sophie Charlotte), está com um Coronel que se apaixona por ela, só por causa do dinheiro e do poder dele. Ela quer destruí-lo, já que ama profundamente outro homem com quem acabará formando um casal no final da novela. O empoderamento dessa personagem feminina, que parece tão forte, ocorre por meio do uso da sedução e do sexo. As representações de gênero e sexualidade mudaram, mas não tanto assim como a Globo declama. Eu acho que o patriarcado também continua se manifestando no desejo. As novelas da Globo, desde meados dos anos 1970, criam, concebem desejos: de formas de vida, de consumo, de subjetividades. Por isso existe identificação [ou não] do público com a novela, esse mundo ficcional no qual as pessoas não vivem, e que entra na nossa casa todos os dias e a gente se sente mais ou menos parte se consumirmos algum elemento, materialmente ou subjetivamente, do que nos é apresentado.

Então, o que as pessoas desejam?

Desejam isso, ou morar na Zona Sul em uma cobertura, ir a festas, ter um carro, ou uma fazenda etc. Tem essa parte óbvia do consumo material, bem claramente, mas, também, tem a parte do consumo da subjetividade, do amor romântico, do amor romântico heterossexual, dos sentimentos e desejos. Sempre tem um casal gay, um casal lésbico, porque são identidades e experiências significativas de uma parte da população que assiste à novela, mas são histórias às margens, pitorescas. A mulher completamente independente sempre ganha uma dose de sofrimento e solidão. Nas novelas, com exceções, a mulher sozinha ou é meio louca ou representada como espiritual, ou “velha”, as características “femininas” são suprimidas. Ela sai da norma no sentido que o feminino está ausente, ela não funciona simbolicamente como mulher. Então, eu acho que isso, de alguma maneira, é reproduzir menos ostensivamente o que as novelas sempre têm feito. Nesse aspecto, acho fundamental analisar o sucesso das novelas turcas no Brasil. Eu percebi que era importante analisar essas novelas. É uma estrutura de roteiro muito simples. Simples mesmo, são essas mulheres que estão sempre sofrendo por amor com esses homens que as amam, mas não estão presentes, não estão completamente na relação. É muito tradicional a estrutura dessas novelas turcas, com os clássicos elementos do folhetim e do melodrama. As histórias combinam amor com questões éticas e a intimidade pode chegar a apresentar um componente sexual, mas é o aspecto romântico o que prevalece, no qual a mulher frequentemente enfrenta traumas e busca superação por meio do amor. Por outro lado, o homem, muitas vezes retratado como violento, acaba se rendendo a essa força transformadora. Esse equilíbrio entre o drama e a emoção, sem recorrer a conteúdo sexual apelativo, permite que as novelas explorem as complexidades das relações humanas, mantendo o foco na jornada de redenção e afeto. O amor romântico é representado de uma forma muito mais tradicional do que a Globo. Essas novelas fazem muito sucesso.

Você se refere a Escrava Isaura e a Dancin’ Days, que são grandes sucessos de Gilberto Braga. Poderia comentar a respeito de outras autorias de telenovelas?

Eu não sei se vocês assistiram ao especial da Globo sobre ele, *Gilberto Braga, meu nome é novela*, de 2021. Está dividido em três episódios, e o terceiro é, ou deveria ser, sobre o final da carreira. Mas, na verdade, mais da metade do episódio é sobre *Celebridade* [13 de outubro de 2003 – 26 de junho de 2004] e

Paraíso Tropical [5 de março – 28 de setembro de 2007]. Eu concordo que *Paraíso Tropical* envelheceu realmente muito mal, mas a verdade é que teve muito sucesso, e foi indicada para o *Emmy* Internacional de melhor telenovela, em 2008, como várias pessoas no episódio relembram. Em relação à pergunta com respeito à falta de público para a novela atual e, também, do final da carreira do Gilberto Braga, creio que aconteceu a mesma coisa com o Aguinaldo Silva, autor que eu realmente gosto muito. Na sua última novela, quando estreou *O Sétimo Guardião* [12 de novembro de 2018 – 17 de maio de 2019], eu estava morando no Brasil e, naquele momento, eu tinha certeza de que iria amar essa novela. Não amei. A trama afundou e a novela acabou de uma maneira absurda. Creio que autores e autoras de novelas que fazem sucesso estão ancorados em sua época, sabem ler o momento em que vivem. Janete Clair, Dias Gomes, Manoel Carlos, Aguinaldo Silva estão posicionados em um momento histórico e são conscientes disso. Entendem a especificidade de sua época, da cultura e da teledramaturgia brasileiras. Além disso, acho que esses autores são, especialmente o Gilberto Braga, parte de uma época quando o sucesso da teledramaturgia da Globo não esteve fortemente ligado com a hegemonia da Globo como rede de televisão no campo da mídia brasileira. A grande importação de novelas mexicanas e colombianas nos anos 1990, a Manchete como grande competidora da teledramaturgia da Globo a partir de 1990, a produção de novelas de sucesso pela Record a partir de meados dos anos 2000, a chegada das novelas turcas, e expansão dos serviços de streaming, são elementos de um fenômeno de transformação das formas de contar, mas fundamentalmente das de ver, de assistir. A cultura visual mudou. Acho que Gilberto Braga, nesse sentido, perdeu o horizonte de como criar um conteúdo que fosse atraente para o público. O público mudou, não somente nos gostos. É outro público e as três últimas novelas de Gilberto Braga repetem fórmulas que funcionaram antes, mas não quando essas novelas foram ao ar. Sem dúvidas, desde meados dos anos 1970 até *Celebridade*, ele consegue entender quais são os problemas da sociedade brasileira, os desejos e as fantasias, e como traduzir isso na teledramaturgia. Ele era muito bom. As entrevistas e artigos de Arthur da Távola, na época da *Escrava Isaura*, *Dancin' Days*, *Vale Tudo*, ou da Lilian Fernandes na época de *Celebridade*, mostram um autor em contato com a realidade, com a cultura do seu tempo. O problema das mulheres, moradia, saúde pública, corrupção, sexualidade. Ganchos fortes, notícias que aparecem no Jornal Nacional ou no Fantás-

tico, que logo surgem em algum núcleo de suas novelas e que irão se articular com o melodrama e o folhetim. Sempre tem algum dos núcleos das novelas dele que se conecta diretamente com a realidade daquele momento. Em *Vale Tudo* é evidente, mas também em *Dancin' Days*, ou *Celebridade*. Inclusive na *Esclava Isaura*, que é uma novela de época. Mas acho que ele perde essa capacidade, muito ligada a uma maneira de criar personagens e articulá-los a problemáticas sociais. Eu cresci assistindo a novelas. Na minha educação sentimental as novelas brasileiras tiveram um papel importantíssimo. Grande parte do público de teledramaturgia hoje, fundamentalmente os mais jovens, não tem essa experiência. Para a pessoa que entra no público de novela hoje, que vem com uma cultura visual que nada tem a ver com a novela, é mais difícil aceitar o formato. Escritores necessariamente têm que apresentar uma linguagem, uma estética e uma problemática que se conecte com a cultura visual desse público. E isso é muito difícil. Eu vejo isso com a minha filha de 16 anos. Eu tento obrigá-la a adorar o gênero de telenovelas (como eu) e, realmente, ela não consegue. Acha o ritmo muito lento. Capítulos demais. Não consegue se conectar. O problema não é não gostar de televisão, mas o formato da novela que realmente não gera mais essa fidelidade de seis dias por semana. Eu me sinto parte de uma coisa que é maior do que eu e meu controle remoto. Eu penso, está todo mundo assistindo à novela no Brasil agora. Eu sou parte dessa geração. Acho que Gilberto Braga perdeu essa conexão entre o que ele achava que podia ser interessante do ponto de vista dramático e estético e o que estava acontecendo no país. A última novela do Agnaldo Silva me deu também essa sensação. A última do Manuel Carlos também foi um desastre [*Em Família*, 3 de fevereiro de 2014 – 18 de julho de 2014].

Os truques para discutir questões do tempo presente/imediato que o Gilberto Braga usava em novelas como Água Viva, Dancin' Days e Vale Tudo teriam os mesmos efeitos nas novelas de agora, com a internet e com a comunicação instantânea, com tanta coisa que talvez dificultasse a compreensão?

Os “truques” funcionavam muito bem. A personagem da Carminha (Pepita Rodrigues), em *Dancin' Days*, por exemplo. Ela era professora de ginástica e fisioterapeuta. A forma com que a profissão dela foi caracterizada gerou bastante controvérsia e o público se envolveu enviando cartas aos jornais e revistas, comentando e criticando essa representação. Esses “truques” do Gilberto

Braga se esgotaram. Voltando à *Vai na fé*, toda a agitação em torno da novela, os *blogs* na internet, redes sociais, os comentários de críticos de novelas no *YouTube* foram fontes de informação e, quem sabe, de inspiração usadas pela Rosane Svartman para estar muito conectada com a realidade, impactando o sucesso da obra. Creio que parte desse sucesso se deva também a isso: uma autora que compreende muito bem essas novas maneiras de assistir. São “truques” novos, baseados em uma interação entre a novela e o mundo afora. Com Gilberto Braga isso não existia. Não tinha, por exemplo, o resumo da novela no jornal. Não tinha *blog*. Você tinha que se sentar e assistir à novela e acabou. E se você perdesse um capítulo, você não assistia àquele capítulo em reprise. Concluindo, o sucesso da teledramaturgia da Globo nos anos 1970-2000 não se deve exclusivamente à criatividade dos autores, mas, também, às formas de se assistir e interagir com a televisão e seus produtos, dos recursos que os espectadores tinham, que eram muito poucos em comparação à atualidade. Você tinha, nas décadas de 1970 e 1980, os artigos no jornal que falavam das telenovelas. Uma parte pequena do público lia jornal. Você podia ler a coluna da Hildegard Rangel e a do Arthur da Távola e saber o que tinha acontecido, se fosse capaz de compreender as entrelinhas da ironia do que estava publicado e algumas referências à trama. Mas essa era quase que a única fonte, além de algumas revistas. O público estava preso praticamente aos capítulos da novela.

Uma novela pode ser uma forma de contar uma história? Houve alguma mudança nessa forma de se contar uma história?

Mudou porque os tempos mudam e porque nós temos aí a influência de outros fatores. E esses contadores tradicionais, esses novelistas não estão acompanhando, não acompanharam ou acompanharam muito mal esse novo formato de se contar histórias.

As novelas mexicanas e/ou colombianas influenciaram a forma de se contar a história na novela brasileira? Se influenciaram, em que medida ou como isso ocorreu? Lembrando, também, das novelas turcas, que você mencionou, que fogem dessa “latino-americanização”.

Mas que têm um núcleo muito centrado, então têm uma história muito predeterminada. Nas novelas turcas também há esses dramas, é uma história co-

nhecida, só que está em outro ambiente e uma outra cultura. Então, é a mocinha, tem o antagonista, tem o protagonista, tem os dramas aí no meio, e a resolução para o final feliz. Cacilda Rêgo escreveu, em 2003, um artigo sobre esse fenômeno da perda de hegemonia da Rede Globo e das suas novelas. Ela chama esse fenômeno de “invasão mexicana” da televisão brasileira no horário nobre. A Globo vem perdendo a hegemonia quase total desde os anos 90. Isso somado à fragmentação da audiência, que deseja consumir bens simbólicos muito variados e segmentados, assistimos nos anos 1990 à expansão do digital, à competição da TV paga e ao streaming. A novela da Globo perdeu muito espaço no gosto do público, o que necessariamente foi problemático, já que a estrutura de produção inteira gira em torno da teledramaturgia. Em meados dos anos 1980, começa esse processo de importação de novelas mexicanas [*Os Ricos Também Choram*, Inés Ródena, 5 de abril de 1982 – 22 de janeiro de 1983]. O SBT importa, nos anos 1990, duas que chegaram a ser muito populares, *Carrossel* [Valeria Phillips, 20 de maio de 1991 – 21 de abril de 1992] e *Rosa Selvagem* [Beatriz Sheridan, 20 de maio – 30 de setembro de 1991], que conquistaram grande parte do público, ultrapassando *O Dono do Mundo* [Gilberto Braga, 20 de maio de 1991 – 4 de janeiro de 1992]. Uma das grandes diferenças naquele momento foi a entrada das classes D e E ao mercado de consumo de bens materiais e simbólicos, o que levou, nessa década, a que esses setores de alguma maneira influenciassem a programação. Essas novelas oferecem um modelo de dramaturgia que permite uma identificação mais direta entre esses setores e as personagens [além da trama] em contraposição à proposta da Rede Globo. Oferecem um mundo mais fechado [do país que se originam], baseado no folhetim e no melodrama. O mundo social [brasileiro], que é o elemento que fazia das novelas brasileiras interessantes, está menos presente. Com essa importação de novelas, aquele mundo fechado passa a ser uma alternativa. A Globo nunca recuperou a audiência completamente, com exceções, como *Senhora do Destino* [Aguinaldo Silva, 28 de junho de 2004 – 11 de março de 2005], *Mulheres Apaixonadas* [Manoel Carlos, 7 de fevereiro – 10 de outubro de 2003], *O Clone* [Glória Perez, 1 de outubro de 2001 – 14 de junho de 2002], e, é claro, *Avenida Brasil* [João Emanuel Carneiro, 26 de março – 19 de outubro de 2012]. Pensando na *Avenida Brasil* e o seu sucesso (52 pontos de Ibope no último capítulo), acredito que vários fatores intervieram. A ambientação no subúrbio, a improvisação de muitas das cenas, um

componente folhetinesco forte, e, fundamentalmente, ser uma das primeiras novelas da Globo a ser comentada na internet, explicam as mudanças no panorama da teledramaturgia brasileira. A respeito das novelas turcas, acredito que sejam tão bem-sucedidas devido à ênfase no romantismo, mesmo se tiver um componente sexual presente, é o afeto e o romantismo o que prevalecem. Os problemas das mulheres, das mocinhas, são sempre superados por meio do amor. Os homens são rudes, as vezes até violentos, mas, também, se redimem através do amor. Essas novelas são verdadeiros caminhos de afeto, emoção e redenção. As transformações das últimas décadas no que diz respeito às sexualidades, relações de gênero, identidades, não são parte fundamental dessas narrativas. A novela turca devolve aquela certeza conservadora dos papéis das pessoas em uma sociedade, oferece uma ideia de “equilíbrio” e “estabilidade” em termos de gênero e sexualidade. Para grande parte do público, é confortável assistir a esse tipo de novela. Falando do sucesso das novelas mexicanas no Brasil da década de 1990, a Cristiane Costa diz que “o bom é sempre bom e o mau é mau”. Essa perspectiva pode ser adotada para entender o sucesso das novelas turcas. Acho que as novelas turcas geram esse conforto em muitos setores da população que não estão muito felizes com as mudanças na pauta de comportamento. Não se identificam com isso. Apesar de que todos têm um filho, um primo, um parente, uma vizinha, que passou ou é parte dessas mudanças. Acho que essas novelas turcas oferecem esse “alívio”, conforto cultural que a Globo não consegue transmitir e não o fará, já que as novelas que a Globo faz têm como público-alvo outro tipo de espectador.

As novelas da Globo têm elementos conservadores?

Um Lugar ao Sol [Lícia Manzo, 8 de novembro de 2021 – 25 de março de 2022], ao mesmo tempo que valoriza o amor e o sexo entre pessoas idosas, tem elementos claramente sexistas, racistas, conservadores. As novelas da Globo, sem dúvida, são muito problemáticas, mas não vão chegar ao ponto de voltar àquele padrão da Glória Magadan [1920-2001] ou emular essas novelas turcas porque o público é outro e a estrutura de produção em torno da teledramaturgia também é outra.

O que você pensa a respeito de a Record ter uma versão própria de [A] Escrava Isaura (Anamaria Nunes; Altenir Silva, 18 de outubro de 2004 – 29 de abril de 2005)? É válida a apropriação por parte da emissora ao fazer uma nova versão dessa novela?

Eu achei superinteressante, porque apesar de que a original evidentemente inspirou a versão de 2004 e que alguns atores da versão de Gilberto Braga trabalham na versão da Record (Rubens de Falco, Norma Blum), a novela de Nunes e Silva se afasta da original e mostra violências explícitas que não existiam nas imagens em 1976. Tem muitas cenas de castigos físicos contra mulheres. Isaura, Rosa, Mudinha, Joaquina, Juliana vão para o tronco e são chicoteadas. A solidariedade que existe entre as mulheres da novela de 1976, baseada nessa ideia de Gilberto Braga sobre a escravidão como fundamentalmente uma estrutura patriarcal, não é explícita nessa nova versão. A Malvina da Record (Maria Ribeiro), é uma mulher insegura e bastante cruel, por exemplo. Outra grande diferença é a trama. A partir da fuga de Isaura, a novela se transforma em uma história policial, com o elemento já célebre de “Quem matou?”, o que revela as transformações narrativas que a teledramaturgia sofreu. Apesar dessas mudanças de estilo e a inserção de outro gênero narrativo, continua sendo uma novela que conta as injustiças da escravidão, representadas no corpo e nas experiências de uma escravizada branca. Eu acho problemático, como eu escrevi nos artigos, mas se encaixou bem na época da primeira novela. Apesar de o Movimento Negro estar em ascensão, era tabu falar de racismo e escravidão na década de 1970, num meio conservador como a televisão, e durante a ditadura militar. Mas, acho que em 2004, com todas as discussões políticas, as conquistas dos movimentos sociais, a denúncia pública do racismo, uma quantidade imensa de publicações, filmes, peças de teatro, enfim, uma transformação cultural do Brasil, continuar colocando uma escrava branca como o arquétipo do sofrimento que a escravidão causou, é, no mínimo, um grande problema. Mas, evidentemente, o público que assistiu à novela da Record continuou se indignando contra a escravidão representada como opressão, não somente, mas fundamentalmente, de uma mulher branca. Era muito mais interessante fazer esse sistema que está ali prendendo e castigando fisicamente as pessoas, num certo contexto de época lá atrás [anos 1970], do que essa adaptação de agora falando apenas de uma questão de um sistema escravocrata.

Já que você citou o tempo presente da primeira versão, quais as possíveis leituras no contexto de apresentação da novela Escrava Isaura (1976) em plena ditadura militar?

Sem dúvida, a novela de 1976 falou de opressão, violência, racismo, em um momento em que era muito difícil falar dessas coisas. A novela de Gilberto Braga é historicamente muito mais radical que a versão de 2004. Eu gosto porque cria um contraste importante entre a abertura e a própria novela. Eu acho que isso é muito importante, porque Braga nunca teria conseguido colocar essas cenas de tortura. Em 1976, quando tinha tortura no Brasil, era impossível mostrá-la na novela. Mas quem teria questionado Jean-Baptiste Debret [1768-1848] e a representação explícita de castigos físicos a escravizados/as em suas pinturas na abertura da novela? Criar esse contraste faz sentido, é uma escolha inteligente da parte do autor. Acho que o Gilberto Braga tinha essa capacidade, ou teve a capacidade durante muito tempo, de mostrar o lado B das pessoas como parte fundamental da experiência de viver. Hoje em dia não é assim. Ele era um autor com muita nuance e ambiguidade. Naquela época, evidentemente, atraía muito o público. Bom, tem as mais conservadoras, como a Record, ligada à Igreja Universal, ou a Band, com uma pauta também conservadora. Não tenho muito o que dizer sobre isso, em grande medida porque o centro da minha pesquisa tem sido a Rede Globo.

Como você analisa a máquina de produção artística da Rede Globo?

Considero o caso da Globo muito interessante, já que historicamente avançou uma certa agenda progressista nos costumes, ao mesmo tempo que promoveu valores conservadores e liberais para manter intocado o poder das elites e de grupos econômicos brasileiros. A dinâmica tem sido essa desde o começo da emissora, e se relaciona intrinsecamente com o seu público-alvo, uma classe média letrada, com acesso a bens culturais. Essa classe média mais intelectualizada é o público ideal da emissora. Depois, quem assiste e deixa de assistir é outra coisa.

Como o analfabetismo no Brasil era bem alto, quando a Globo surgiu, a televisão se converteu no meio de informação e difusão cultural da maioria da população brasileira. Ao mesmo tempo, a construção desse padrão de qualidade se vincula ao público-alvo, que é um “tipo ideal”, uma classe média mais in-

telectualizada. Dizer que é politicamente conservadora não define a situação corretamente. Eu diria que está sempre alinhada com o status quo e culturalmente mais à frente das posições políticas desse status. Mas o padrão de qualidade requer pessoas talentosas, criativas, com sensibilidade artística, que são geralmente de esquerda, com uma experiência de vida aberta às transformações. Artistas com uma visão cosmopolita do mundo. Isso cria, muitas vezes, tensões e contradições. É uma empresa capitalista, sim, mas culturalmente aberta aos artistas, escritores, diretores com visões bem complexas do mundo. Eis aí a tensão.

Qual é a liberdade que os escritores de novelas têm na Globo, em função da pauta política?

Quando vocês me perguntaram por que é que eu quis pesquisar, escrever, analisar a teledramaturgia da Globo, é justamente por isso, para tentar destrinchar as narrativas das novelas que podem ser radicais, de oposição aos valores canônicos, em uma emissora com uma trajetória política complicada. A experiência de escrever e ousar dizer coisas que desafiam as normas está “memorializada” nas entrevistas que os autores davam nos anos 1970, 1980, 1990. O próprio Gilberto Braga diz em muitas ocasiões ao longo do tempo como ele sofreu com *Escrava Isaura*, com *Dancin’ Days*, inclusive com *Vale Tudo*, quando a censura ainda existia, e depois, com *O Dono do Mundo*. Tem essa experiência legítima dos criadores, que elaboraram esse discurso de resistência, de ir contra os poderes constituídos com o conteúdo de suas obras, e que, de alguma maneira apaga ou dilui as posições políticas da emissora. A Globo é uma organização, é um conglomerado da mídia, politicamente ligada ao status quo, que cria conteúdo progressista, cosmopolita, complexo. Eu não tenho a visão da Globo como uma versão (ideológica) um pouco mais sofisticada da Record, por exemplo. Muitos colegas da área acham isso, eu sinceramente discordo. Eu acho que é mais complexo do que isso. O que a Globo tem feito muito cuidadosamente é controlar qualquer narrativa sobre o seu passado. A memória histórica da Rede Globo começou a ser construída a partir da criação do projeto *Memória Globo*, em 1999, e o *site* do mesmo nome, em 2008. Parte desse projeto é uma política editorial sobre a televisão e as novelas, e de edição de DVDs de novelas. Somado a isso, no final da década de 2010, a emissora vem criando conteúdo, tanto de ficção como documentário, sobre personagens marcantes da televisão nos

anos 1970 e 1980, estratégia que funciona como reflexão sobre o próprio papel da emissora na história do Brasil.

Analisando o filme, o documentário, e a série, sobre a Hebe Camargo [lançada pelo serviço de streaming Globoplay em 16 de dezembro de 2019 em 10 episódios, criada e escrita por Carolina Kotscho, e dirigida por Maria Clara Abreu, sob a direção geral e artística de Maurício Farias], o filme e a série sobre o Chacrinha [*Chacrinha: O Velho Guerreiro* é um filme de comédia dramática de 2018, com a coprodução da Media Bridge com a Globo Filmes, em associação com a Conspiração Filmes, sendo dirigido por Andrucha Waddington, com roteiro de Cláudio Paiva e colaboração de Carla Faour e Júlia Spadaccini; *Chacrinha: A Minissérie* é baseada no filme e mistura ficção com arquivos documentais da vida do apresentador; foi exibida pela TV Globo de 14 até 17 de janeiro de 2020, em 4 capítulos], a série documental sobre a Xuxa [*Xuxa, o Documentário* é uma série documental composta por cinco episódios; desenvolvida em parceria pelo Conversa.doc, núcleo de documentários da equipe do Conversa com Bial, e pela Endemol Shine Brasil, a série tem direção geral de Pedro Bial e roteiro de Camila Appel; a estreia ocorreu em 13 de julho de 2023], percebi a intenção de criar uma cultura da memória, que se expressa pelo valor dado às experiências biográficas de personalidades ligadas à história da televisão, particularmente aos anos da chamada “modernização” da emissora, que, coincidentemente, são as duas décadas da ditadura militar. É uma criação de um discurso sobre o lugar da Globo na história da televisão e do país na tentativa de suavizar as arestas mais complicadas do passado da emissora.

É possível, portanto, ensinar História com teledramaturgia?

Não é uma coisa fácil. Quando vocês me contactaram para colaborar com o livro [*Ensino de História & Teledramaturgia*], eu queria usar a *Escrava Isaura* não para ensinar a história da escravidão, mas ensinar história sobre a década de 1970. Não é simples explicar como é que se ensina História com uma novela histórica. Que não é simplesmente analisar o roteiro e verificar se está alinhado com o que os/as historiadores/as afirmavam naquele momento, se o roteiro é fiel aos fatos históricos. Isso, para mim, é uma perda de tempo. Quando li o livro do Ricardo Salles, *Nostalgia imperial: Escravidão e formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*, entendi como o meu trabalho encaixava na proposta de vocês. Quando escrevi o primeiro trabalho sobre *Escrava*

Isaura, não tinha em mente o ensino da História a partir da novela. A minha chave de análise era outra. Quando vocês me propuseram colaborar com o volume, e me deparei com o conceito de “nostalgia imperial” no livro do Ricardo, entendi que era dessa maneira que teria que levar a novela à sala de aula. Explicar que a década de 1970, ufanista, caracterizada pela existência de uma ditadura militar, que pensava o Brasil como um gigante a se inserir no mundo global como potência, encontrou nessa novela a construção de um passado de glória do Brasil. Mesmo que a novela seja sobre a escravidão, a época representada ali está muito próxima à abolição, o que cria um passado heroico e de recomeço. Não que o Gilberto Braga tenha escrito esse roteiro com essas ideias, mas claramente ele foi parte dessa constelação cultural dos anos 1970. É muito claro, no roteiro, a inserção de problemáticas levantadas pelos movimentos sociais da época, em particular o feminismo. Como já conversamos, é uma novela em que as protagonistas são as mulheres que vivem dentro dessa casa grande, mulheres escravizadas, mulheres livres, brancas e negras. Então, sim, você pode ensinar História, mas não é uma coisa simples, não é uma coisa linear, um processo que acontece automaticamente pelo fato de assistir à novela. Assistir à novela não ajuda ninguém a entender a escravidão no Brasil. É um trabalho de cruzamento de fontes diversas. Tem a fonte primária, que é a novela, e todas as outras fontes que têm que ser incorporadas no processo de interpretação. Eu acho que se a teledramaturgia, a ficção, permite uma elaboração da História muito mais rica, o ensino em sala de aula é mais dinâmico. Uma época histórica que simplesmente documenta.

O que você diria para o professor da Educação Básica que pretende utilizar telenovelas em aulas de História?

Eu diria: ponha os seus alunos e alunas de 11, 12 anos a assistir os primeiros 20 minutos do primeiro capítulo de *Escrava Isaura*. Ela está sentada em uma sala, de uma casa aristocrática do século XIX, tocando piano, cozinhando com um livro de receitas em francês, chamando de madrinha a sinhá da casa. Nada diz que a Isaura é, na verdade, uma escravizada. Essa informação só será revelada ao final do capítulo. Eles com certeza ficarão chocados. É uma ótima oportunidade para começar um diálogo com a pergunta: por que vocês acham que na década de 1970 era possível mostrar algo assim? O que vocês pensam desse núcleo dramático, desse drama apresentando: uma escrava que é quase

parte dessa família, em uma casa burguesa que tem piano, tem as esculturas gregas na sala. A “madrinha” e a Isaura estão lendo literatura do século XIX, ela fala francês. Quais ideias as pessoas que assistiam a essa novela na década de 1970 tiveram da escravidão? Por quê? Quais as diferenças que vocês encontram entre essas ideias da novela com os livros que vocês estão lendo aqui em sala de aula sobre a escravidão? Será que essa novela precisava representar a escravidão dessa maneira para começar um debate sobre o assunto em uma época de ditadura, de repressão e de censura? Abre-se um leque de possibilidades de discussões sobre história da década de 1970 em relação ao presente. Acredito ser uma possibilidade mais rica de discussão. Também tem a questão do material visual que atrai muito mais a essa geração. Não estou dizendo que uma novela vai substituir o documento, a fonte de época. De jeito nenhum. Mas funciona bem para iniciar o debate.

Como você analisa a personagem da Léa Garcia [1933-2023] no clássico de 1976?

Eu amo Léa Garcia! Eu a amo, e a personagem dela [a Rosa]. Rica, densa, complexa. Ela é a única que, de alguma maneira, expressa o absurdo do esquema todo. Uma mulher negra, escravizada, sem privilégios de nenhum tipo [na trama] e é a grande vilã da novela. Pensando no Fredric Jameson, é a personagem dela que revela [inconscientemente] a verdade histórica. Eu desenvolvi melhor essas ideias no artigo publicado na revista *Significação* (USP). Sem criticar o Gilberto Braga, reconhecendo as características positivas que a novela apresenta, a concepção da escravidão em *Escrava Isaura* é a mesma que a do século XIX. Voltando à Rosa, ela é a voz da verdade histórica. Acredito que não tenha sido essa a intenção do Gilberto Braga; ela é a grande vilã da novela. A mulher negra é a grande vilã da novela e a mulher branca escravizada é a vítima das injustiças. A Rosa sente um ódio muito profundo contra a Isaura por causa dos privilégios que a branca usufrui: ela mora na casa grande, circula livremente, namora homens brancos, estuda. Os dois vilões morrem no desfecho da novela. O Leôncio [o senhor, dono de Isaura] e a Rosa. A Rosa prepara uma bebida com veneno para a Isaura no casamento dela com o Álvaro (Edwin Luisi). Tem uma troca de copos, e a Rosa bebe o veneno. Creio que ela sabe que vai morrer, mas prefere isso a ver a Isaura feliz. De alguma maneira, ela também se suicida [como o Leôncio]. A personagem da Rosa é a grande vítima

nessa novela, não a Isaura. Tem uma única cena de violência contra a Isaura. Depois que é recapturada, ela é posta no tronco, mas ela não sofre as violências que outros escravizados sofrem, como o André (Haroldo de Oliveira), ela não é estuprada. A Rosa, apesar de ser percebida como uma vilã, tanto pelo público como pela mídia, é uma personagem trágica. Ela é a grande vítima da novela e a vítima histórica da história do Brasil. Ela paga, na novela, pelos pecados de todos e todas, e morre no final. O Leôncio tem que morrer, já que para que a nova época comece, o arquétipo do senhor de escravos cruel e arcaico tem que desaparecer. A morte do Leôncio representa duas coisas: a morte da personagem e a morte da figura histórica. A morte da Rosa, contrariamente, tem um efeito de silenciar a experiência da escrava negra, real, e o destino após a abolição. Não saberemos qual foi, porque ela é eliminada. É uma personagem trágica, do começo ao fim, sem possibilidade de futuro, muito vilipendiada e muito criticada. A Léa Garcia chegou a ser agredida na rua naquela época. Em reportagens que fizeram com ela, é perceptível que ela conseguia ver a dialética do processo da personagem da Rosa. Inclusive, no documentário do Zito Araújo, *A negação do Brasil* (2000), que faz uma análise dos papéis e das personagens de atores e atrizes negras/os nas novelas, ela entende como a Rosa deu a ela uma visibilidade muito grande na televisão, porque ela era uma artista de teatro e cinema muito talentosa, mas foi a partir de *Escrava Isaura* que ela passou a ser uma atriz reconhecida massivamente. Ao mesmo tempo, ela entende que a construção da personagem dela está cheia de preconceitos. O caso da Zezé Motta em *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) é parecido. A visibilidade desses papéis dá a possibilidade aos atores e atrizes negras de trabalhar, fazer o que gostam, que é ser ator, ser atriz, mas, ao mesmo tempo, os personagens estão quase sempre construídos numa base de preconceito e de senso comum que dificulta muito o papel. Eu queria dizer mais alguma coisa sobre a Rosa. Eu sinto que devo a ela. A violência sexual é uma característica inerente da escravidão como sistema, como processo histórico. Isso não aparece na novela em momento algum. Pode ser que a censura tenha jogado um papel nessa decisão, mas acredito que não foi o único ingrediente nesse silêncio. O castigo físico aparece, mas a violência sexual, não. A Isaura desperta o desejo em vários homens, mas, fundamentalmente, desperta amor romântico. Nenhum deles a força, o que já é problemático do ponto de vista histórico. O Leôncio, senhor da Isaura, que é um homem extremamente violento, deseja que ela se apaixone

por ele. A Rosa, no entanto, se relaciona sexualmente com todos os homens em volta dela, especialmente os brancos, de forma consensual. Esse comportamento está implícito nos diálogos, não tem nenhuma cena em que ela interaja fisicamente com nenhum desses homens. Esse mecanismo de representação reproduz, por um lado, o preconceito sobre relações sexuais interracialis, e, por outro, silencia a violência sexual que as escravizadas sofreram. A Léa Garcia fez *Abolição* [novembro de 1988] da Globo. Ela é a mãe de um abolicionista, um papel muito pequeno para ela.

Agora, o que você, Paula Halperin, está acompanhando: alguma novela, alguma série, atualmente?

Eu assisto a *Renascer*, obviamente, todo dia. E se eu não assisto, depois eu vou ao streaming e tento assistir. Está horrível essa novela. Estou com ódio dessa novela, mas enfim. Porque eu assisti a primeira versão em 1993. E foi ótima.

E a que você gostaria de assistir como telespectadora?

Eu gostaria de uma novela que não glorificasse o agronegócio, para variar um pouco. Eu gostaria de uma novela mais urbana, não necessariamente como as novelas das décadas de 1980 e 1990, mas uma novela que focasse mais na questão da juventude e dos problemas que a juventude encara agora e que vai encarar nos próximos 20 anos. Estou pensando na minha filha, na vida que ela vai ter, nos problemas que ela vai ter que enfrentar. Uma novela que questionasse o porquê do nosso planeta estar sendo destruído pelo capitalismo, uma sociedade global que se relaciona com a natureza de maneira destrutiva e sem harmonia alguma. Talvez eu seja ingênua ou muito ambiciosa...

NOTA

¹ Paula Halperin é sobrinha paterna do renomado historiador argentino Tulio Halperin Donghi (1926-2014), autor de *História Contemporânea da América Latina* (1967), dentre outras importantes obras.

