



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS – FACALE  
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS

---



**DIEGO ARMANDO DIAS VOSS**

*A SEMEIOSIS NA SÉRIE SEXO E AS NEGAS, DE MIGUEL FALABELLA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE IMAGENS*

**DOURADOS/MS – 2017**

**DIEGO ARMANDO DIAS VOSS**

***A SEMEIOSIS NA SÉRIE SEXO E AS NEGAS, DE MIGUEL  
FALABELLA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE IMAGENS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD, Área de Concentração: Linguística e Transculturalidade, em cumprimento aos requisitos para a obtenção do título de Mestre sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi.

**DOURADOS/MS – 2017**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).**

V969s Voss, Diego Armando Dias

A semeiosis na série sexo e as negas de Miguel Falabella: uma proposta de análise de imagens / Diego Armando Dias Voss -- Dourados: UFGD, 2017.  
100f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi

Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados.

Inclui bibliografia

1. Sexo e as negas. 2. Imagem. 3. Semiótica. 4. Meios de comunicação de massa. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.**

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof.<sup>a</sup> Dra. Gicelma, da Fonseca Chacarosqui Torchi (UFGD) – Membro Titular  
(Orientadora)

---

Assinatura

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rita de Cássia Aparecida Pacheco Limberti (UFGD) – Membro Titular

---

Assinatura

Prof. Dr. José Antonio de Souza (UEMS) – Membro Titular

---

Assinatura

Prof.<sup>a</sup> Dra. Zélia Ramona Nolasco dos Santos Freire (UEMS) – Membro Suplente

---

Assinatura

Dedico este trabalho às mulheres da minha vida, minha mãe *Maria Cristina* e minha vó *Neuza*, que por muitas vezes deixaram de viver seus próprios sonhos para viverem juntas comigo os meus. Também dedico o trabalho à memória de minha bisavó *Maria de Lima*, mulher negra, forte e guerreira! Tudo só foi possível graças a elas!

## AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa só foi possível graças à colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Traduzo minha gratidão à: Universidade Federal da Grande Dourados, especificamente ao Programa de Pós-Graduação de Letras, pelo acolhimento e apoio à minha participação no mestrado.

À minha orientadora, professora Dr<sup>a</sup> Gicelma Chacarosqui, por ter me recebido de braços abertos, pela competência no trabalho e, sobretudo, pela paixão e sensibilidade enquanto docente, uma verdadeira inspiração! Suas sugestões foram pontuais e extremamente eficazes, a bibliografia aconselhada foi mágica, transformadora e revolucionária.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio ao aperfeiçoamento dos estudantes de pós-graduação, dando subsídios para o nosso crescimento profissional.

À professora Dr<sup>a</sup> Rita de Cassia Pacheco Limbert que me apresentou a semiótica ainda na graduação e pelas preciosas sugestões para a pesquisa, certamente enriquecedoras e importantíssimas para a conclusão deste trabalho.

À professora Dr<sup>a</sup> Silvia Mara de Melo pela supervisão e contribuição em meu estágio à docência.

Aos amigos e companheiros da turma de 2015, em especial à Tailane Flores, parceira com quem pude compartilhar, desde o início, todas os medos, frustrações, alegrias e vitórias, com ela a caminhada foi mais amena.

À Mariana Quadros Gimenez por ter cruzado e revolucionado a minha vida, seu exemplo me inspirou a chegar até aqui.

À minha família, meu padrasto Carlos Alberto e minha irmã Izabelle, assim como os amigos que sempre me motivaram e se orgulharam de cada novo passo que eu dava.

Ao meu companheiro de sempre, Renato Pires da Silva, sem ele nada disso seria possível, estive ao meu lado em toda caminhada, nos melhores e nos piores momentos, às vezes cansado e sem forças, mas sempre lá, do meu lado.

## RESUMO

O presente trabalho investiga semióticamente imagens materializadas a partir da série *Sexo e as Negas*, de Miguel Falabella, produzida pela Rede Globo de televisão e exibida de 09 de setembro a 16 de dezembro de 2014, baseada na série estadunidense *Sex and the City*, cujas protagonistas são brancas, bem-sucedidas, que moram em uma área nobre de Nova Iorque. A série brasileira, ambientada em uma favela carioca e protagonizada por atrizes negras, provocou uma onda de críticas por parte da população negra, em especial as mulheres, dizendo, em síntese, que a série não as representava pois reforçava um estereótipo já reproduzido muitas vezes na televisão. A pesquisa enfatiza o pressuposto do Brasil ser conhecido como um país multicultural e mestiço, por isso espera-se que os meios de comunicação de massa possam reproduzir em suas produções televisivas a realidade pluralizada dos vários contextos presentes no maior país da América Latina, promovendo, desta forma, rupturas referentes a certos estigmas característicos do cenário dos afro brasileiros na dramaturgia. Nossa investigação procurou compreender as representações culturais e discursivas referentes às imagens analisadas, a fim de esclarecer o importante papel sócio-cultural das formas imagéticas na construção da memória coletiva, nas relações interiores e o efeito direto na cultura apresentando exemplos do cotidiano. Também buscamos ampliar o contexto do sujeito, traçando um panorama que vai do papel do corpo até o processos puramente fenomenológicos, como a percepção e a cognição. A série é abordada sob a perspectiva do melodrama já que se trata de um objeto organicamente Latino-Americano, por isso, a problemática analisa as relações da cultura popular de massa e os meios midiáticos. Por fim, demarcamos o contexto do ator negro inserido na dramaturgia de acordo com o que mais se aproxima com o nosso *corpus*, desta forma problematizamos as imagens contextualizando e decifrando seus códigos implícitos e explícitos através de um arcabouço teórico que provém da semiótica, da comunicação, e da cultura, tal como de processos puramente históricos. Buscamos, assim, agregar análises e reflexões semi-discursivas sobre a questão da imagem e representação sociocultural presentes nesta obra enquanto conjunto de textos culturais, tal como a sistematização das práticas culturais específicas que marcam o espaço cultural midiático brasileiro e ajudam na construção das capacidades cognitivas dos sujeitos.

**Palavras-chave:** Sexo e as Negas; imagem; semiótica; meios de comunicação de massa.

## ABSTRACT

This work, semiotically, investigates images Exposed in the serie *Sexo e as Negas* by Miguel Falabella, produced by Rede Globo television and screened from September 9 to December 16, 2014, based on the American series *Sex and the City*, whose protagonists are white, successful, living in a prime area of New York. The Brazilian series, set in a Rio de Janeiro favela and carried out by black actresses, provoked a wave of criticism on the part of the black population, especially the women, saying, in synthesis, that the series did not represent them because it reinforced a stereotype already reproduced many times On television. The research emphasizes the premice that Brazil is known as multicultural and mestizo country, so it is expected that the mass media can reproduce in their television productions the pluralized reality of the various contexts present in the largest country in Latin America, thus promoting, Ruptures referring to certain stigmas characteristic of the African Brazilian scenario in dramaturgy. Our investigation sought to understand the cultural and discursive representations related to the analyzed images, in order to clarify the important signic role of the imaginary forms in the construction of the collective memory, in the internal relations and the direct effect in the culture presenting examples of the daily life. We also seek to broaden the context of the subject, drawing a panorama that goes from the role of the body to purely phenomenological processes, such as perception and cognition. The series is approached from the perspective of melodrama, since it is an organically Latin American object, so the problematic traces a panorama of the relations of mass popular culture and media. Finally, we demarcate the context of the black actor inserted in the dramaturgy according to what comes closest to our corpus, in this way we problematize the images contextualizing and deciphering their implicit and explicit codes through a theoretical framework that comes from the semiotics, the communication, and culture, as well as purely historical processes. We seek, therefore, to aggregate semiodiscursive analyzes and reflections on the question of the image and sociocultural representation present in this work as cultural texts, such as the systematization of the specific cultural practices that mark the Brazilian media cultural space and help in the construction of the cognitive capacities of the subjects.

**Key words:** *Sexo e as Negas*; image; semiotic; mass media.

*“Se soubesse que o mundo se desintegraria amanhã, ainda assim plantaria a minha macieira. O que me assusta não é a violência de poucos, mas a omissão de muitos. Temos aprendido a voar como os pássaros, a nadar como os peixes, mas não aprendemos a sensível arte de viver como irmãos. ”*

***Martin Luther King***

## SUMÁRIO

ASPECTOS INTRODUTÓRIOS.....	14
CAPÍTULO I_O ARCABOUÇO SEMIÓTICO .....	23
1.1 No campo da lógica .....	25
1.2 No campo da semeiosis cultural .....	30
1.3 Corpo, percepção, semiose. ....	33
1.3.1 Imagem: imaginário, real, simbólico .....	37
CAPÍTULO II_O MOSAICO MIDIÁTICO EM UM CONTEXTO LATINO-AMERICANO .....	42
2.1 A ruptura funcionalista .....	43
2.2 O surgimento da cultura popular de massa .....	46
2.3 Meios de comunicação de massa: por uma identidade latino-americana .....	50
2.3.1 Melodrama: o espetáculo das massas .....	54
CAPÍTULO III_ <i>SEXO E AS NEGAS</i> : A DINÂMICA IMAGÉTICA EM CENA .....	57
3.1 Telessérie: construção, essência e estética.....	59
3.2 O eurocentrismo na televisão.....	60
3.3 O corpo .....	63
3.3.1 O corpo representado .....	65
3.4 Foco em cena: textos de manutenção simbólica.....	76
CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	96

## LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1; cor.....	.66
Fotograma 2; cor.....	.66
Fotograma 3; cor.....	.66
Fotograma 4; cor.....	.66
Fotograma 5; cor.....	.67
Fotograma 6; cor.....	.67
Fotograma 7; cor.....	.67
Fotograma 8; cor.....	.67
Fotograma 9; cor.....	.68
Fotograma 10; cor.....	.68
Fotograma 11; cor.....	.68
Fotograma 12; cor. ....	.68
Fotograma 13; cor.....	.69
Fotograma 14; cor.....	.69
Fotograma 15; cor.....	.69
Fotograma 16; cor.....	.69
Fotograma 17; cor.....	.69
Fotograma 18; cor.....	.69
Fotograma 19; cor.....	.70
Fotograma 20; cor. ....	.70
Fotograma 21; cor.....	.73
Fotograma 22; cor.....	.73
Fotograma 23; cor.....	.73
Fotograma 24; cor.....	.73
Fotograma 25; cor.....	.73
Fotograma 26; cor... ..	.73
Fotograma 27; cor.....	.74
Fotograma 28; cor. ....	.74
Fotograma 29; cor.....	.74
Fotograma 30; cor.....	.74
Fotograma 31; cor.....	.74
Fotograma 32; cor.....	.74
Fotograma 33; cor.....	.77

Fotograma 34; cor.....	77
Fotograma 35; cor. ....	77
Fotograma 36; cor.....	77
Fotograma 37; cor.....	77
Fotograma 38; cor.....	77
Fotograma 39; cor.....	79
Fotograma 40; cor.....	79
Fotograma 41; cor.....	79
Fotograma 42; cor. ....	79
Fotograma 43; cor.....	80
Fotograma 44; cor.....	80
Fotograma 45; cor.....	81
Fotograma 46; cor.....	81
Fotograma 47; cor.. ....	83
Fotograma 48; cor.....	83
Fotograma 49; cor. ....	83
Fotograma 50; cor.....	83
Fotograma 51; cor.....	84
Fotograma 52; cor.....	84
Fotograma 53; cor.....	85
Fotograma 54; cor.....	85
Fotograma 55; cor.....	86
Fotograma 56; cor.....	86
Fotograma 57; cor.....	86
Fotograma 58; cor.....	86
Fotograma 59; cor.....	87
Fotograma 60; cor.....	87
Fotograma 61; cor.....	88
Fotograma 62; cor.....	88
Fotograma 63; cor.....	89
Fotograma 64; cor.....	89
Fotograma 65; cor.....	89

Fotograma 66; cor.....	89
Fotograma 67; p&b.....	90
Fotograma 68; p&b.....	90
Fotograma 69; cor.....	91
Fotograma 70; cor.....	91
Fotograma 71; cor.....	92
Fotograma 72; cor.....	92
Fotograma 73; cor.....	92
Fotograma 74; cor.....	92
Fotograma 75; cor.....	93
Fotograma 76; cor.....	93
Fotograma 77; cor.....	93
Fotograma 78; cor.....	93
Fotograma 79; cor.....	93
Fotograma 80; cor.....	93
Fotograma 81; cor.....	94
Fotograma 82; cor.....	94

The background is a watercolor illustration. At the top, two faces are drawn in profile, looking towards each other. The faces are rendered in shades of brown and grey with simple line work for features. Between the faces is a large, colorful cloud of various letters and words in different colors (red, blue, green, yellow, purple). At the bottom center, there is a detailed drawing of a film reel. The overall style is artistic and conceptual.

## ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

“A ideia não pertence à alma; é a alma  
que pertence à ideia”

Charles Sanders Peirce

Abordar a comunicação e a concepção de cultura abrange descrever e entender as possibilidades de significação e semiose a partir de estudos que envolvem desde a cognição e a percepção humana, os estudos culturais, e a consideração de teorias essencialmente semióticas. Ao longo dos séculos, o emprego de imagens no campo da cultura como dispositivo sógnico foi cultivado em diferentes contextos da história e experiência humana, desde a antiguidade e suas grandes civilizações, idade média e era moderna, até os dias atuais. Com a evolução e por consequência do movimento iluminista, o homem se viu em meio a novas concepções, como a responsabilidade de seus atos, sendo a racionalidade o pilar central condutor da vida. Esse é o elemento desencadeador para um novo elo de convivência entre homem e imagem enquanto signo. Com um novo contexto recorrente do processo capitalista, de industrialização e de produção, o próprio meio estimula o homem a buscar novos meios de interação com o próprio corpo, com a imagem e sua cultura. Assim é formada uma tríade: corpo, imagem e cultura (MACHADO; NUNES, 2015). A partir dessa premissa, tentaremos entender como isso se aplica no contexto brasileiro.

O Brasil é conhecido por ser um país multicultural e mestiço, por isso espera-se que os meios de comunicação de massa possam reproduzir, em suas produções televisivas, a realidade pluralizada dos vários contextos presentes no maior país da América Latina. A Rede Globo de Televisão, principal veículo de comunicação brasileira, tem uma extensa lista de produções dramatúrgicas, e grande parte delas tem impacto direto no cotidiano dos telespectadores, mas certamente, este impacto não se dá apenas por meio de textos verbais, através de diálogos e tramas bem desenvolvidas. As imagens representadas nessas produções podem desencadear infinitas possibilidades interpretativas, meios e processos que podem modificar o meio ambiente de um indivíduo.

Por muitas vezes internalizamos inconscientemente representações contidas em imagens, que em uma malha de repetições normatizam símbolos em nossa sociedade. Este trabalho apresenta as representações dos possíveis estereótipos, racismos, e objetificações femininas presentes em momentos emblemáticos da série de Miguel Falabella, lembrando que a imagem em si não tem papel decisivo nas representações do indivíduo, a construção de sentido depende também da memória semiodiscursiva do sujeito, que por sua vez tem papel importante nas ressignificações da cultura em que está inserido. Para chegar a tais objetivos, os estudos semióticos disponibilizam métodos e

técnicas para determinar como o objeto é categórico nas representações do homem com o meio ambiente.

A série brasileira *Sexo e as Negas*<sup>1</sup>, ambientada em uma favela carioca e protagonizada por negras, provocou uma onda de críticas<sup>2</sup> por parte da população negra, em especial as mulheres, segundo elas, a série não as representava, pois reforçava um estereótipo já reproduzido muitas vezes na TV. *Sexo e as Negas* é uma série de televisão de autoria de Miguel Falabella, produzido pela Rede Globo de televisão e exibida de 09 de setembro a 16 de dezembro de 2014, baseada em *Sex and the city*<sup>3</sup>, série estadunidense, cujas protagonistas são brancas, bem-sucedidas que moram em uma área nobre de Nova Iorque. Nossa pesquisa investiga as representações culturais e discursivas referente as imagens analisadas, a fim de esclarecer o importante papel sógnico das formas imagéticas na construção do indivíduo e possível efeito na cultura. Explorar a série, através de suas fotografias, foi a possibilidade de desvendarmos como a mídia tem o poder de fortalecer ou desmistificar estereótipos que sofreram mutações com a passagem do tempo, e que, de certa forma construíram identidades e significações de um determinado grupo cultural, no caso de nosso estudo, de mulheres negras, afinal a fotografia (que no caso da televisão se constitui como imagem fotográfica em movimento) “o mais perfeito exemplo de iconismo” (LÓTMAN, 1978b, p.72) adquire na série as propriedades da palavra. Na série, assim como “no cinema, por muito viva que seja a síntese de seus elementos, é a linguagem da fotografia que predomina” (LÓTMAN, 1978b, p.74-75). Desta forma, tomando como todo sintético a série *Sexo e as Negas* “apenas retemos seu nível

---

<sup>1</sup>*Sexo e as Negas* é uma minissérie de televisão produzida pela Rede Globo. Período de exibição: 09/09/2014 – 16/12/2014. Horário: 23h15/ terças feiras em um total de 13 episódios. Idealizada por Miguel Falabella, foi escrita por ele juntamente com Alessandra Poggi, Antonia Pellegrino. Artur Xexéu, Flavio Marinho, Luiz Carlos Góes, com colaboração de Ana Quintana e roteiro final de Falabella. Direção de Hsu Chien, Charles Daves e Cininha de Paula. O enredo: A história é narrada por Miguel Falabella e gira em torno de quatro amigas inseparáveis: a operária Tilde (Corina Sabbas), a camareira Zulma (Karin Hils), a recepcionista Lia (Lilian Valeska) e a cozinheira Soraia (Maria Bia). Com temperamentos diferentes, elas correm atrás de seus sonhos e amores. Ao final de cada episódio, as amigas, que não são cantoras no seriado, sonham que são “As Marvelettes”, banda de cantoras negras americanas que fez sucesso na década de 60. As imagens entram em um clipe com o tema abordado do capítulo. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/sexo-e-as-negas/sexo-e-as-negas-ficha-tecnica.htm>. Acesso em: 06/12/2016.

<sup>2</sup>Miguel Falabella comenta as críticas em relação a série. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/miguel-falabella-rebate-criticas-nova-serie-sexo-as-negas-13881850>. Acesso em: 11/10/2016.

<sup>3</sup>*Sex and the City* é uma premiada série de televisão americana baseada num livro com o mesmo nome de Candace Bushnell, Scott B. Smith e Michael Crichton. Foi originalmente transmitida nos Estados Unidos pelo canal pago HBO, de 6 de junho 1998 a 22 de fevereiro de 2004. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sex\\_and\\_the\\_City](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sex_and_the_City). Acesso em: 06/05/2016.

fotográfico, agimos de maneira semelhante ao linguista que estuda o discurso escrito, tomando-o como objeto de estudo” (LÓTMAN, 1978b, p. 75).

Não é preciso ir muito longe para entender todo esse impacto imagético sobre a nossa cultura. Parte da nossa ideia de padrão de beleza é resultado das representações materializadas nos meios de comunicação. As imagens estampadas nas revistas, *outdoors*, *folders*, etc. estão cheias de padrões já conhecidos no nosso meio social, esses padrões se repetem nas telenovelas. As protagonistas sempre são brancas, magras e com atitudes “comportadas”. Essa representação é muito escassa quando pensamos na mulher negra. Em relação a esse padrão, Araújo afirma:

A escolha dos galãs, dos protagonistas, celebra modelos ideais de beleza européia, em que, quanto mais nórdicos os traços físicos, mais alto ficará o ator ou atriz na escolha do elenco. Os mesmos também receberão as melhores notas nos processos de escolha e premiação dos mais bonitos do ano pelas revistas que fazem a crônica cotidiana do mundo das celebridades. No lado contrário, os atores de origem negra e indígena serão escalados para representar os estereótipos da feiúra, da subalternidade e da inferioridade racial e social, de acordo com a intensidade de suas marcas físicas, seu formato de rosto, suas nuances cromáticas de pele e textura de cabelo, portanto de acordo com o seu grau de mestiçagem (ARAÚJO, 2008, p.983).

Se comparado com *Sex and the City*, que é protagonizado por mulheres brancas, bem-sucedidas e respeitadas, *Sexo e as Negas* repete em alguns conceitos apresentados por Araújo de subalternidade e inferioridade social. Em relação à interação, imagem e discurso com o interlocutor, Van Dijk (2015) afirma, ainda, que é possível reconhecer através de pesquisa quando existe uma estrutura racista dentro de um discurso e como isso afeta a mente do público em geral, contribuindo para a reprodução dos preconceitos étnico-raciais e ideologias racistas. Van Dijk, também, exemplifica que:

As formas usadas pelos discursos dominantes para enfatizar as características negativas dos grupos étnicos de fora tornam-se problemáticas, especialmente quanto a seus possíveis efeitos nas mentes dos receptores. É verdade que os textos não têm um efeito automático sobre as opiniões dos leitores – principalmente porque [...] muitos leitores podem resistir às interpretações sugeridas pelo discurso racista –, mas, sob condições especiais, essa influência pode ser penetrante (VAN DIJK, 2015, p.19).

A televisão tem ferramentas muito poderosas, que podem ser decisivas nas concepções de um indivíduo. É pensando por este viés que esta pesquisa se faz necessária. Sendo assim, explicamos que todo o processo de significação dada à mulher negra, na

série, será feita por imagens retiradas da mesma, objetos de análise desta pesquisa. É neste aspecto que recorreremos às teorias semióticas, como defende Nöth:

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. (NOTH, 1995, p.46)

Entende-se, portanto, que o objeto é um conglomerado de significações, um conjunto de representações transmitida por meio de cenários, figurinos, cores, enquadramento, posição corporal etc. ou simplesmente imagens. Para Santaella e Noth, imagens estão minando os meios comunicativos, adventos da oralidade e da escrita.

Imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escrita. Todavia, enquanto a propagação da palavra humana começou a adquirir dimensões galácticas já no século XV de Gutenberg, a galáxia imagética teria de esperar até o século XX para se desenvolver. Hoje, na idade vídeo e infográfica, nossa vida cotidiana – desde a publicidade televisiva ao café da manhã até as últimas notícias no telejornal da meia-noite – está permeada de mensagem visuais, de uma maneira tal que tem levado os apocalípticos da cultura ocidental a deplorar o declínio das mídias verbais (SANTAELLA; NOTH, 1997, p.15).

Podemos dizer que parte do que nós somos enquanto indivíduos é processo de aquisição de linguagens, verbais e não verbais. Apesar de independentes, elas são indissociáveis. Veja só, não é possível refletir sobre uma imagem sem que seja necessária a utilização da língua. O mesmo ocorre quando falamos e escutamos: pensamos o tempo todo por meio de imagens, sendo estas os próprios ícones semióticos. Ao relacionar a interação imagética na cultura, McLuhan<sup>4</sup> (2005) explica que o efeito do ingresso da imagem da televisão variará de cultura à cultura, dependente das relações sensoriais existentes em cada cultura. Vale lembrar que a imagem, diferente da linguagem verbal, é algo facilmente assimilado, é reconhecível pelo observador de modo quase natural, na nossa cultura a TV está muito presente nos processos de aquisição de linguagem, principalmente das crianças.

---

<sup>4</sup>Herbert Marshall McLuhan foi um educador humanista que dedicou seus estudos ao entendimento dos efeitos dos meios de comunicação – do alfabeto aos circuitos eletrônicos – provocam no pensamento e na percepção das pessoas que os usam (MACHADO, 2014, p.7).

Portanto, é óbvio na imagem aquilo que é imediatamente reconhecível na ligação que ela estabelece com o mundo exterior. Ela se apresenta como imagem. Toda imagem nos encara, sem subterfúgios, ‘o que vemos, o que nos olha’, diz Didi-Huberman (2010). Ela está lá diante de nós. E só podemos dela escapar se fecharmos os olhos. É nela óbvio o que nela nos remete ao mundo visível. Uma criança por volta de dois anos já domina esse processo com facilidade. Embora esse domínio seja mais acelerado quando a criança está exposta a um bombardeio de desenhos, fotos e vídeos, pode-se dizer que esse reconhecimento prescinde o aprendizado (SANTAELLA, 2014, p.14).

A imagem é, portanto, uma linguagem facilmente absorvida. Machado (2014) defende que o impacto dos meios de comunicações ocasionam redemoinhos imprevisíveis na cultura e para Lótman, esse redemoinho pode ser entendido também como explosão. Por intermédio das concepções Lotmanianas, Nogueira complementa que:

Com o conceito de explosão, Lotman permite melhor observação do encontro de sistemas culturais totalmente diversos no tempo e entender as drásticas transformações que dela derivam, com a criação intensificada de novos textos, a tal ponto que qualquer previsão dos desenvolvimentos futuros seja vedada ao historiador da cultura [...] Com o conceito de explosão, insere alto grau de dinamismo e de imprevisibilidade no sistema (NOGUEIRA, 2015, p.107).

Por consequência, podemos entender ou até mesmo afirmar que onde há um maior número de explosões culturais, também haverá uma maior concentração de conflitos, a mistura acarreta um novo elemento, um novo texto que é imprevisível e ao mesmo tempo dinâmico. Neste aspecto, quando se pensa em prever os desenvolvimentos futuros, Machado e Nunes (2015) afirmam que a previsibilidade reside na ordem causa-efeito. No momento em que essa cadeia de causa-efeito é rompida, por um determinado fato, interrompe-se essa relação previsível, e aí teremos um processo de “explosão”. O conceito de imprevisibilidade, nada mais é do que o efeito causado pelos choques de cultura, ou as próprias explosões. Pensando nas imagens da série, e suas inúmeras possibilidades enquanto texto, entende-se que a explosão se dá quando um indivíduo passa pelo processo de reinterpretação do recurso imagético, e o atualiza no seu próprio meio. Percebe-se, assim, como os meios de massa podem instaurar representações muito antes do ensino da língua. A imagem é texto! Como o velho ditado diz: “uma imagem vale mais que mil palavras” e, apesar do clichê, ainda faz todo sentido, afinal, a imagem possui múltiplas linguagens. A complexidade da imagem se deve à sua existência como duplicadora e multiplicadora de mundos, diz Santaella (2014). Trazendo a perspectiva para o trabalho atual, e reconhecendo imagem como texto cultural, nosso trabalho utiliza a semiótica e desta forma pauta a explicação dos mecanismos de produção dos sentidos. Portanto, pelo

viés semiótico e intersemiótico<sup>5</sup> de análise da obra em estudo realizamos nossa investigação dividindo nosso trabalho em três Capítulos.

Desta forma, no primeiro capítulo será apresentada a base teórica, exclusivamente semiótica, de nossa pesquisa. Começaremos traçando um panorama teórico da semiótica americana, desenvolvida por Charles Sanders Peirce e estudada e ampliada por Lucia Santaella. Nessa primeira parte mostraremos o conceito amplo de signo e suas interações com o intérprete, assim como o conceito fenomenológico peirciano, a fim de esclarecer nossas relações com os fenômenos que nos cercam. Logo após, será apresentado a classificação triádica – tricotomia de Peirce – dos variados tipos de signos. Abordaremos as três tricotomias mais difundidas, elas serão parte da base analítica do objeto de pesquisa. Tais tricotomias serão consideradas a partir da relação: do signo consigo mesmo; signo com objeto dinâmico; signo com seu interpretante. Em seguida, não menos importante, o conceito de signo será ampliado pela perspectiva lotmaniana, no qual, signo e cultura se relacionam em um modo *continuum* integrado em um processo de *semeiosis* cultural. Os estudos de Lótman, tal como da escola de Tartu na Estônia, serão em sua maioria, abordados sob o olhar da semioticista e tradutora oficial dos estudos lotmanianos no Brasil, Irene Machado. Traremos o conceito de signo enquanto texto, do mesmo modo que traremos o conceito de cultura na qualidade de memória não genética. Ao esboçarmos estes pressupostos, continuaremos a caminhada semiótica tratando das relações imagéticas, assim como os elementos presentes no ícone, estes, nos permitirão fazer sua leitura. É necessário, primeiro, ampliar o conceito e estudo geral sobre a imagem para que posteriormente possamos delimitar o foco nas imagens televisivas. O primeiro capítulo termina explicitando nossas relações psíquicas e perceptivas, assim como o processo de integração entre corpo, mente e mundo em um contexto que busca assimilar as conexões subjetivas e objetivas. O corpo será onipresente neste trabalho, pois corroboramos com Baitello Jr (2014, p.12) que entende “as linguagens corporais como ponto de partida e de chegada de todo processo comunicativo. Coloca-se portanto, o corpo, como primeiro suporte de textos culturais e dos processos comunicativos como ‘mídia primaria’”. O segundo capítulo tem como propósito contextualizar quem somos nós enquanto telespectadores latino-americanos, e como funcionam os processos que permeiam os

---

<sup>5</sup>Roman Jakobson define tradução intersemiótica como a transmutação de uma obra de um sistema de signos a outro, transferindo a forma e a tradução entre um sistema de signos verbais e um sistema de signos não verbais (SOUZA, 1998).

polos: meios de comunicação de massa, sujeito espectador e cultura popular. Isso com base (não em sua totalidade, porém em sua maioria) nas reflexões de Jesus Martín-Barbero entre outros estudiosos da comunicação e cultura. A série brasileira, apesar de ser uma releitura da série estadunidense *Sex and the City*, não se assemelha em quase nada com a produção da HBO. O fato de não existir esta semelhança se deve ao fato de estarmos imersos em uma cultura que foi construída através de movimentos populares e sobretudo do fortalecimento do melodrama em nosso cotidiano. Portanto, o capítulo dois traçará um panorama histórico que nos permitirá compreender os entremeios das relações dos meios e das massas em uma perspectiva sócio-política e cultural.

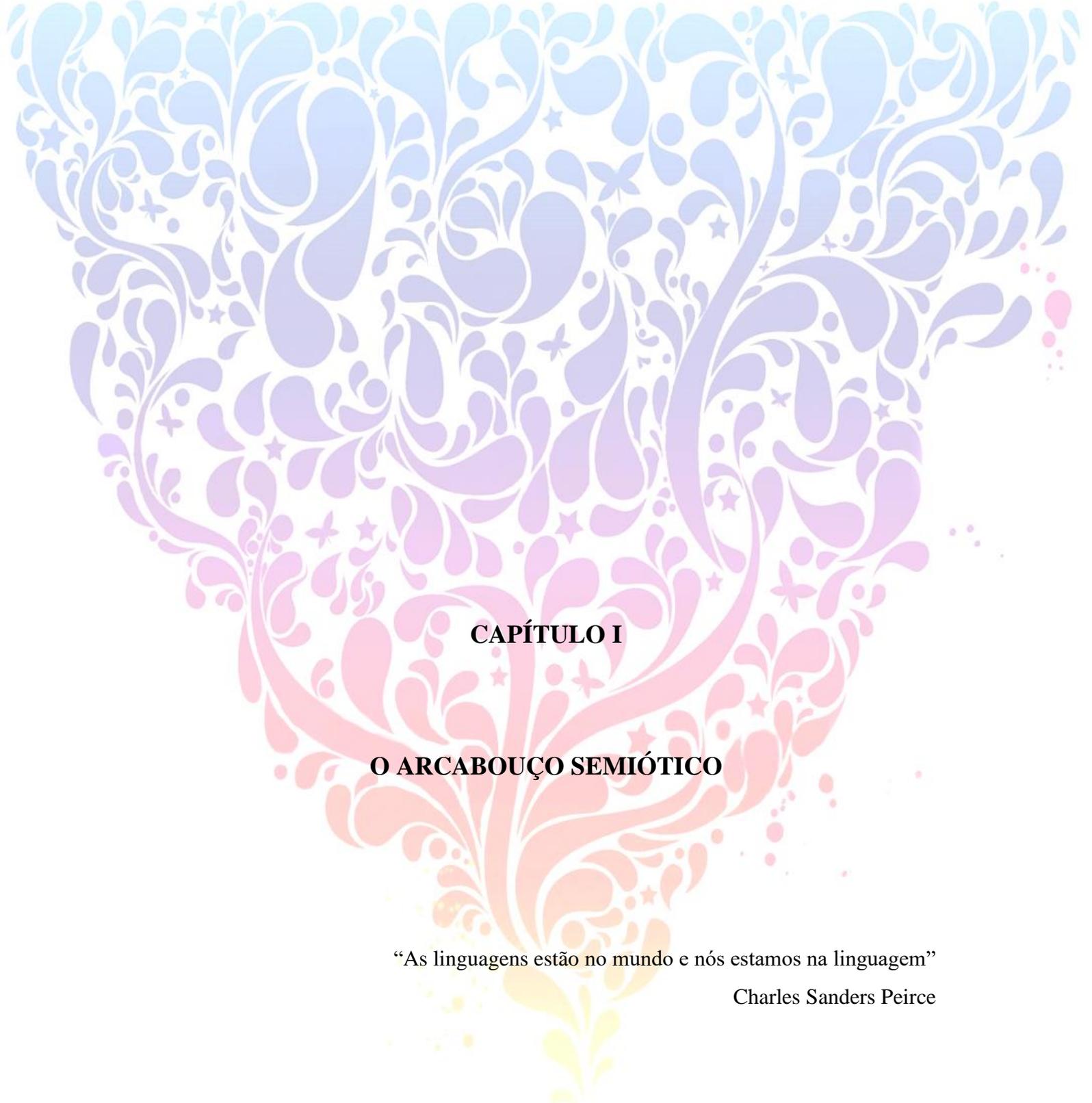
Por fim, no terceiro capítulo, mostramos como as teorias abordadas anteriormente – juntamente com teorias mais técnicas – forjam mecanismos capazes de problematizar os discursos imagéticos presentes nas cenas retiradas da série *Sexo e as Negas*. O último capítulo começa abordando o contexto estrutural de uma série que, apesar de parecida com uma novela, possui estruturas diferentes, portanto diz respeito a um signo diferente que precisa ser abordado, pois vem ganhando cada vez mais destaque na contemporaneidade, uma vez que, em uma sociedade que presa pela rapidez, produções não tão extensas quanto uma novela, conseqüentemente acabam ganhando o gosto popular, ou seja, é a urgência da comunicação em ser rápida, pré-digerida. Também voltaremos a problematizar o conceito de corpo em uma perspectiva voltada para o objeto de análise. Por conseguinte entraremos em um terreno mais delicado e denso, a não democracia racial na televisão brasileira, com ênfase, nas produções dramáticas. Será mostrado o funcionamento de um padrão branco nas produções em detrimento do trabalho negro, onde a representatividade racial não sintetiza a realidade brasileira. Será, também, neste capítulo que as cenas retiradas da série ganharão materialidade no nosso trabalho, projetando visualmente nosso *corpus* de pesquisa. As imagens serão analisadas com ênfase nas seguintes características: hipersexualização, estereótipo racial e subordinação no mercado de trabalho.

Os elementos referentes à temática de produção fílmica também serão levados em consideração, como: posição de câmera, enquadramentos, cenário e planos de cena, fundamentos sob o olhar de alguns teóricos que se enveredam nesta seara, como, Laurent Jullier e Michel Marie. Para o desenvolvimento desta investigação optamos pela pesquisa

qualitativa, pois analisamos imagens extraídas<sup>6</sup> de uma série de televisão a fim de detectar ou não discursos estigmatizados e/ou racistas. Vale ressaltar que para a interpretação do texto artístico nos baseamos no estudo de uma bibliografia especializada de semiótica, psicologia, estéticas gerais e específicas, além de estudos de comunicação, que nos forneceram ferramentas necessárias como base da pesquisa. O processo de análise partiu de uma curadoria em relação às cenas da série *Sexo e as Negas*, selecionando as mais emblemáticas – de acordo com o contexto da pesquisa. Todo conteúdo imagético selecionado foi analisado de acordo com os pressupostos teóricos específicos, recorrendo, desta forma, aos estudos supracitados. A pesquisa problematizou o contexto histórico e cultural dos negros na TV, especificamente mulheres negras, fazendo uma conexão direta com as imagens selecionadas.

---

<sup>6</sup>Os fotogramas dos episódios analisados foram retirados do serviço de *streaming* das organizações Globo: O globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/sexo-e-as-negas/p/8302/>. Acesso em: 02/05/2016.



**CAPÍTULO I**

**O ARCABOUÇO SEMIÓTICO**

“As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem”

Charles Sanders Peirce



Apesar de vivermos em uma época cibernética povoada por imagens, não podemos esquecer que as imagens sempre funcionaram como intercessão ativa da relação do homem com o mundo que o rodeia, prova disso são os desenhos rupestres nas cavernas, nos totens, nas esculturas e nas pinturas. A semiótica é a teoria que estuda as significações, portanto, nos ajudará na interpretação das imagens e conseqüentemente poderemos entender como ocorre o seu processo de semiose. Seu estudo esclarece que é o repertório visual e cultural de cada sujeito que permite distintas interpretações de uma mesma imagem, além do fato de estar sujeito ao momento sócio cultural de uma sociedade. A semiótica intenta estudar todo e *qualquer* sistema sócio-cultural, portanto, pode-se analisar semioticamente todos os fenômenos que nos rodeiam. Na semiótica, a produção de significados, ou processo de criação de significados, é um processo de *semeiosis*/semiose ilimitada, que procura relacionar a linguagem com outros sistemas de signos de qualquer natureza. Machado (2010) estende o conceito de *semiose* a toda e qualquer dimensão da cultura, considerando como semiótico todo sistema gerador de significados estruturado a partir de fluxos de informação.

O universo, tal como a sociedade que nos envolve, é integralmente semiótico, os processos de comunicação humana são feitos através dos signos, e estes são capazes de suscitar inúmeras reações que emanam das qualidades humanas que permitem inúmeros registros de compreensão. O estudo ou análise dos signos será o ponto norteador desse capítulo, que nos levará entender as implicações presentes no nosso objeto de análise. Pignatari (2008, p.29) nos informa que “Peirce, filósofo, lógico e matemático norte-americano, foi o primeiro a tentar uma sistematização científica do estudo dos signos”. Portanto, o arcabouço semiótico, aqui apresentado, terá como base a semiótica Peirceana que influenciou importantes estudiosos na área, dentre eles, Lucia Santaella, que também nos apresentará com seus estudos e reflexões sobre esta ciência que cada vez mais se faz necessária no ambiente interacional humano. A interação entre sujeito e signo se dá por meios das percepções humanas, o objeto está para nós na medida que nós mesmos o construímos simbolicamente. Santaella (2004, p.9) explica que “muito do que percebemos e experienciamos é construído socialmente: nossa identidade psíquica e sexual, o que constitui o prazer e a dor, onde estão as fronteiras do eu”. Nossas capacidades cognitivas, tais como as percepções de mundo, são resultados de experiências entre signo e sujeito.

Dentro do imenso campo das significações, a imagem será o sistema semiótico principal de nossa análise, excluindo (exceto algumas exceções) as linguagens verbais,

Santaella (2012b, p.10) explica que existe uma armadilha referente às imagens que precisamos evitar, que é “aquela de se considerar que o ato de ler se restringe a seguir letra a letra os símbolos do alfabeto” esclarecendo que as imagens podem e devem ser lidas, nos colocando assim, como leitores de imagens, mais especificamente de imagens cinematográficas, portanto, faremos leituras de linguagens semióticas. Mesmo não sendo imagens retiradas do cinema e sim da dramaturgia televisiva, sabe-se que o ato de materializar a encenação na TV é proveniente das técnicas cinemáticas. Por fim, todo esse processo de semiose entre sujeito e texto – leia-se imagem – deve, obrigatoriamente, desencadear novos processos simbólicos que impactam diretamente na nossa cultura. Machado (2010, p.160) complementa que “o mecanismo elementar de produção da semiose é a transformação da informação percebida em informação codificada, isto é, em texto”. Desta forma, este capítulo mostra as novas possibilidades de ressignificação do meio em que vivemos, e este meio, como semioticista russo, Iuri Lótman denomina: semiosfera.

### **1.1 No campo da lógica**

Em meio à pós-modernidade, em que os caminhos epistemológicos abarcam milhares de possibilidades de estudos e pressupostos, existe, ainda, um dos poucos argumentos axiomáticos que podemos citar: o ser humano, desde os primórdios, sempre buscou modos de se expressar, de manifestar seus sentidos e de se comunicar em sociedade através dos mais variados meios de linguagem, esclarece Santaella (2005a). Dentro dessa esfera comunicacional, as grandes áreas de conhecimento sempre se voltaram – predominantemente – para os estudos das linguagens verbais, deixando outras particularidades interacionais fora do âmbito científico. Não mais excludentes, essas outras formas de linguagens passaram a ser refletidas a partir dos estudos do cientista-lógico-filosófico, Charles Sanders Peirce (1839-1914), que dedicou sua vida aos ensaios da Lógica, “primeiramente, ele concebeu a lógica propriamente dita (aquilo que conhecemos como Lógica) como sendo um ramo da semiótica” (SANTAELLA, 2005a, p.20). Sendo assim, Peirce (2010, p.45) afirma que “em seu sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para a semiótica, quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos”. Em suas reflexões, Peirce (2010) reforça que a lógica se constitui como o domínio do conhecimento que se ocupa do signo como processo dinâmico na mente do intérprete. Mas o que tem semiótica a ver com “outras formas de

linguagens”? Semiótica é a ciência geral de todos os signos e como Santaella (2005a, p.7) esclarece, “não são os signos do zodíaco, mas signo, linguagem”. Podemos afirmar então, que a semiótica é a ciência que estuda toda e qualquer forma mínima de significado, ou seja, linguagem. Para Jakobson (1995), a linguagem é um caso particular de uma sub classe que são os signos, ou que se apresenta pelo nome de símbolos.

Dentro deste universo dos signos, há uma ligação entre nós, mentes interpretantes, e os signos, ou melhor, há a pura experiência que nos liga, no qual Peirce qualifica como fenomenologia, que é o fundamento que observa o “como” nós interagimos com os fenômenos que nos rodeiam. Santaella (2005a) explica que fenomenologia é a base analítica e descritiva das experiências com o homem, a todo o momento e em todos os lugares. O elo que liga o processo das linguagens envolvendo as experiências humanas é a denominada teoria da percepção, – abordaremos mais sobre percepção posteriormente – que por sua vez corresponde ao lado mais psíquico da semiótica.

Quando se fala em percepção e processo cognitivo, no contexto do pensamento peirceano, deve ser levado em conta que Peirce não era um racionalista. Para ele, a percepção envolve também elementos não cognitivos, assim como elementos inconscientes. A bem da verdade, a maior parte do processo perceptivo está irremediavelmente fora de nosso controle. Só alcançamos controle sobre a percepção no momento em que o percepto [...] é interpretado. Só então elementos perceptivos podem ser feitos, só então a percepção pode ser testada, criticada, modificada, etc. (SANTAELLA, 2012a, p.75-76).

Entende-se, portanto, que parte da percepção está ligada fortemente com o inconscientemente e com o controle dos processos cognitivos inteligíveis do ser. A percepção, como deslinda Santaella (2012a), é a ponte entre o mundo dos signos, que liga a mente e consciência, e o mundo exterior, é o ato de se materializar diante de alguma coisa, no momento de estar e no momento em que acontece. As capacidades mentais, estando ou não em suas formas racionais, ao sentir os fenômenos iniciam suas assimilações cognitivas, Peirce (2010, p.16) esclarece que as ligações do sentir, do sentimento “no único sentido em que se podem ser admitidos como um grande ramo do fenômeno mental, formam a tessitura da cognição, e mesmo no sentido objetável de prazer e dor, são elementos constituintes da cognição”. Sendo parte integrante dos processos mentais, a lógica não é totalmente pura e autossuficiente, por isso, entende-se que a Ética seria a outra ciência normativa que se conecta com a lógica. A Ética, sintetizada de forma objetiva (pois não é a intenção do trabalho focar neste pressuposto) para Peirce (2010), não é apenas os valores morais mais comuns que conhecemos, como

honestidade, amor pela verdade, princípios e disciplinas, de forma matemática, ele mostra que existem concepções mais altas que essas, que visam estabelecer identificações universais ou não presentes nas ações humanas. Lógica e Ética, portanto, são pragmáticas decorrentes da fenomenologia.

Ultrapassados tais elementos e focando novamente no alicerce principal da pesquisa, a lógica, Peirce (2010) estabelece outro conjunto de estudos que se mostram indispensáveis quando pensado pelo viés da semiótica, que ele intitula *Gramática Especulativa*. Santaella (2012a, p.79) explica que a *Gramática Especulativa* “estuda todos os tipos de signos, seus modos de denotar, suas capacidades aplicativas, seus modos de conotar ou significar, além dos tipos de interpretação que eles podem produzir”. Dentro da arquitetura até aqui construída, Peirce (2010, p.22) analisa a “experiência, que é resultante cognitiva de nossas vidas passadas, e nela encontro três elementos. Denomino-os *Categorias*”. Tais categorias estão divididas em três modalidades possíveis de compreensão de todo e qualquer fenômeno, que são: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. A começarmos pela *primeiridade*: entende-se nesta modalidade a imediaticidade da consciência, o sentido como pura qualidade.

Portanto, Peirce (2010) considera este estágio primeiro como sendo aquilo que existe no momento corrente, separado do passado e do presente, sem qualquer influência de possíveis ações, sem grau de nitidez, que resultaria em uma forma sem quaisquer partes reconhecíveis, portanto também não poderia existir uma binariedade, sendo independente de força e razão que acarreta na mais pura originalidade irresponsável e livre. Como é imediato, é também efêmero, é irracional ao cérebro porque é aquele instante que já passou antes de qualquer possível construção de ideias, Santaella (2005a, p.46) esclarece que *primeiridade* “é a *qualidade do sentimento*, e por isso mesmo é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos”. Quando assistimos televisão e olhamos para uma nova cena, antes de qualquer decodificação, a sensação rudimentar, imprecisa, totalmente espontânea e, por isso um quase-signo, é o primeiro estágio das *categorias*, antes mesmo de nos darmos conta de que estamos ali, vivos, existindo junto ao fenômeno. Por conseguinte, ao percebemos que estamos vivos, entramos no universo da *secundidade*. Este estágio é o ponto em que a consciência é ativada nos fazendo liberar ações comuns à existência humana. A experiência da *secundidade* é a materialização da qualidade preexistente no fenômeno, isto é, ele precisa de um corpo, uma matéria para que sirva como estímulo e desencadeie uma reação ou a experiência conflitante entre as duas partes.

Experiência é o curso da vida. O mundo é aquilo que a experiência nele inculca. E experiência em nós é aquilo que o fluxo de nossa vida nos impeliu a pensar. É por isso que a experiência, o não-ego, o outro constituem-se no verdadeiro pivô do pensamento, aquilo que move o pensar, retirando-o do círculo vicioso do amortecimento. Falar em pensamento, no entanto, é falar em processo, mediação interpretativa entre nós e os fenômenos[...] que fique claro que nossas reações à realidade, interações vivas e físicas com a materialidade das coisas e do outro, já se constituem em respostas sígnicas ao mundo, marcas materiais perceptíveis em maior ou menor grau que o nosso existir histórico e social (SANTAELLA, 2005a, p.50).

Ao depararmos com a corporalidade de fenômeno, nós, indubitavelmente tentamos interpretá-los, sendo assim, chegamos à *terceiridade*. Este último elemento tem por aspecto unir o primeiro e o segundo em uma composição inteligível, ou como o próprio Peirce (2010, p. 27) explica que se trata da “modificação da primeiridade e da secundidade pela terceira”. Pensando em um mesmo fenômeno e após passarmos pelos estágios anteriores, precisamos compreendê-lo, e para que ocorra a mediação, nossa consciência produz um signo. Nossos olhos, ao se depararem com o fenômeno, já estão repletos de símbolos e interpretações, que por sua vez, já são resultados de processos cognitivos frutos de outras mediações sígnicas, e estas têm a função de servir como orientação diante das coisas, sendo assim, o ser humano conhece o mundo porque o representa e interpreta essa representação em uma outra representação, na qual Peirce denomina *Interpretante* da primeira (SANTAELLA, 2005a). Deste modo, traduzimos os signos usando outros signos, Peirce sintetiza a mediação da seguinte forma:

A mediação genuína é o caráter de um *Signo*. Um *Signo* é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu *objeto* com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer um Terceira coisa, seu *interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *Ad Infinitum*. (PEIRCE, 2010, p.28).

Esta informação nos leva a entender que o *Signo* é parte de um primeiro, o *Objeto* de um segundo e o *Interpretante* de um terceiro. Objetivamente, Santaella (2005a, p.52) resume que “compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento, num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento”. Nesta parte ampliaremos ainda mais a noção de Signo. O Signo se dá por tudo aquilo que representa algo para uma mente interpretante, e a definição de representação, segundo Santaella e Noth (1997, p.16) “encontra-se principalmente no conceito inglês *representation* (*s*) como sinônimo de signo” que para Peirce se torna *representamen*. A Semiótica ou Lógica, portanto, tem como *modus operandi* a teoria

geral das representações, investigando, assim, todas as linguagens, símbolos e códigos possíveis. Peirce esclarece que:

Um signo, ou *representamen* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa seu *objeto*. Representa esse objeto não todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes *fundamento* do representamen (PEIRCE, 2010, p.46).

A partir disso, ele elabora uma divisão lógica que interage entre as partes constituintes do processo sógnico denominada tríade elementar do signo que é composta por no mínimo um *representamen*, um Objeto e o Interpretante. Santaella (2005a, p.58) complementa que “o signo é uma coisa que representa outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar”. Entende-se, assim, que o signo não é o objeto propriamente dito, apenas está no lugar dele. Para Peirce (2010, p.47) “todo Signo tem, real ou virtualmente, um *preceito* de explicação segundo o qual ele deve ser entendido como uma espécie de emanção, por assim dizer, de seu objeto”. Já o objeto é a parte faltante que está sendo representada pelo Signo. E por fim, o terceiro elemento, o Interpretante, que é a representação mental, como o signo é percebido pelo indivíduo, cabe ressaltar que o interpretante “não se trata daquilo que o signo efetivamente produz na minha ou na sua mente, mas daquilo que dependendo de sua natureza, ele pode produzir” (Santaella, 2005a, p.60). Peirce, desenvolveu 10 divisões triádicas que possibilitam o estudo minucioso de todo e qualquer sistema sógnico, porém exploraremos apenas os três processos gerais a que Peirce devotou-se de forma mais acurada, e também por se tratar de uma fundamentação suficientemente completa para a análise do nosso *corpus*. Assim, a ligação triádica se dá da seguinte forma: a relação do Signo com ele mesmo; a relação do Signo com seu objeto dinâmico; a relação do Signo com seu Interpretante. Formando assim, uma nova configuração de relação sógnica.

Na primeira tricotomia, temos o Quali-signo que é o Signo enquanto qualidade, ele não atua como Signo até que o mesmo se materialize. O Sin-signo tem este nome porque provém daquilo que é singular, simples, ou aquilo que acontece uma única vez, é a materialização dos Quali-signos. Um Legi-signo é a lei do Signo convencionalizada pela ação do homem, aquilo que é reconhecido coletivamente como código (PEIRCE, 2010). Na segunda tricotomia, começamos pelo Ícone, que possui semelhanças ou analogias com seu pertencente, como um fotografia ou estátua. O Índice, por sua vez, mantém uma

relação direta com seu referente, ou aquilo que gera o Signo, como por exemplo, um chão molhado que indica que choveu. Depois temos o Símbolo, que tem uma relação arbitrária com seu referente. Palavras ou textos escritos são símbolos, quando falamos “mesa” emitimos fonemas correspondentes que determinam um certo objeto (PIGNATARI, 2008). Na terceira e última parte, Peirce (2010) finaliza explicando que Rema é aquilo que propiciará em seu Interpretante uma possibilidade qualitativa, representando esta ou aquela espécie de objeto possível. Dicente ou Dicissigno, é para seu Interpretante um Signo de existência real. E finalizando com Argumento, que é para seu Interpretante um Signo de lei. Para ilustrar de forma mais elucidativa, Peirce coloca:

Podemos dizer que um Rema é um Signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres: que um Dicissigno é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um Argumento é um Signo que é entendido como representando seu Objeto em seu caráter de Signo (PEIRCE, 2010, p.53)

Estes conceitos, unidos pela lógica e agrupados, funcionam como mapas esquemáticos que possibilitam entender os campos elementares desta análise. A tricotomia apresentada também é resultado da pragmática fenomenológica e tais conceitos integram a base analítica do nosso objeto. Desta forma, o que tentamos mostrar até aqui é como “a Semiótica de Peirce criou conceitos e dispositivos de indagação que nos permitem descrever, analisar e interpretar linguagens. Como tal, os conceitos são instrumentos para o pensamento, lentes para o olhar e amplificadores para a escuta” (SANTAELLA, 2005a, p.70).

## **1.2 No campo da *semeiosis* cultural**

Outro teórico fundamental para os estudos semióticos, Iuri Lótman (1922-1993), traz importantes reflexões sobre signos que permeiam os espaços das comunicações, artes e sociedade, ou seja: cultura. Lótman é um dos principais responsáveis pelo reconhecimento dos estudos da Escola de Tartu situada na Estônia, palco de importantes seminários que tinham como foco os estudos sobre o papel da linguagem nas múltiplas expressões culturais, que antes, ficavam restritas à literatura e linguística. O título deste tópico foi pensado a partir do pensamento de Lótman (1990) sobre o processo de *semeiosis*; ele explica que para a *semeiosis* ocorrer ela precisa estar imersa em um espaço semiótico, todos os participantes da interação precisam necessariamente dominar o ato de

comunicação, ou seja, se familiarizar com a semiose. De forma paradoxal, a experiência semiótica precede o ato semiótico. Traçando um paralelo com a biosfera, a semiosfera é um espaço necessário para a existência e o funcionamento das línguas, não na totalidade de idiomas, a semiosfera mesmo sendo anterior às línguas, está em constante interação com elas. Sendo assim, a linguagem é uma função: conjuntos de espaços semióticos com seus limites e fronteiras que são definidas por uma gramática auto descritiva da língua, enquanto na semiose as transições são fragmentadas e cheias de formas e transições. Se não houvesse uma semiosfera<sup>7</sup>, não haveria comunicação tampouco linguagem. Este conceito é um dos maiores legados de Lótman.

Ferreira (1994-1995, p.116) explicita que Lótman, ao propor uma tipologia da cultura, sistematiza a “relação do signo aos signos e aos sistemas de signo – e que a sucessão de códigos dominantes da cultura será, ao mesmo tempo uma penetração [...] da consciência cultural coletiva nos princípios que regem os sistemas de signos”. Ao pensar na cultura como um mecanismo complexo, e não apenas pelo termo mais difundido ou puramente tipológico, entende-se, segundo os pressupostos lotmanianos que:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe coisas novas, codifica e decodifica mensagem, traduzindo-as a um outro sistema de signos (LÓTMAN *apud* FERREIRA, 1994-1995, p. 116).

Lótman (1990) entende que cultura é a memória não genética, ou seja, é a memória discursiva que um determinado grupo vai absorvendo e retransmitindo formando conjuntos de interações que vão modificando o meio, formando um *continuum* semiótico. É a cultura que muda o mundo. É preciso, também, pensar na cultura levando em consideração seu outro ponto de ligação, a ideia de não cultura (MACHADO, 2010).

Com isso, cultura e não cultura tornam-se termos de um repertório conceitual que movimentam formulações teóricas da cibernética, da teoria da informação, da mitologia, da literatura e da arte. “Informação”

---

<sup>7</sup>Foi a esse *continuum* semiótico, tomado por formações semióticas não apenas no que diz respeito aos seus tipos, como no que se refere aos seus níveis de organização, que Lótman denominou “semiosfera”, conceito que formulou por analogia ao conceito de biosfera do cientista russo Vladimir Ivanovich Vernadsky, segundo o qual a biosfera é um mecanismo cósmico que ocupa um determinado lugar estrutural na unidade planetária, PEREIRA, Mirna Feitoza. As linguagens do entretenimento. *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*. Setembro de 2010. Disponível em: [http://www.semeiosis.com.br/wp-content/uploads/2010/09/PEREIRA,\\_Mima\\_Feitoza.\\_As\\_linguagens\\_do\\_entretenimento.pdf](http://www.semeiosis.com.br/wp-content/uploads/2010/09/PEREIRA,_Mima_Feitoza._As_linguagens_do_entretenimento.pdf). Acesso em: 22/05/ 2016.

tornou-se palavra-chave, a ser pensada como emissão do cosmos e como transformação codificada em mensagens [...] (MACHADO, 2010, p.158).

Portanto, a semiótica cultural não se fundamenta apenas sobre a perspectiva de que a cultura funciona apenas com um sistema de signos, mas sim pela relação signo/signicidade, formando, assim, um instrumento que cria um conjunto de textos. Esses textos não irão funcionar apenas como sistemas geradores de novos significados, mas como sistema concentrador de memória cultural (FERREIRA, 1994-1995). A partir disso, partimos do pressuposto de que tudo é texto, desta forma as imagens emblemáticas da série *Sexo e as Negas*, serão lidas por nós como linguagem, sendo assim, como texto de cultura. O que define a linguagem, para Lótman (1978a), como sistema semiótico, é a circunstância de ela ser constituída por signos (Lótman trabalha com o conceito semiótico de signo peirceano, mas os coloca em um contínuo semiótico denominado de semiosfera), pois uma linguagem para exercer seu papel comunicativo deve, obrigatoriamente, dispor de um sistema de signos. Pensando cultura como texto, entende-se que seja referente às experiências do homem com o meio em que ele está inserido, ele precisa criar meios e textos que organizem sua interação com outros indivíduos, ou seja, a mediação do homem é feita através de textos. Para Lótman (1978a, p.30) “o mundo que rodeia o homem fala linguagens múltiplas e o apanágio de sabedoria está em compreendê-las”. Machado, ao discutir o assunto, garante que:

Um texto da cultura, além da codificação geradora de seu sistema semiótico, é codificado pelo contexto ambiental de sua produção. Para Lótman (1996, p.7-90), isso significa que todo texto deve estar codificado, no mínimo, duas vezes: pelo código que apreende a informação e a transforma num conjunto organizado de signos e pelo contexto sistêmico da cultura historicamente constituído (MACHADO, 2013, p.143).

Por consequência, fica claro que o texto é entendido enquanto transmissão e interação de informação modelizante. Desta forma, no sistema geral da cultura, os textos são percebidos como sistemas modelizantes e, por conseguinte, como sistemas modelizantes primários sendo as línguas oficiais e, sistemas modelizantes secundários as demais linguagens historicamente constituídas como textos culturais. Essa interação se faz pelo encontro explosivo entre o novo e o pré-existente, que acarreta em novas significações culturais. Para entender melhor, Machado complementa:

Onde houver linguagem haverá texto, ainda que o oposto não seja uma evidência. O conceito de texto da cultura pressupõe: relações

sistêmicas, modelizações de linguagem e estruturalidade. Somente nesse sentido o texto da arte, dos ritos, dos meios de comunicação, das transmissões biológicas ou tecnológicas pode ser apreendido em linguagens modelizadas e estruturadas culturalmente (MACHADO, 2010, p.160).

Fica evidente, nesse caso, que a semiótica entende que texto não é resultado de um único código, isto é, essa noção depende de contexto, interpretante, intertextos e assim por diante. Texto é a concretude de códigos, podendo gerar novos códigos e ressignificações, o texto é maleável, é fluido. Machado e Nunes explicam:

[...] o conceito de texto é de primária importância, pois ele é o produto para comunicação e objeto principal para o estudo semiótico. Para que um texto seja semiótico, este deve estar organizado e estruturado de um modo específico. Daí, a importância de haver uma interconexão entre suas partes. Qualquer aspecto na estrutura de um dado texto de cultura carrega consigo informação em potencial. Isso nos remete à noção de que o texto de cultura é autocomunicável; já que tanto a forma, quanto sua estrutura bem como seu conteúdo está complexamente interligados e são inseparáveis do ponto de vista de seu significado (MACHADO; NUNES, 2015, p.7).

Portando, o texto funciona como uma linha que costura o tecido, a interconexão entre eles vai formando uma estrutura nova, coerente e indissociável do ponto de vista da linguagem. Machado (2010, p.94) acrescenta que a formação da cultura se dá através de “modelos capazes de, como explica o linguista e semioticista Thomas Sebeok, construir um programa para a conduta do indivíduo, da coletividade, da máquina, etc, uma vez que define a escolha de regras e motivações que lhe dão suporte”. Entendemos, então, que texto e imagem, mesmo sendo objetos especialmente amplos, possuem mecanismos e procedimentos que os compõem, que tecem uma plenitude de sentidos, uma obra de arte, por mais abstrata possível é ainda um texto, uma forma concreta de significações e sentidos. Desta forma a produção de sentidos, por sua vez, não se fecha no texto, mas vai do texto à cultura, ao mesmo tempo em que dela depende (BARROS, 2002). Por isso estamos complementando a cultura a todo o momento através daquilo que absorvemos, a cultura se molda de acordo com as representações semióticas que temos das coisas.

### **1.3 Corpo, percepção, semiose.**

Este tópico apresenta um panorama que relaciona semiótica e psicologia, a fim de entender como as linguagens se aplicam nos processos de percepção, cognição e a relação corpo e espaço. Esses processos são importantes para entendermos como reagimos e

interagimos com o objeto de análise. Afinal, “75% da percepção humana [...] é visual. Ou seja, a orientação do ser humano no espaço, grandemente responsável por seu poder de defesa e sobrevivência [...] depende majoritariamente da visão” (SANTAELLA, 2012a, p.1). Os signos visuais são processos geradores de linguagem que introjetam na nossa visão novos signos – em maior ou menor escala – que conseqüentemente remodelam percepções pré-existentes e automaticamente nossos procedimentos cognitivos são ressignificados também.

A sensação, segundo Santaella (2012a), é o componente inicial do processo perceptivo, ele se constitui por uma rede de sensações. Estes sentidos não são iguais ou similares, eles acabam confluindo uma impressão que é singular do sujeito e, não importa quão elementar a sensação possa ser, ela é sempre carregada de significado. A captação primária está associada a um sensor privilegiado que repassa tais informações as mais diferentes áreas integradas ao sistema neurofisiológico, e isso resulta na percepção, como fase em que se elabora o conhecimento (MARI; SILVEIRA, 2010). O modo de sentir do sujeito é a forma na qual ele integra o mundo, as sensações são espaciais e estas estão abertas para as experiências de vida. A sensação, portanto, faz parte das experiências cognitivas, sendo um fragmento da própria coexistência. O sujeito que sente, que percebe “não é nenhum pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado e modificado por ela; é uma potência que co-nasce com um certo meio de existência e se sincroniza com ele” (MERLEAU-PONTY *apud* SANTAELLA, 2012a, p.28). A sensação preexiste a compreensão, ela está desatada das materialidades, é livre, porém, incógnita. É importante entender que no espaço circundante entre subjetivo e o objetivo; corpo e mente; sujeito e objeto as relações não são binárias, mas sim dialógicas. Santaella complementa que:

A experiência perceptiva consiste de elementos isolados que são em si mesmos, claros e determinados. Tal concepção não significa outra coisa senão saltar do extremo subjetivismo e indeterminação anterior ao outro extremo objetivista e determinado. Diante disso [...] tudo aquilo que é percebido, por sua própria natureza, está prenhe de ambigüidade e pertence a um contexto, um campo, que lhe dá forma. Portanto, devem ser rejeitadas tanto a decomposição da percepção em sensações quanto a crença, tão acelerada por todas as ciências e também pelo senso comum, de um mundo em si [...] devemos retomar o reino pré objetivo se queremos compreender o que é sentir, tocar, ver, ouvir (SANTAELLA, 2012a, p.18).

Isso quer dizer que não deve ser levado em conta apenas o fenômeno, mas em quais circunstâncias ele se apresenta e em quais condições isso ocorre, a premissa é

ontológica. Para entender o campo perceptivo é preciso se despir de conceitos que circulam entre a subjetividade e o consenso. Em nossa análise, o corpo tem um papel fundamental para o entendimento das problematizações apresentadas, pois não entendemos o corpo como elemento secular da mente, ou tampouco uma relação dicotômica que divide o ser corporal e o ser pensante, ou ainda, corpo e alma. Entendemos que a relação é estritamente conjunta, uma vez que a consciência significa o mundo, e o corpo, por sua vez, sente o mundo. A percepção só existe porque existe um corpo que se coloca em um lugar no ambiente, as relações do corpo criam o mundo totalmente perceptivo, sendo assim “a consciência do corpo é inseparável do mundo percebido. Sempre percebemos com referência do nosso corpo, pois a consciência imediata do corpo volta-se na direção das coisas” (SANTAELLA, 2012a, p.24). O objeto, portanto, precisa existir para que o corpo possa transcender as experiências. O objeto precisa ser realidade. Percebemos o nosso corpo porque existem coisas para ele, assim como o objeto existe porque há corpo para ele, é dessa forma que o corpo integra o mundo, visto que a nossa conexão com o contexto espacial acontece pela reciprocidade da relação do corpo com o fenômeno, a fusão do corpo e mundo, este que está em aberto, é o desencadeador das formas objetivas. A configuração do objeto está ligada diretamente na nossa atitude corporal particular (SANTAELLA, 2012a). Sabemos o que é perto, longe, o que é, e onde está o campo, a cidade, o céu e o mar porque o nosso corpo é espacial, a nossa vida é feita de lugares. Lugares que são vistos e sentidos. Segundo Chauí (2000) o nosso próprio corpo é visto e ele também pode ver, somos seres visíveis, somos visíveis para nós mesmos, podemos nos ver vendo. A autora ainda complementa:

Meu corpo é sonoro como outros corpos, como os cristais e os metais; pode ser ouvido. Mas tem o poder de ouvir. Mais do que isso, pode fazer-se ouvir e pode ouvir-se quando emite sons [...] Ouço-me falando e ouço quem me fala. Sou sonora para mim mesma. Meu corpo estende a mão e toca outra mão em outro corpo, vê um olhar, percebe uma fisionomia, escuta uma outra voz: sei que diante de mim está um corpo que é meu outro, um outro humano habitado por consciência e eu o sei porque me fala e, como eu, seu corpo produz palavras, sentido [...] Visível-vidente, tátil-tocante, sonoro-ouvinte/falante, meu corpo se vê vendo, se toca tocando, se escuta escutando e falando. Meu corpo é um sensível que sente e se sente, que se sabe sentir e se sentindo. É uma interioridade exteriorizada e uma exterioridade (CHAUI, 2000, p.311-312).

Apesar da visão ser fator primordial nos processos perceptivos, estes não estão restritos a visão, mas ao corpo, e o corpo é nosso, portanto a percepção percebe as coisas de modos diferentes, eis a relação dialógica entre o objetivismo e o subjetivismo, dado

que “toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão, a retomada ou acabamento por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso corpo com as coisas” (MERLEAU-PONTY *apud* SANTAELLA, 2012a, p.33). A relação perceptiva, portanto, é a própria noção de existir. Nós existimos em um espaço-tempo único, senso assim, as interações sempre são originais, contudo, depois do advento da fotografia, a temporalidade exclusiva é impossível de se reproduzir, tornam-se possíveis até um certo ponto. O filme pode ser visto igualmente por várias pessoas: mesmas cenas, diálogos, tempo, etc. mas sempre será diferente na mente do percebido, mesmo que ele veja o mesmo filme várias vezes, afinal ele não é mais o mesmo de outrora. Na arte, ressignificamos o mesmo objeto várias vezes.

[...] a arte é advento – um vir a ser do que nunca antes existiu -, como promessa infinita de acontecimentos – as obras dos artistas [...] O primeiro desenho nas paredes das cavernas fundava uma tradição porque recolhia uma outra: a da percepção. A quase eternidade da arte confunde-se com a quase eternidade da existência humana encarnada e por isso temos, no exercício de nosso corpo e de nossos sentidos, com que compreender nossa gesticulação cultural, que nos insere no tempo. Que dizem os desenhos nas paredes da caverna? Que o mundo é visível e para ser visto, e que o artista dá a ver o mundo. Que mundo? Aquele eternamente novo buscado incessantemente pelos artistas (CHAUI, 2000, p. 402).

A arte é um enredamento de linguagens semióticas, significações que nos fazem ver o mundo por um olhar nosso e ao mesmo tempo do artista que cria. Não obstante, como o sistema é dialógico, a amalgama constante entre as partes acarreta em processos contínuos de assimilação.

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, tão perto quanto possível [...]Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIM *apud* CHAUI, 2000, p.418).

Os processos perceptíveis podem ser assimilados pela imitação daquilo que é reproduzido em série pelo objeto, que por sua vez, ao ser reproduzido pelas tecnologias passa a ser a cópia. As reproduções, ou imagens mentais, estão diretamente ligadas às experiências mentais. Segundo Santaella e Noth (1997), Piaget entende que as imagens mentais são esquemas representativos de experiências externas, e há uma imitação interiorizada dessas experiências ou acontecimentos, portanto, há a representação de algo

através do signo de outro objeto que infere na imagem mental um tipo de vestígio da percepção, por consequência, a imagem é a própria imitação internalizada, que acontece em decorrência da semiose. O estar no mundo, como podemos ver, é uma complexa relação dialógica entre todas as partes existentes, afinal, não há o “nada”, e este “nada” não seria a ausência de coisas, mas a ausência da consciência. Assim, Santaella (2012a, p.37) aclara, “antes de fazermos de nós mesmos objetos de nosso pensamento, precisamos existir como seres no mundo”, só assim trazemos nossa existência ao fluxo da consciência que reserva e conserva os objetos percebidos, estes, que são nossos e singulares. A percepção pode seguir certos padrões coletivos, contudo as relações que abarcam o mundo e o percepto<sup>8</sup> sempre serão de caráter intersubjetivo. Deste modo, não existe “conhecimento absoluto [...] porque nossa experiência da verdade é inseparável de nosso ser em situação. Assim, a concepção [...] da verdade abandona tanto o dogmatismo quanto o ceticismo. Estar na verdade é estar no mundo” (SANTAELLA, 2012a, p.37).

### 1.3.1 Imagem: imaginário, real, simbólico

Por conseguinte aos processos que permeiam a percepção, essa parte tem como objetivo compreender como os ícones semióticos ou simplesmente imagens se relacionam com os sujeitos em uma perspectiva psicológica que abrange os meios de significação, linguagem e cultura. De acordo com a proposta desenvolvida por Lótman (1978b, p.77), “nossa percepção visual do mundo forma a base da linguagem cinematográfica [...] quando uma coisa se transforma numa imagem visual que, fixada em qualquer material (pictórico, gráfico ou cinematográfico), se torna um signo”. Destarte, perceber toda a revolução imagética é uma tarefa complexa, os estudos semióticos entendem que toda unidade de significado é passível de estudo e análise. A imagem, por sua vez, está repleta de significação, sendo um pilar riquíssimo no desenvolvimento de novos estudos. Desta

---

<sup>8</sup>A percepção é determinada pelo percepto, mas este só pode ser conhecido através da mediação do signo, que o julgamento da percepção. Para que este conhecimento se dê, o percepto deve, de algum modo, estar representado no signo. Aquilo que representa o percepto, dentro do julgamento perceptivo, é o *percipuum*, meio mental de ligação entre o que está fora e o juízo perceptivo, que já fruto de uma elaboração mental. Os julgamentos de percepção são inferências lógicas, elementos generalizantes que pertencem à terceiridade e que fazem com que o *percipuum* se acomode a esquemas mentais e interpretativos mais ou menos habituais. São os juízos perceptivos que nos dizem, por exemplo, que o cheiro que estamos sentindo é de brócolis cozido, que aquilo que estamos vendo é uma lua cheia solitariamente iluminando o céu etc. Contudo, embora sejam inferências lógicas, trata-se de julgamentos que se forçam sobre a nossa aceitação e reconhecimento por meio de processos mentais sobre os quais não temos o menor domínio consciente. Quer dizer, processos que estão totalmente fora de nosso controle (SANTAELLA, 2012a, p.95).

forma, imagem e mídia formam uma poderosa combinação no processo da semiótica. Para Klein:

A intensificação da visão com o surgimento das mídias visuais, a sofisticação dos dispositivos do olhar, a colonização do espírito humano pela cultura de massa através da TV, o cinema e fotografia renderam à imagem, no século XXI, o lugar mais honroso na comunicação social, a partir do qual se estabelece quase a totalidade das relações humanas, situação ainda marcante na entrada do século XXI, com a digitalização de nossas vidas (KLEIN, 2007, p.81).

A imagem permeia nosso habitat assim como o ar nos envolve em uma ação onde, dificilmente, há possibilidades de resistência. As imagens possuem representações, e pensando nisso, Santaella e Noth (1997) esclarecem que existem dois domínios que dividem o universo imagético. O primeiro domínio é da imagem como representação visual, ou seja, é a materialidade visual: fotografias, fotogramas, infográficos, hologramas, pinturas, etc. O segundo domínio são as representações mentais das imagens, é aquilo criado na nossa mente: fantasia, sonhos, imaginações, etc. Portanto, não há representação mental imagética sem ter sido experienciada, *a priori*, com as materialidades do mundo. Sendo assim, dois indivíduos podem interagir com o mesmo ícone semiótico, uma cena, por exemplo, porém a representação mental será individual, eles ao se depararem com o signo o transformam em outro signo mais desenvolvido. A imagem dá subsídios suficientemente autônomos para rearranjos cognitivos e perceptivos. Assim, há uma relação conflituosa com a imagem: o que nós vemos, o que gostaríamos de ver e quais transformações mentais são possíveis. Alguns conflitos culturais se dão pelas polaridades entre imagens visuais e mentais, as opiniões se dividem sobre o ícone, caso do nosso objeto de análise. Um mesmo conjunto de cenas causou conflito entre as opiniões dos telespectadores – as mentes interpretantes –, afinal, as imagens continham discursos racistas, estereotipados e de objetivação da mulher? Com base nestes estudos, tentaremos responder estas perguntas no último capítulo. Vale ressaltar que os fotogramas da série *Sexo e as Negas* reproduzem a imagem do outro, e como França (2007, p.47), ao falar do cinema documentado, nos informa que a imagem do outro se tratava “de supor uma exterioridade problematizada, a polaridade sujeito e objeto colocada em xeque e questionada *na e pela* imagem”.

Para podermos problematizar as imagens, são necessárias ferramentas que permitam aprimorar nosso olhar em relação ao objeto, isso é possível a partir das contribuições da semiótica, que consegue classificar e esquematizar os elementos presentes na imagem. A sistematização da imagem será feita com base nas reflexões de

Santaella e Noth (1997) sobre a imagem enquanto elemento composto do imaginário, do real e do simbólico. As cenas que compõem o todo da série analisada são imagens, fotogramas, *frames*, que em uma combinação linear dão o movimento na tela. Para contextualizar de forma mais ampla os entremeios da imagem, precisamos apresentar as circunstâncias que ela está inserida. Santaella e Noth (1997) explicam que de acordo com a teoria psicanalítica lacaniana, existem três tipos de paradigmas que envolvem a imagem: pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico. O primeiro diz respeito às pinturas, gravuras e imagens artesanais, o segundo é a eternização de uma realidade, é a junção direta entre imagem e objeto, ou ícone e objeto. O terceiro são as imagens criadas por computação gráfica, animações, infográficos, etc. Santaella e Noth (1997) explicam que Lacan relaciona paralelamente esses paradigmas com o imaginário, o real e o simbólico. O imaginário, é o registro – associado ao pré-fotográfico – psíquico relacionado ao “eu”, ao ego, ao sujeito narcisista; é o estágio do espelho.

Se a criança exulta quando se reconhece em sua forma especular, é porque a completeza da forma se antecipa em relação ao que logrou atingir; a imagem é sem dúvida, a sua, mas ao mesmo tempo é a de um outro, pois está em déficit com relação a ela. Devido a esse intervalo, a imagem de fato captura a criança – e esta se identifica com ela. Isso levou Lacan à ideia de que a alienação imaginária, quer dizer, a fato de identificar-se com a imagem de um outro, é constitutiva do eu (*moi*) homem, e que o desenvolvimento do ser humano está escandido por identificações ideais. É um desenvolvimento no qual o imaginário está inscrito, e não um puro e simples desenvolvimento fisiológico (MILLER *apud* SANTAELLA; NOTH 1997, p.196).

Compreender a si próprio é a genuína ação de saber de sua existência em uma relação complexa, pois “a partir da imagem especular, onde sua identidade se dá dentro de um jogo paradoxal, idílico e ao mesmo tempo mortífero, na oscilação entre o eu e o outro. Senhor o servo do imaginário, o eu se projeta nas imagens em que se espelha” (SANTAELLA; NOTH, 1997, p.196). Em vista disso, percebe-se a relação conflituosa que abarca o imaginário imagético: seja no espelho, nas artes pictóricas ou nas relações daquilo que sou e daquilo que me é visível aos olhos; pois podemos ir da excitação a morte. O ator ao interpretar uma cena, tem seu espelho multiplicado: ele se vê e é visto.

Na representação do homem por meio do aparato, a sua autoalienação experimentou uma utilização altamente produtiva. Pode-se medir essa utilização pelo fato de que o estranhamento do ator diante do aparelho [...] é, originalmente, da mesma espécie que o estranhamento do homem diante de sua aparição no espelho, na qual os românticos amavam se demorar. Agora, porém, essa imagem especular tornou-se destacável

dele, podendo ser transportada. Pra onde? Para diante da massa (BENJAMIM, 2014, p.75).

O imaginário é o desejo por um tipo ideal que alimenta o ego e cria o referente tensionado na imagem. Ele é pré-fotográfico porque podemos nos idealizar na arte, na pintura sem sermos o referente igual de nós mesmos. Portanto, ao se deparar com o aparato, o homem se encontra no paradoxo entre o pré-fotográfico imaginário e o fotográfico do real, sendo assim chegamos a segunda parte da tríade: o real, que segundo Santaella e Noth (1997) “é o impossível, impossível de ser simbolizado, sendo impermeável ao sujeito do desejo para o qual a realidade é inteiramente fantasmática”. A fotografia, uma cena, ou uma reprodução de um objeto é ilusório pois existe uma armadilha em achar que, por se tratar de uma cópia, aquilo é o real, a armadilha ocorre, pois a fotografia, por exemplo, é um recorte do todo, recorte feito em um tempo-espaco que não é mais aquele representado no ícone, “a foto aparece dessa maneira, no sentido forte como uma fatia, uma fatia única cortada ao vivo” (DUBOIS *apud*, SANTAELLA; NOTH, 1997, p.198). Desta forma, o fragmento do real dialoga com o imaginário e o simbólico, Santaella e Noth (1997, p.198) complementam que “quanto mais um espelho ou máquina se aperfeiçoa no registro mimético dos objetos e situações mais evidente se torna sua impossibilidade de ser igual àquilo que registra”. O que nos leva ao terceiro elemento, o simbólico. A última unidade é entendida pelas relações do consciente e inconsciente, é o ponto onde se encontra o “código fundamental da linguagem, é da ordem da lei, estrutura regrada, onde fala a cultura, a voz do grande Outro [...] O Outro com maiúscula indica sua distinção do outro com minúscula, que é o outro recíproco” (SANTAELLA; NOTH, 1997, p.198-199). Compreende-se, portanto, que o simbólico é genuinamente a própria linguagem que se manifesta através do inconsciente, que por sua vez tem o saber estruturado. A relação do Outro e do sujeito contribui, por intermédio da própria linguagem, para o complexo simbólico.

Em primeiro lugar, pode-se dizer que o Outro é o grande Outro (A) da linguagem, Que está sempre já aí. E o Outro do discurso universal, de tudo o que foi dito, na medida do que é pensável [...] esse Outro que é um terceiro em relação a todo diálogo, porque no diálogo de um com outro sempre está o que funciona como referência tanto de acordo quanto de desacordo, o Outro do pacto quanto o Outro da controvérsia, e isso é o que faz com que os diálogos sejam tão difíceis. Deve-se estar de acordo em alguns pontos fundamentais para poder-se escutar novamente. A esse respeito, esse Outro da boa-fé suposta está presente a partir do momento em que escuta alguém, suposto também a partir do momento em que se fala a alguém. É o Outro da palavra que é o

alocutário fundamental, a direção do discurso mais além daquele a quem dirige (MILLER *apud* SANTAELLA; NOTH, 1997, p.199).

O Outro é o próprio inconsciente que não é reconhecido por nós mesmos como ação lúcida, mas que está lá, no campo do simbólico, atuando nas repetições espontâneas, na alteridade, e portanto cruza o imaginário. Abordamos, de forma objetiva, os paradigmas lacanianos, por acharmos que se aproximam mais do nosso objeto imagético. As relações do sujeito com imagem do outro, dele mesmo e do próprio meio transitam em todos esses paradigmas abordados. As cenas apresentadas na série estão mergulhadas nos campos psíquicos dos sujeitos que se entrecruzam em relações subjetivas e objetivas em uma constante aproximação e distanciamento com o signo, é vida, morte e renascimento. Por isso a semiose é tão complexa. Baitello Jr (2014, p.24) complementa que “desafiar e negar a morte pressupõe uma convivência com o medo, implica viver sob o signo do medo. Assim, imagens são, por natureza, fóbicas”.



## **CAPÍTULO II**

### **O MOSAICO MIDIÁTICO EM UM CONTEXTO LATINO-AMERICANO**

“O homem cria a ferramenta. A ferramenta recria o homem.”

Marshall McLuhan

Quando pensamos em meios de comunicação de massa, se cria, *a priori*, em nossas mentes a representação de algo avassalador e hegemônico, ou simplesmente, massivo. Por que, então, mosaico? O mosaico é a parte construída proveniente de várias outras pequenas partes que formam um todo: são os pequenos pedaços, de tamanhos diferentes, cores diferentes, origens diferentes, que quando se encontram formam uma materialidade totalmente coerente. A metáfora do mosaico<sup>9</sup> é usada por nós para ilustrar um quebra cabeça de informações, onde não só os meios são levados em conta, mas também os indivíduos: o telespectador, o receptor, a comunidade formada por aqueles que interagem com os meios.

É neste contexto que nosso objeto de análise está inserido. Este capítulo tem como desígnio elucidar aspectos da cultura brasileira, assim como da latino-americana, que faz parte desse mosaico cultural mestiço, que por sua vez está ligada fortemente com o provável pilar mais intenso dos meios de comunicação de massa: a televisão. E sendo parte constituinte destes meios, o teledrama, que engloba telenovelas, séries, minisséries ou simplesmente a “realidade dentro da tela”, tem papel fundamental na suscitação de significados semelhantes em milhares de pessoas sincronicamente. Martín-Barbero (2015) acredita que a satisfação do povo latino não está apenas ligada ao fato de assistir novela, mas de falar sobre a novela. Para Filho (1994) o hábito de assistir televisão está diretamente ligado ao fato de o homem buscar certo tipo de satisfação ao observar a natureza, os objetos, as cenas em busca de respostas e informações. O contexto e a construção de uma identidade própria na América Latina nos ajuda na identificação de paradigmas e hábitos característicos de um povo miscigenado, marcado pelos conflitos, pelas conquistas e contradições vigentes no espaço interacional, sobretudo nas classes populares e mestiças.

## 2.1 A ruptura funcionalista

Adentrar o complexo sistema midiático é uma tarefa que requer cuidados, pois estamos falando de diferentes contextos e um terreno repleto de subjetivações. Esta

---

<sup>9</sup>Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi trabalhou com a metáfora do mosaico em sua tese de Doutorado apresentada ao programa de Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC/ SP, 2008: *Por um Cinema de Poesia Mestiço: o filme Caramujo-flor de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros*. 156 p.

preposição tem como base os estudos e reflexões do filósofo, antropólogo e semiólogo espanhol Jesús Martín-Barbero (1937), cuja teoria tem sido uma importante matéria prima para os estudos culturais contemporâneos, que envolvem, sobre tudo, comunicação, meios de comunicação de massa e identidade latino-americana. Para entendermos melhor sobre o paradigma comunicacional de Martín-Barbero será necessário, primeiro, abordar teorias anteriores as dele, como a teoria funcionalista implementado por Harold Lasswell (1902-1978), responsável pelo modelo de pensamento hipodérmico.

Com a imprensa fazendo parte do cotidiano social e o efervescer do século XX, a sociedade estava prestes a experienciar novas técnicas de comunicação que ultrapassavam quaisquer expectativas do século anterior (DEFLEUR; BALL-ROKEACH, 1993). Os conteúdos advindos dos meios de comunicação juntamente com novas linguagens intersemióticas, como por exemplo, o cinema, já começavam a fazer parte do cotidiano dos indivíduos e se tornar meios de entretenimento e informação das famílias. Defleur e Ball-rokeach (1993, p.40) esclarecem que foi neste momento que “a era de comunicação de massa corroeria as barreiras de isolamento entre as pessoas do mundo e produziria mudanças significativas na organização e no funcionamento da sociedade”. Com base nessa premissa que se contextualiza, segundo a teoria funcionalista, que é ancorada pelo pensamento Behaviorista, “acreditava-se que cada comportamento era a manifestação de uma resposta a um estímulo, que podia, em geral, ser prevista” (SOUZA; VARÃO, 2006, p.2). Entende-se portanto que os recursos comunicacionais produzidos pelos meios agem sob forma de dominação, a mensagem é passada com o intuito influenciador, onde o comportamento da sociedade de massa já é prevista pela indústria midiática. Todavia, os também funcionalistas, Defleur e Ball-Rokeach acreditam que essa mudança de comportamento acontece da seguinte forma:

Há razões para desconfiar que o verdadeiro significado das comunicações de massa na sociedade reside não em seus efeitos imediatos sobre audiências específicas, mas nas influências indiretas, sutis e a longo prazo que têm sobre a cultura humana e a organização da vida social [...] Isso se reflete, às vezes sendo influenciado, nas mudanças das crenças e comportamento de seus membros individualmente. No plano social e cultural, o estabelecimento de novas regras para a interação social, ou a modificação das antigas, traz novas orientações para o comportamento (DEFLEUR; BALL-ROKEACH, 1993, p.219).

Os meios de comunicação de massa são os moldadores culturais, agindo em interesse próprio a fim de controlar o pensamento coletivo. Com objetivas e sucintas explicações, é necessário comunicar que esta pesquisa não tem a intenção de se

aprofundar nas teorias funcionalistas, ou tampouco em Harold Lasswell, a abordagem aqui apresenta-se como ponto de ruptura o qual Martín-Barbero propõe. A brecha que a teoria Funcionalista deixa é pouca sistematização e reflexão em relação ao receptor, focando, massivamente, quase sempre nos meios hegemônicos. Para deixar mais claro qual é a brecha, Filho (1992, p.131) diz que “a primeira crítica que se faz ao funcionalismo é que concebe a comunicação em direção ao receptor que reage passivamente pela determinação de outrem, ou seja, é um modelo concebido pela égide da dependência”. Filho ainda acrescenta que:

Outro “pecado” do modelo de comunicação funcionalista é a não reflexão das implicações políticas de tal concentração de poder nas mãos de uns tão poucos que desejam “desenvolver” a tantos entes concebidos passivamente [...] E em terceiro lugar crítica-se ao modelo funcionalista a falta de uma reflexão histórica que tiveram os diversos processos de comunicação nas transformações sociais (FILHO, 1992, p.131).

Tais afirmações colocadas aqui servem como ponto de partida para a entrada nas teorias barberianas, que desenvolvem e elucidam com mais eficiência – em relação ao funcionalismo – o nosso *corpus*. Jesus Martín-Barbero, é sem dúvida um alicerce importante na ruptura da teoria funcionalista. Ele ressignificou os olhares para os meios e a sociedade de massa com seu projeto mais expressivo: *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Inovando, sobretudo, o campo de estudos na América Latina, dando ênfase justamente nas mediações, no entremeio, aquilo que está entre os meios e a sociedade. Tendo uma base teórica essencial para qualquer estudo de comunicação na contemporaneidade. Martín-Barbero (2015) entende que os processos comunicacionais são também processos culturais e, rompendo com o funcionalismo, ele desenvolve seus estudos alicerçados não apenas no que o emissor conduz, mas no que o interlocutor faz com a mensagem recebida. Segundo Ribeiro e Tuzzo (2013, p.2) nas reflexões de Martín-Barbero, “o receptor participa das mensagens e tem poder de produção, o qual perpassa sua bagagem cultural, o processo comunicacional deve ser analisado como um todo”. Esta indagação sobre a problemática emissor *versus* receptor se deu, quando Martín-Barbero (2015) percebeu que todos os estudos, até então, eram voltados para a temática “emissores-dominantes” e “receptores-dominados” sem resquícios de sedução ou resistência que buscavam contextualizar as lutas de classes, ou as devidas estruturas das mensagens.

## 2.2 O surgimento da cultura popular de massa

Com uma nova perspectiva de abordagem que intenta relacionar método e situação, Martín-Barbero (2015) caminha para mostrar como as pessoas produzem sentido nas experiências vividas, como interação e como usam os meios, num contexto amplamente histórico e social. Saindo do processo comparado de comunicação e sociedade ancorado no modelo europeu ou americano, onde a diferença cultural perpassa uma ideia de dissidência contracultural<sup>10</sup>: Martín-Barbero (2015) elenca que na América Latina essa diferença está na vigência, densidade e pluralidade das culturas populares que em campo criam um espaço de conflito profundo e uma dinâmica cultural incontável. Os modelos de estudos “importados”, como o já citado Funcionalismo, nos mostra a insuficiência na aplicação da realidade latino-americana. Em decorrência disso, o contexto comunicacional da América Latina, sobretudo na esfera popular, não tinha, ainda, ganhado espaço nos campos epistemológicos. Melo (1998) nos lembra que a fisionomia dos estudos latino-americanos começaram a ganhar forma apenas durante o século XX. Martín-Barbero (2015, p.28) resume que “estamos descobrindo nestes últimos anos que o popular não fala unicamente a partir das culturas indígenas, ou camponesas, mas a partir das mestiçagens e das deformações do urbano, do massivo”. Pensando nessa mistura, Martín-Barbero complementa:

Não podemos então pensar o popular atuante à margem do processo histórico de constituição do massivo: o acesso das massas à sua visibilidade e presença social, e da massificação em que historicamente esse processo se materializa [...] Atenção, porque o perigo está tanto em confundir o rosto com a máscara – a memória popular com o imaginário de massa – como em crer que possa existir uma memória sem um imaginário, a partir da qual se possa ancorar no presente e alimentar o futuro. Precisamos de tanta lucidez para não confundi-los como para pensar as relações que hoje, aqui, fazem sua mestiçagem (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.29).

Na América Latina, a mestiçagem parte de um processo de inserção de culturas estrangeiras na qual o desencadeamento do complexo da miscigenação, nos faz refletir sobre os processos de pertencimento e identidade cultural. Para chegarmos aos

---

<sup>10</sup>Um dos mais reconhecidos tipos de manifestação contracultural aconteceu nas décadas de 1950 e 1960, nos Estados Unidos. Após a saída deste país da Segunda Guerra Mundial, um verdadeiro “baby-boom” foi responsável pelo surgimento de uma nova geração que viveria todo o conforto de um país que se enriqueceu rapidamente. Contudo, ao contrário do que se podia esperar, essa geração desempenhou o papel de apontar os limites e problemas gerados pela sociedade capitalista. Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/sociologia/contracultura.htm>. Acesso em: 06/08/2016.

desdobramentos resultantes da análise do objeto, é necessário, colocar a par, em quais condições estão inseridos os sujeitos, que por sua vez também são os espectadores, e quais as implicações derivadas de sua fragmentação. A identidade, como alguns podem pensar, não é inata, marcada em nossos genes ou partes constituintes de nossa natureza essencial. Hall (2015) sintetiza que as identidades, acima de tudo as identidades nacionais, são formadas e transformadas no interior da representação. Este interior da representação refere-se ao fato de estarmos inseridos num conjunto de significados culturalmente estabelecidos, cuja nação não é apenas a ideia de entidade política, mas também produtora de sentidos, ou seja, um sistema de reprodução cultural.

O embate entre a soberania do dominador em relação ao dominado promove um ajuste que intenta a inserção e ressignificação do outro, que por consequência acarreta em um atraso constitutivo, que segundo Martín-Barbero (2015) tem dois vieses passíveis de reflexão: o primeiro diz respeito à originalidade dos países latino-americanos perpassando o desenvolvimento do capitalismo que escapa, segundo ele, à qualquer lógica; e o segundo, que compete à modernização como ferramenta de recuperação do tempo perdido, e uma nova construção da modernidade latino-americana. Esses dois vieses expressam a realidade de um povo que, indubitavelmente lidou com elementos, ou até mesmo obstáculos, que ajudaram a fluir uma descontinuidade simultânea. Parte desta descontinuidade se dá por aquilo que Martín-Barbero (2015, p.219) chama de “descompasso entre Estado e Nação”. Este plano, ou *descompasso*, começa a partir dos anos de 1920, época em que se dá início a reorganização da economia bem como da disposição política. O processo efetivo da industrialização e o investimento no mercado marcam o aumento de empregos, resultantes de um projeto nacional que visava o crescimento da infraestrutura tal como das comunicações. Mesmo com início da retomada do crescimento, o progresso não se dá de forma linear. E é neste crescimento não linear que os contextos vão se misturando e formando uma nova identidade cultural. Melo (1998, p. 186) entende que “as atividades dos vários estratos sociais (classes, instituições, grupos) os focos<sup>11</sup> introduzem a noção de *sociedades policulturais*”. Em um espaço cultural, pensado na contemporaneidade, não é mais possível fazer análises pelo viés macroestrutural, mas sim, por uma nova abordagem que permeia a amálgama de culturas.

---

<sup>11</sup>Termo empregado por José Marques de Melo para definir os diferentes “focos culturais” que são de naturezas diferentes e que se encontram em dinâmicas na sociedade moderna, tais como religião, o Estado nacional, a tradição das humanidades, a tradição popular, etc. (Melo, 1998, p.186).

Assim, ao lado de uma cultura nacional, de uma cultura religiosa, sobrevivem, em um sistema de interdependência, uma cultura clássica, uma cultura popular, uma cultura de massas, etc. O que é verdadeiramente significativo nessa realidade policultural [...] é que uma cultura “faz-se conter, controlar, censurar” pelas demais culturas, e, simultaneamente, “tende a desagregar a outras culturas” (MELO, 1998, p.186).

O que José Marques de Melo quer dizer é que a interdependência cultural é parte de um processo de troca de signos, costumes, práticas, ou textos de cultura que se inter-relacionam num espaço de experiência comum onde nação e estado, ao mesmo tempo em que compartilham, também entram em conflito. Esse conflito, segundo Martín-Barbero (2015), faz parte do processo que aconteceu juntamente ao crescimento demográfico, a migração de camponeses para a cidade e a imigração vinda da Europa. Desta forma, uma nova configuração de sociedade é introduzida nos países Latinos, tais como Argentina e Brasil, e esta nova formação começa a entrar em colisão com uma sociedade que já era “normatizada” em sua segregação social e de classes: em vista deste encontro conflitante é que começam a ser forjadas as burguesias de cada país. A eclosão de uma nova burguesia promoveu mudanças sistêmicas e estruturais, uma vez que, além de poder controlar o mundo dos negócios também tinha influência sobre a política. Martín-Barbero (2015) ressalta que este entrelaçamento não acarretou apenas em uma disfunção econômica, mas também na necessidade por parte da burguesia em incorporar seus modos de vida – obviamente um modo europeizado – e instaurar um sistema modernizador em uma sociedade que era considerada atrasada e estava na contramão de outras nações. O projeto de modernização ocorreu junto à ascensão do centralismo, a unidade se construía a partir do fortalecimento do “centro”, ou seja, o país ia sendo organizado de acordo com os comandos dados por um grupo central.

[...] o centralismo não terá apenas um sentido unificador, mas também uniformizador, homogeneizador de tempos, gestos e falas. A heterogeneidade de que se forma a maioria dos países da América Latina sofrerá um forte processo de funcionalização. Onde a diferença cultural é grande e incontornável, a originalidade é deslocada e projetada sobre o conjunto da Nação. Onde a diferença não é tão “grande” a ponto de constituir-se como patrimônio nacional, ela será folclorizada, oferecida como curiosidade aos estrangeiros (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.222).

Portanto, onde há um espaço em que a cultura não seja suficientemente grande a ponto de se “auto sustentar” será realocada como parte constituinte de um folclore ou carnavalização, dando como exemplo, os contextos indígenas, camponeses e periféricos.

Canclini (2015), outro importante teórico sobre os processos culturais da América Latina, entende que houve uma tentativa de modernização derivada da inter-relação de classes e culturas, sobre tudo na penetração das culturas, já citadas, indígenas, camponesas e periféricas, porém, tais tentativas provenientes de temporalidades e contextos diferentes, ocasionaram formações híbridas que conseqüentemente promoveram uma ambiguidade em relação à modernização. Martín-Barbero (2015, p.225) complementa que “a migração e as novas fontes e modos de trabalho trazem consigo a *hibridação* das classes populares, uma nova forma de se fazerem presentes na cidade”. Atrelado a isso, o aumento da população de massa no espaço urbano intimida a hegemonia, que por sua vez vê nas massas uma forma de legitimação nacional. Com a ascensão das massas uma nova estrutura espacial e social começava a ser formada, era a esfera marginalizada e mestiça frente à esfera normatizada, era o heterogêneo em detrimento do homogêneo. Martín-Barbero (2015) descreve que, desta forma, as elites começavam a criar seus nichos dentro do espaço urbano, era uma ameaça a eminente mistura cultural, as massas colocavam em risco a continuidade das organizações rígidas e das hierarquizações, tal como o risco de perder um *status* social diferenciado. Junto a esses aspectos, criou-se outra preocupação, que não assolava apenas as burguesias, mas também à classe média, ou, os que queriam ser ricos, fazendo com que eles imitassem as formas características dos ricos, podendo desta forma, se distanciar ao máximo do vulgacho suburbano.

Em formas de maior ou menor escala, de acordo com o país, as classes mais populares iam aos poucos sendo marginalizadas, não somente no âmbito econômico, mas nas questões simbólicas. O mestiço significava a ruptura de castas e a mistura entre o puro e o impuro, de acordo com Gruzinski (2001, p.47) “os termos ‘mistura’, ‘mestiçagem’ [...] provocam uma sensação idêntica de confusão, quando não suscitam a dúvida ou a rejeição”. A mistura, mestiçagem ou hibridação por serem imprevisíveis causam reações geralmente de resistência e até certo ponto de ojeriza, ela ameaça sociedades que prezam pela estaticidade de classes, ou seja, o rico e o pobre em seus “devidos lugares”. Por outro lado, a massificação do urbano era a esperança de acesso a novas possibilidades de crescimento profissional, cultural, etc. Com isso, uma cultura de massa emergia, uma cultura que, segundo Martín-Barbero (2015), não era direcionada exclusivamente para as massas, mas que pudesse ser recuperada na música, rádio, novela até o cinema, em sua forma de reconhecer e experienciar o mundo, e por isso começa dissolver sagradas demarcações culturais, até então, estáveis. A nova movimentação massiva popular dentro do espaço urbano, aos poucos, também começou a adentrar a esfera política, caracterizado

por certos princípios e ideologias, com objetivo de poder assegurar uma estrutura que ali se formava. Assim, política e culturalmente os contextos estavam ganhando materialidades mais bem estruturadas.

Até meados do século XIX, dois tipos de cultura se delineavam nas sociedades ocidentais: de um lado, a cultura erudita das elites, de outro lado, a cultura popular, produzida no seio das classes dominadas. O advento da cultura de massa a partir da explosão dos meios de reprodução técnico-industriais [...] produziu um impacto até hoje atordoante naquela tradicional divisão da cultura em erudita, de um lado, e cultura popular, de outro (SANTAELLA, 2003, p.52).

As peculiaridades que se formavam através dos processos políticos e sociais fomentavam uma nova nacionalidade Latino Americana, os modos não seriam mais os mesmos, assim como os próximos elementos que iriam constituir uma nova e fragmentada identidade. Esses novos elementos são conhecidos como meios de comunicação de massa.

### **2.3 Meios de comunicação de massa: por uma identidade latino-americana**

O descompasso entre estado e nação, como mostrado no tópico anterior, nos faz remodelar a forma como abordaremos os meios de comunicação de massa. Para Martín-Barbero (2015), através de uma força popular é que o movimento conseguiu ser ouvido em suas reivindicações enquanto classe subalterna, sendo assim, o discurso de massa e das massas começa a ser reconhecido pelas maiorias – vide as várias produções de sucesso que tem como tema as classes populares, como a série aqui analisada. Adentrar este contexto nos faz pensar em um espaço cultural que tem por finalidade registrar um lugar onde se articulam os processos sócio-políticos de uma sociedade. Pensando ainda neste espaço, Canclini (2015) salienta que os meios massivos, em sua crescente, contribuem para a superação de uma fragmentação. Conforme os meios noticiam acerca das experiências comuns da vida social, como poluição e conflitos urbanos, redes de comunicação vão se estabelecendo e tornando possível apreender o real sentido social coletivo daqueles que dividem o mesmo espaço. Os meios de comunicação de massa, pensando em outro aspecto, funcionam como articuladores dessas práticas comunicacionais, que permeiam os contextos hegemônicos, subalternos, tal como os movimentos sociais. Sendo assim, é preciso explorar os entremeios interacionais que transpassam o massivo.

A atenção às mediações e aos movimentos sociais mostrou a necessidade de distinguir duas etapas bem diferentes no processo de implantação dos meios e constituição do massivo na América Latina [...] na qual tanto a eficácia quanto o sentido social dos meios devem ser buscados menos do lado de sua organização industrial e em seus conteúdos ideológicos do que no modo de apropriação e reconhecimento, por parte das massas populares, deles e de si próprias, através delas (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.233).

O espaço comum urbano é berço que constitui esses modos de reconhecimento, para Weber (2007, p.248) a cidade é “feita de cimento, carne, plantas e sons, abriga a disputa de todos os poderes, porquanto a cidade contemporânea traz em cada uma de suas particularidades, a síntese de mundo globalizado”. É também nesse espaço comum que a sociedade começa a reconhecer, interagir e produzir significados junto aos novos meios de expressões artísticas, entre os mais importantes: música, cinema e televisão. As artes estavam passando por um processo de reprodução, para que desta forma, pudessem chegar ao maior número possível de pessoas. Em recorrência disso, Pignatari (2008) esclarece que a apreciação artística é remodelada: o espectador não precisava mais se deslocar para interagir, apreciar e consumir arte; por meio da reprodutibilidade, a arte – mesmo que em seu formato televisivo ou cinematográfico – estava indo até seu espectador. Baitello Jr (2014, p.68) complementa que “com a reprodutibilidade ocorre portanto a primeira inversão: as imagens é que nos procuram”, não precisamos, necessariamente, assistir uma novela para saber seu conteúdo ou contexto, ela está alocada intensamente no nosso meio social, nas ruas, nos comércios, nas casas dos vizinhos, nas revistas, nas redes sociais, etc. O advento do cinema e da televisão, sendo partes do contexto da reprodutibilidade da obra de arte, possuem uma característica importante; para Benjamim (2014) a característica se dá pela perda da originalidade e autenticidade de sua existência, que só é mantida no local e tempo onde se encontram. A reprodução, mesmo que idêntica ao objeto original, será vista sob um olhar que não o nosso. No caso da televisão e novela, será vista pelo olhar do diretor, num tempo e espaço propostos pelas tecnicidades que promovem a falsificação do original. Os espectadores assistem uma novela pelo mesmo prisma, mesmo ângulo, mesmo horário, mesma trilha sonora e isto não pode ser ajustável, porque já foi perdido o momento original, tudo se trata de uma cópia.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico. Na medida em que este se funda naquela, então, na reprodução, quando a duração material se subtrai aos homens, também o testemunho histórico da coisa é abalado. De certo, somente

isso, mas o que desse modo é abalado é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. A técnica de reprodução, assim se pode formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. E, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o que é reproduzido (BEJAMIN, 2014, p. 22-23).

O caráter contemplativo das artes passa por um processo que rompe com a tradição, promovendo uma conexão entre os movimentos massivos. A coletividade passa a ter uma percepção, se não igual, parecida em relação aos acontecimentos que permeiam suas vidas, as experiências são unificadas perceptivamente. Enquanto a sociedade de massa, popular, começava a unificar seu consumo artístico, e assim moldando suas identidades, a burguesia, por outro lado, tentava se distanciar do consumo das artes da massa, Pignatari (2008, p.86) explica que “as classes sociais mais elevadas procuravam distinguir-se e caracterizar-se em relação às inferiores através do [...] consumo notável, raro”. Partindo dessa premissa, podemos dizer que sociedade de massa e burguesia fixavam símbolos similares e comuns às suas interações e seus acessos. A burguesia consumia aquilo que era mais difícil do outro ter acesso. Porém, a cultura nacional e as remodelações de identidades começavam a aflorar por uma expressão artística que, até certo ponto, era acessível à população de modo geral: o cinema.

[...] o cinema foi até 1950 o meio que estruturou a cultura de massa; ora, é isto que caracterizava de modo muito especial para a cultura latino-americana o cinema mexicano. Trata-se do centro de gravidade da nova cultura, já que “o público mexicano e o latino-americano não perceberam o cinema como fenômeno específico artístico ou industrial. A razão causadora do sucesso foi estrutural, vital: no cinema esse público viu a possibilidade de experimentar, adotar novos hábitos e ver reiterados (e dramatizados com as vozes que gostaria de ter e ouvir) códigos de costumes. Não se ia ao cinema para sonhar; ia-se aprender. Através dos estilos dos artistas ou dos gêneros da moda, o público foi se reconhecendo, se transformando, apaziguou-se, resignou-se e se ufanou secretamente” (MARTÍN-BARBERO, 2015, P.235).

Foi através do cinema que a identidade latino-americana começa a ser reproduzida às massas, onde as próprias massas podiam se ver, se identificar e também renovar seus próprios símbolos. Constata-se, portanto, como o sistema de signos se organiza nas novas tecnologias a fim de articular as peculiaridades e, também, novas intenções para que haja uma reorganização nas identidades, e como nós mesmos nos vemos e entendemos nossas representações. Essas representações propiciavam novas experiências culturais. Para Hall (2015, p.31) “as culturas nacionais, ao produzir sentido sobre ‘a nação’, sentidos com os

quais podemos nos *identificar*, constroem identidades”, e isso ajuda a criar a percepção que temos de nós mesmos. As ferramentas áudio visuais, em sua amplitude e magnitude, reproduzem signos dos quais nós podemos, ou queremos, nos identificar, Martín-Barbero (2015) argumenta que o cinema era a experiência que dava, pela primeira vez, voz e visibilidade às massas, as pessoas saciavam sua fome de serem vistos e representados, o latino-americano ia ao cinema para se reconhecer numa sucessão de imagens e símbolos que além de os representar os nacionalizava. A partir dessa reflexão, podemos pontuar nosso objeto de análise, que se instaura em uma região amplamente paradoxal e complexa: as mulheres negras (condutoras dos protestos contra a série) não se sentem representadas ou não querem ser representadas nesse contexto apresentado pelo autor Miguel Falabella? Utilizando das reflexões de Martín-Barbero mostradas anteriormente e delimitando o conteúdo, talvez, as mulheres negras, mesmo sabendo que o contexto da série é verossímil (obviamente não em sua amplitude, mas em boa parte) precisem de novas possibilidades de representação, para que as mesmas possam adotar novos hábitos e costumes, recorrentes das dramatizações e sentidos mediados pela televisão. Ainda sobre identidade, Hall identifica que:

[...] a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólico. Elas tem aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginadas” (1990): suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de casa/lar, ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes (HALL, 2015, p.41).

As nuances e características do povo representado e sua geografia imaginada vão construindo ou desconstruindo seus lugares de pertencimento, estes, por sua vez, tem a força de definir a própria identidade de um povo, de uma nação. Porém, Martín-Barbero (2015) pensa que o cinema não valida uma nacionalidade, mas as maneiras de senti-la, ele ainda acredita que a representação – nas telas – não apenas tem o poder de exercitar os sonhos e ilusões, mas também de estimular a importância que a imagem tem para as massas, afinal, é desta forma que elas podem amenizar os impactos e choques culturais, tal como projetar uma país a sua imagem.

### 2.3.1 Melodrama: o espetáculo das massas

O cinema, como pudemos ver, atuou como dispositivo importante nos processos culturais das massas, principalmente devido a reprodução do seu próprio povo em tecnologias que atuaram como legitimadores de modos de viver. Neste tópico vamos delimitar ainda mais as formas de dramatização de uma sociedade, contextualizando sistematicamente nosso *corpus*. *Sexo e as Negas* possui alguns elementos que se opõem a *Sex and the City*, como: classe social, a subalternidade no mercado de trabalho e a auto-depreciação dos personagens, características presentes em outros trabalhos do autor Miguel Falabella. A série brasileira faz parte de um contexto dramaturgico que é peculiar e fortemente difundido, principalmente, na América Latina. Estamos falando do Melodrama. O melodrama, ou espetáculo total, segundo Martín-Barbero (2015), surgiu no ano de 1790 através de expressões populares e apresentações teatrais que reproduziam os padrões éticos/morais daquela época. O melodrama, diferente dos espetáculos da nobreza, trazia consigo apelo popular através de uma maior concentração de expressão corporal, diálogos alvoroçados e forte carga emocional. Martín-Barbero (2015) explica que o melodrama se estrutura através de quatro tipos de sentimentos básicos, que consistem no seu eixo central: medo, entusiasmo, dor e riso, que se relacionam com quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações - terríveis, excitantes, ternas e burlescas. O autor ainda esclarece que todos os sentimentos e situações precisam necessariamente de personagens que possam transmitir tais características, que são: o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo.

A explanação sobre o teledrama serve para traçar um paralelo com as produções dramaturgicas brasileiras que, como percebemos, fazem parte desta esfera do teledrama. As nossas produções são conhecidas justamente por toda essa carga dramática ressaltada, diálogos cheios de expressão corporal, confrontos espalhafatosos e maniqueísmo nas características. Os contextos das produções dramaturgicas para televisão representam toda personalidade efusiva e calorosa das populações latinas, provavelmente por se tratar de um povo mestiço e cheio de nuances.

A telenovela, como adverte Jesús Martín-Barbero, tornou-se não só o elemento-chave no desenvolvimento industrial da televisão brasileira e latino-americana, como também o programa mais legítimo nas preferências populares. E, a partir dos anos 70, ao lado do telejornal, adquiriu o *status* definitivo de programa de maior audiência e sucesso com o público (ARAÚJO, 2004, p.19).

Novelas e posteriormente séries e minisséries se constituem como produto cultural brasileiro de proporções estratosféricas. A série *Sexo e as Negas* se distancia do produto estadunidense justamente por se enquadrar no universo melodramático, pois se trata de uma produção com elementos popularescos cheios de expressão corporal, muita pele à mostra, com muito drama e comédia. Essa estrutura melodramática cria subsídios necessários para tornar a produção de Miguel Falabella possível e legítima. Mais do que o exagero nos modos de atuação, nosso objeto de análise possui um elemento particular do autor: a depreciação (autodepreciação) como desencadeador (a) do riso, da superação dos problemas e da própria crítica. Por isso, há uma linha muito tênue entre o estilo do autor e o discurso propriamente racista e estereotipado. Nossa intenção não é promover uma resposta dicotômica, mas sim mostrar as várias fragmentações simbólicas recorrentes na série. Desta forma, percebemos como a cultura popular se mostra complexa em seus espaços e temporalidades.

O melodrama preza por aquilo que é essencialmente excessivo, degradante, esdrúxulo. Entretanto é no riso que a série crava seu elemento primordial, característica presente na maioria dos trabalhos de Miguel Falabella. Bakhtin (2013), explica que no século XVII a relação da sociedade com o riso era mediada por certas regras de caráter simbólico; o riso não poderia ser uma forma de adquirir concepções do mundo, pois, o riso retratava o caráter negativo, grotesco, parcial, de uma sociedade. O riso não podia falar de assuntos ou atores importantes como: o herói, o exército ou sobre a monarquia, o respeitável não podia possuir elementos cômicos, o domínio do cômico e do excesso era restrito a vícios e especificidades de indivíduos da sociedade que pertenciam a setores inferiores, a própria literatura dedicava o cômico a gêneros menores. Por outro lado, Martín-Barbero (2015, p.171) acredita que “esse excesso contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada ‘economia’ da ordem, a da poupança e da retenção”. Também trazendo reflexões sobre esse tema, Araújo (2004, p.86) acredita ter “uma conexão secreta entre o melodrama e a história do povo pobre da América Latina, em especial dos negros, índios e mestiços. Um povo que é acusado pelas elites como responsável pelo atraso e subdesenvolvimento de seus países”. Portanto, cabia às classes mais pobres o papel de refletir o grotesco, o escárnio da sociedade. Nesse contexto, Bakhtin, ao refletir sobre a obra de François de Rabelais<sup>12</sup>, evidência que:

---

<sup>12</sup>Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 2013, p.19).

Sobretudo, é preciso prestar atenção! O valor regenerador está instaurado, justamente, em seu caráter ambivalente, a degradação e autodepreciação precisam promover o elemento regenerador, o renascimento e a transformação. A paródia restritamente depreciativa não promove a criação de novos textos, que se articulam, a fim de renascer e regenerar aquilo que era anterior. Em vista disso, os espetáculos cômicos, paródicos e carnavalescos, tal como o melodrama, se tornam formas de expressão que promovem a resistência de um povo forjado pela heterogeneidade orgânica. Por fim, Martín-Barbero (2015, p.172) destaca que “do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação cultural de massas é, em grande parte, uma história do melodrama”.

---

investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. Claro, Rabelais é difícil. Em compensação sua obra, se convenientemente decifrada, permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios, da qual Rabelais foi o eminente porta-voz na literatura (BAKHTIN, 2013, p.3).



### CAPÍTULO III

## ***SEXO E AS NEGAS: A DINÂMICA IMAGÉTICA EM CENA***



“O mundo, vasto mundo atrás, dos lados e à frente de si, submergia nas sombras da insignificância, pois a imagem detinha o poder de conceder pleno significado à realidade.”

Lúcia Santaella

O último e mais longo capítulo – devido ao conteúdo imagético – propõe usar as ferramentas, forjadas a partir das teorias vistas anteriormente, juntamente com uma abordagem mais técnica sobre televisão e a negritude na sociedade, a fim de problematizar sobre o papel do corpo, tal como, estereótipos, erotização e identidade negra inseridos no *corpus* da pesquisa: a série *Sexo e as Negas*, bem como, as análises imagéticas feitas a luz da semiótica, que apesar de lógica, consegue resolver paradigmas de caráter ideológico. Os eixos de análise, citados, foram escolhidos justamente por conta da polêmica que girou em torno da série, sendo alvo de manifestações<sup>13</sup>, tanto nas ruas quanto nos ciberespaços. A representação do negro sempre esteve presente nas produções dramáticas veiculadas no Brasil. Araújo (2004) acredita que tais produções – em dias mais atuais – até tentam mostrar uma sociedade mais moderna, que pressupõe discutir assuntos sociais, como é o caso da identidade negra, mas nunca trazendo questionamentos mais sérios e corajosos sobre a questão racial. Houve até algumas tentativas esporádicas realizadas, mas nada que promovesse uma ruptura ou ressignificasse alguns equívocos das construções e enredos anteriores. Isso é um indicativo de que as emissoras não estão promovendo propostas mais sistemáticas para contribuir com a reflexões sobre as questões do racismo.

Assim como foi necessário explorar os contextos dos telespectadores latino-americanos na formação da identidade, nesta parte serão elucidados os pormenores que constituem as produções dramáticas e a importância da análise do corpo na representação. Santaella (2004, p.23) diz que “é difícil abdicar do corpo como material sobre o qual a cultura, a história e a técnica escrevem”. Em uma sociedade androcêntrica<sup>14</sup> o corpo da mulher representado ainda diz muito sobre as questões simbólicas, sobretudo, quando a produção é escrita por um homem, que mesmo sendo um autor progressista continua sendo um signo diferente, e este escreve sobre a mulher a partir de um olhar masculino. Sobre essa questão, Bourdieu (2016) afirma que instituições promovem mecanismos de eternização, que por muitas vezes aparecem na história como naturais, para o autor é preciso uma análise desses complexos mecanismos, para reinserir a ação

---

<sup>13</sup>Matéria sobre as manifestações. Disponível em: <http://portalovetube.com/2014/09/10/serie-sexo-e-as-negas-e-alvo-de-protestos-na-internet/>. Acesso em: 10/08/2016.

<sup>14</sup>Sociedade androcêntrica é um termo cunhado pelo sociólogo Lester F. Ward em 1903 e se refere à forma com a qual as experiências masculinas são consideradas como as experiências de todos os seres humanos e tidas como uma norma universal, tanto para homens quanto para mulheres sem dar o reconhecimento completo e igualitário à sabedoria e experiência feminina. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Androcentrismo>. Acesso em: 22/07/2016.

histórica entre os sexos pois este caráter naturalista neutralizou o papel da mulher como agente histórico. A série faz parte de um – citarei novamente – mosaico, onde cada pequena peça tem seu papel e juntos criam um todo simbólico que perpassa toda nossa sociedade, criando e recriando significações.

### **3.1 Telessérie: construção, essência e estética**

Este tópico, como o próprio nome traduz, tem a intenção de explorar o lado mais técnico de uma produção dramatúrgica. É de grande valia fazer esse processo para que posteriormente possamos unir técnica e simbologia com o propósito de esclarecer os significados presentes nas imagens cênicas. Cabe esclarecer que toda técnica usada para fazer uma produção televisiva, no nosso caso a série, é derivada da sétima arte: o cinema, portanto nesta parte serão abordadas questões pertinentes do meio fílmico que, por consequência, adentra e se entrelaça com o meio televisivo. Além dos quesitos fílmicos, outro ponto primordial a ser abordado é a construção de uma telessérie: quais aspectos são similares à uma novela, onde elas se distanciam, onde se encontram, quais peculiaridades de cada uma, etc. Para entender como se dá a interação dos dois meios, Filho (1994) esclarece que o cinema é um suporte que visa reproduzir o mundo em todos os seus paradigmas, modelos e padrões, é a verossimilhança – arte imitando a vida. Em sua estrutura, seja de montagem, remontagem, jogos de cena, técnicas de construção, histórias, tudo isso tem a intenção de parecer-se um fato real, verossímil. A televisão por sua vez, apesar de seguir, na maioria das vezes, caminhos diferentes em relação à narrativa, tem por essência e influência, a mesma maneira de tentar envolver o telespectador naquela “realidade” em cena.

Para termos uma ideia da potência da dramaturgia em nosso cotidiano, Pallottini (2012, p.23) informa que “cerca de dezoito horas de programação, aproximadamente seis delas, ou seja, um terço do tempo, correspondem a programas de ficção”, que englobam novelas, que é a maior parte, séries, seriados, etc. Mesmo as novelas sendo os pilares mais populares e simbólicos, a série de televisão, mesmo não tendo todo esse peso na cultura brasileira, vem ganhando espaço entre os telespectadores. A telessérie faz parte da esfera televisiva tendo, em vez de capítulos, episódios, sendo que sua unidade contextual se dá na totalidade dos episódios (PALLOTTINI, 2012). Apesar de ter uma produção similar a das telenovelas, algumas características contidas na série evidenciam suas particularidades. De acordo com Pallottini, a telessérie é:

[...] uma espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. É uma obra fechada, definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se vai para a gravação. Não comporta, em geral, modificações (...) a serem feitas no decurso do processo e do trabalho (PALLOTTINI, 2012, p.28).

Diferentemente da novela, que é uma obra aberta, a série, após ter seu capítulo confeccionado, não permite nenhuma mudança radical no conteúdo, e isso reflete diretamente na edificação do episódio, já que todos os aspectos da história são conhecidos anteriormente as gravações (FILHO, 2001). Portanto, para Pallottini (2012, p.31) uma série é a “ficção televisiva contada em episódios, que tem uma unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção”. Isso quer dizer, entre outras coisas, que o telespectador tem uma construção maior de uma personagem em apenas um episódio, ele não precisa estar a par da cronologia da série para saber o cerne do ator caracterizado. Sendo assim, é possível que se aumentem às margem para interpretações simplistas em relação aos papéis desenvolvidos. “A personagem é aquilo que o dramaturgo criou no papel, mas os cenários que circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ela, [...] as cores pelas quais se optou, todos são signos a serem lidos e decifrados pelo espectador” Pallottini (2012, p.126).

### 3.2 O eurocentrismo na televisão

A cultura de nosso país é mestiça, e por sermos fruto do processo intenso de miscigenação temos uma sociedade caracterizada pela diversidade cultural. No momento em que se reúnem essas misturas, temos uma pluralidade que não se trata apenas de estética, mas de reafirmação de etnias que por muito tempo passaram por um processo de marginalização em nossa sociedade, como é o caso dos negros e dos índios. A televisão, espaço de interação e ferramenta que poderia promover a pluralidade cultural, por muitas vezes, sintetiza um padrão que não condiz com a nossa realidade, onde só os brancos com fenótipos<sup>15</sup> europeus ganham destaque nas produções dramatúrgicas. Mas essa realidade não se restringe apenas a essas produções, a pesquisa foca em uma delas, mas vale ressaltar que os apresentadores, jornalistas, entrevistadores de *talk shows*, entre muitos outros, preenchem esses requisitos europeus. Pense em uma apresentadora infantil negra.

---

<sup>15</sup>São as características observáveis de um indivíduo de acordo com sua herança genética. Disponível em: <http://www.sobiologia.com.br/conteudos/Genetica/leismendel4.php>. Acesso em: 16/07/2016.

Apresentador de programa de auditório? Sim, é difícil entender como a falta de representatividade foi naturalizada na televisão durante tanto tempo. Por isso, este tópico traça um panorama da neutralização do negro na televisão, com base na obra “A NEGAÇÃO DO BRASIL: O Negro na Telenovela Brasileira” escrita por Joel Zito Araújo (1954), que contribui para entendermos os mecanismos que prejudicaram a representação racial democrática na televisão.

Mesmo no século XXI, cem anos após o início do movimento eugenista<sup>16</sup>, negros e índios continuam tendo a autoimagem depreciada, resultado de uma representação negativa estimulada pela indústria cultural brasileira, que padroniza o branqueamento, fomentando, assim, a simbologia de um “ideal”. A falta de representatividade do negro na mídia reflete sistematicamente em outras esferas da sociedade, há um desinteresse da elite branca na formação do mercado de trabalho, vide a imigração de mão-de-obra europeia no período final da escravidão, em detrimento do trabalhador negro (ARAÚJO, 2004). Pensando neste aspecto, Carneiro (2011, p.81) acredita que “a desconstrução da brancura como ideal de ego da sociedade é imperativo para a libertação e cura de todos: negros, brancos, indígenas, orientais”.

Sem representatividade negra nas mídias, os movimentos negros começam a se unir com intuito de problematizar algumas questões como dito, *a priori*, naturalizadas em nossa sociedade e cristalizadas pelas mídias. Sem representação na mídia, Araújo (2004, p.69) informa que “no final da década de 70, período de retomada da ação da militância negra após a ditadura militar, o Programa de Ação do Movimento Negro Unificado, de 7 de julho de 1978, apresentava propostas de ação na mídia”, que culminariam posteriormente em leis de inclusão como a da obrigatoriedade de ter negros nos comerciais de TV no governo da Bahia, na constituição estadual de 1988. Os anos 70 foram importantes para o movimento negro, pois foi o começo de uma luta em busca da famigerada democracia racial; foi nessa década que pesquisadores – negros e brancos – começavam a mostrar, por meio de suas pesquisas, os símbolos, expressões e vieses ideológicos dos elementos estruturalmente racistas presentes em nossa sociedade, porém, só a partir dos anos 90 que se articulou um movimento mais sólido em busca de ações afirmativas que visavam por políticas de igualdade racial (VAN DIJK, 2015). Em 1994, uma pesquisa elaborada por Araújo (2004) buscou entender como a comunidade negra se

---

<sup>16</sup>Araújo (2004) explica que a ideia eugenista consistia em branquear progressivamente os negros, mulatos e mamelucos, no mais, visava o embranquecimento da sociedade.

via e se sentia representada nas mídias e quais eram suas maiores reivindicações e críticas referentes a sua autoimagem nos meios de comunicação de massa. A pesquisa foi feita através de questionários dirigidos às comunidades afro-brasileiras de quatro capitais brasileiras com maior concentração de negros. De acordo com a pesquisa de Araújo, os principais elementos das críticas foram:

Os negros são representados através de estereótipos negativos, que reafirmam o imaginário construído no período escravocrata, do negro como classe subalterna. Esses estereótipos são lugares-comuns que ocorrem com a utilização dos atores negros em papéis de serviçais nas telenovelas, nos comerciais e nos programas cômicos; existe uma total invisibilidade da ação positiva dos negros [...] a cultura negra é vista como folclore, e não como parte da cultura popular e da constituição do imaginário e das preferências do povo brasileiro. Dentro desse aspecto, o negro só tem espaço na mídia como representante de grupos carnavalescos, sambista ou pai-de-santo nas cerimônias religiosas aceitas pela sociedade brasileira como um todo, como a festa de Iemanjá; o negro como elemento de diversão para os brancos, e não para si mesmo e seu grupo étnico; a apresentação do negro como pobre e favelado está na estrutura rotineira dos noticiários. Ou seja, os negros são apresentados relacionado a pobreza, ignorância, drogas, homicídio, reafirmando esses problemas como específicos e de responsabilidade do próprio negro (ARAÚJO, 2004, p.71-72).

Pesquisas como essa mostram como o sentimento de pertencimento do negro na sociedade se fragiliza, desestruturando sua própria noção de identidade, pois a realidade mostrada em veículos de comunicação parece ser uma via unilateral. A autoimagem positiva do negro é necessária para que os mesmos possam se ressignificar e reestruturar sua autoestima, “à medida que o negro depara com o esfacelamento de sua identidade negra, ele se vê obrigado a internalizar o ideal de ego branco” (NOGUEIRA *apud* CARNEIRO, 2011, p.80). Já vimos em tópicos anteriores como a representação de nós mesmos nos ajuda a fortalecer a nossa identidade e o próprio sentimento de pertencimento, para um negro essa relação se torna difícil pois sua representatividade é escassa. Exemplificando essa escassez, Van Dijk (2015) informa que a primeira família de classe média composta por personagens negros só figurou em uma novela em 1995, e em um comercial de televisão apenas em 1997. Isso só corrobora com a premissa do não pertencimento à certos contextos da sociedade, um negro adulto atualmente, provavelmente em um certo período de sua formação cognitiva e biológica, não se viu – nos meios de comunicação de massa e na literatura – em outros contextos a não ser o de marginalização e inferioridade em relação ao branco. No entanto, Van Dijk acredita:

[...] que não se pode esperar da mídia a implantação de uma “verdadeira política antirracista” no plano discurso. Suas expectativas são colocadas nas experiências locais, comunitárias “sem grandes investimentos financeiros e com um claro direcionamento político ideológico” [...] os personagens negros na literatura infanto-juvenil publicada no Brasil até a década de 1920 praticamente não existiam e os exemplos raros era remetidos ao passado escravocrata [...] na década posterior, os personagens negros passaram a ser mais frequentes, mas construídos como resgate folclorizado de características nacionais, com personagens apresentando estereotípias e simplificação de características; com referências marcadamente etnocêntricas, associados a simplicidade, primitivismo, ignorância [...] (VAN DIJK, 2015, p.100).

Ainda sobre as representações, se pensarmos a relação do negro com a música, podemos dizer com segurança que tem sido bem-sucedida, tanto no Brasil quanto em outros países tivemos e temos negros com carreiras consagradas. Posto isso, percebe-se que nem neste contexto, o negro foi representado em produções dramáticas – com destaque e protagonismo. Em 2015 a rede Globo estreou uma série protagonizada por Thaís Araújo e Lázaro Ramos denominada de *Mister Brau*. A série mostra a vida de um casal negro bem-sucedido devido ao trabalho no meio musical – contexto real em nossa sociedade há muito tempo. No entanto, não aprofundaremos o contexto da série. Ela foi usada, como exemplo, apenas para mostrar como o negro bem-sucedido no meio musical, mesmo sendo realidade no Brasil há décadas, nunca foi tema ou proposta de enredo em produções dramáticas anteriores. O que queremos evidenciar com isso é que não é possível dizer que a mídia retratava apenas a realidade dos negros em suas respectivas temporalidades. Araújo (2004), acredita que a maior representação de negros – e em contextos diferentes – nos meios de comunicação não se dá apenas por iniciativas da própria mídia, mas acima de tudo, pela própria pressão dos movimentos negros e lideranças políticas que visam promover a inserção do negro nas mídias.

### **3.3 O corpo**

Propomos, neste tópico, articular sobre a importância do corpo enquanto elemento desencadeador de ações na contemporaneidade, e também como ele se relaciona com o contexto do nosso objeto de análise, afinal “a mídia começa muito antes do jornal, da televisão e do rádio. A primeira mídia, a rigor, é o corpo” (BAITELLO JR, 2014, p.31). Dentre todos os elementos presentes neste trabalho, o corpo é o mais importante na suscitação de significados para a análise: é ele que carrega consigo a complexidade dos

símbolos; é o foco de atenção. Santaella (2004, p. 66) explica que “como matéria do vivido, o corpo tornou-se foco privilegiado para a atividade constante da modificação e adaptação por meio de troca de informação com o ambiente circundante”. O corpo transita nos mais diferentes campos de organização, produzindo e reproduzindo linguagem nos mais altos níveis de complexidade, é o corpo como centro das ações humanas. Ainda discorrendo sobre o corpo, Santaella (2004, p.71), ao falar sobre a centralidade do corpo nas artes, explica que nos anos 80 – irrupção da pós-modernidade – as esferas artísticas, acadêmicas, etc. foram tomadas por debates que problematizavam a relação das artes com a pós-modernidade, portanto na linguagem “visual da arte, o pós-moderno está relacionado com alegórico, o apropriado, a desconstrução e com a ruptura das fronteiras entre as artes e as camadas da cultura: superior-erudita, inferior-popular e de massa”.

Nos atentaremos, por um momento, justamente naquilo que concerne o inferior, o baixo, aquilo que está abaixo. Ao traçar um paralelo com aquilo que é superior, acima, de cima, pensamos no céu, no divino, naquilo que tem uma posição mais elevada. Do outro lado, em oposição ao céu, temos o interior da terra, o inferno, guardando nas profundezas aquilo que é renegado. Segundo Bakhtin:

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro na frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. O destronamento carnavalesco acompanhando de golpes e de injúrias é também um rebaixamento e um sepultamento [...] O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal (BAKHTIN, 2013, p.325).

A ideia de rebaixamento do corpo tem exatamente o caráter regenerador, ele vem de baixo para renascer em novos significados, novos signos. No plano da série *Sexo e as Negas* o corpo atua justamente nessa linha que divide o celestial do profano e o grosseiro do comedido, trazendo todos os elementos populares que são identificados justamente por conta dos corpos que compõem o todo. Bakhtin (2013, p.325) complementa que “tudo que está acabado quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o ‘baixo’ terrestre e corporal para aí morrer e renascer”. Entende-se, desta forma, que o movimento de regeneração se dá pela descida do celeste até as profundezas da terra, a fim de renascer em um fluxo que evidência toda riqueza da revolução, ou melhor, da inovação.

Tomando por base a noção do corpo, precisamos colocá-lo inserido em nosso *corpus*. Os corpos, ali representados, funcionam como espelho do real, multiplicadores

de massas corpóreas: não são mais os corpos pulsantes de sangue que se articulam de acordo com as interações e motivações das ações no tempo/espaço. Os corpos estão projetando um imaginário construído *a priori*, não é mais o significado, já temos um significante, é o ícone do real, referente separado de seu objeto. Santaella (2004, p.145), ao tratar sobre o corpo imaginário, explica que a criança, por volta dos seis meses, e antes mesmo de possuir coordenação motora, já mostra certa excitação ao ver seu corpo reproduzido no espelho, o seu próprio corpo lhe traz satisfação, antes mesmo da noção do Eu, seu corpo já existe, “a criança antecipa o domínio do seu corpo, achando-se, cativada, fascinada pela imagem no espelho e se rejubila”. Acerca disso, percebemos a complexidade das relações que permeiam a corporificação dos próprios corpos nos meios de reprodutibilidades visuais. Ao relacionar imagem e ambiente, Klein (2007), ao trazer contribuições do autor Hans Belting, destaca:

Os meios de transmissão de imagens, são carregados de uma dupla referência corporal. Primeiramente, há analogia porque concebemos os meios-suportes como corpos simbólicos ou virtuais das imagens. Em segundo lugar, essa semelhança existe pelo fato de os meios inscreverem-se em nossa percepção corporal e a modificarem. Eles governam nossa experiência no ato de olhar, já que é sempre a partir de seu modelo que nós percebemos e renunciamos nossos próprios corpos (BELTING *apud* KLEIN, 2007, p.89).

Desse modo, nós nos procuramos no corpo do outro, nos satisfazemos e nos frustramos nas representações, é também no corpo do outro que nos re-significamos. A simbolicidade dos corpos promove ações entre o real e o imaginário. Podemos nascer e morrer nos corpos onipresentes das mídias visuais. O corpo é um signo instituído pela “linguagem, sobredeterminado pelo inconsciente, pela sexualidade e o fantasmático e construído pelo social [...] o corpo foi crescentemente se tornando o nó górdio no qual as reflexões contemporâneas são amarradas” (SANTAELLA, 2004, p.28). Portanto, pretendemos decodificar o corpo representado, não em sua totalidade, isso seria impossível, mas problematizando suas várias facetas.

### **3.3.1 O corpo representado**

Sem especificar, no tópico anterior – e também no primeiro capítulo, onde falamos de corpo e percepção – tratamos do corpo no sentido restrito do termo: estrutura física de um organismo vivo. Sendo assim, delimitaremos o corpo no contexto do *corpus*, o corpo do sujeito negro, em especial da mulher negra, representado na série e sua relação com as

técnicas de reprodução visual. Quais as situações peculiares que mulheres sofrem ainda em tempos atuais, e como os meios instauram elementos que exacerbam uma realidade que deveria ser evitada, ou pelo menos, diminuída. A mulher negra é a base da cadeia social, sendo as que mais sofrem com a não democracia racial e o machismo. As mulheres negras, segundo uma pesquisa feita pelo instituto brasileiro de geografia e estatística (IBGE) e vinculada pelo portal R7<sup>17</sup>, são as maiores vítimas de violência doméstica, foram 1,5 milhão de mulheres agredidas somente no ano de 2015, mesmo ano da pesquisa. A mídia poderia incluir novos símbolos que ajudassem a promover uma ressignificação da imagem da mulher negra, que foi durante anos associada aos prazeres da carne e ao sexo fácil, vide a globeleza que por muito tempo foi erotizada se tornando símbolo da sexualidade carnavalesca, dos corpos nus e da ideia de “mulata cor do pecado”. Entretanto, a imagem da globeleza, após anos reproduzindo esses elementos citados, em 2017 foi ressignificada<sup>18</sup>, trazendo a personagem emblemática do carnaval brasileiro vestida com roupas clássicas dos carnavais de diferentes regiões do Brasil: sai o signo sexualizante e entra o signo folclórico do carnaval de raiz.

A mulata sexy que sabe dançar é um símbolo forte nos contextos e também nas representações da mulher negra em nossa sociedade, e é exatamente nesse ambiente que começaremos as análises das cenas da série. A começar pelo começo: a abertura! A abertura de uma série ou de uma novela é a campanha que sinaliza o começo do programa e é, também, na abertura que consiste o elemento da repetição, ela é a mesma em todos os episódios de uma série ou capítulos de uma novela, portanto é extremamente emblemática. Em *Sexo e as Negas* a abertura mostra as quatro amigas - Zulma, Tilde, Lia e Soraia - dançando com roupas coloridas e sensuais, que remetem ambientes festivos e noturnos, com poses provocantes e atraentes. Para Chacarosqui-Torchi (2008, p.68) as vestes “constituem um tipo de linguagem, fazem parte do sistema não-verbal e nós, seres humanos, nos revelamos através delas. A forma de vestir é um idioma como qualquer outro, com vocabulário e gramática capaz de expressar ideias e emoções”. Desta forma, as roupas, a moda e as formas de se vestir funcionam como signos, linguagens que revelam sentidos sociais e culturais, e também fazem parte dos sistemas modelizantes

---

<sup>17</sup>A reportagem foi vinculada no site de variedades R7. Disponível em: <http://noticias.r7.com/brasil/15-milhao-de-mulheres-negras-sao-vitimas-de-violencia-domestica-no-brasil-aponta-analise-inedita-do-r7-04112015>. Acesso em: 20/06/2016.

<sup>18</sup>As mudanças referentes à nova concepção da Globeleza podem ser acessadas através do portal de notícias Exame. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/marketing/sem-nudez-mais-plural-globo-elogiada-nova-vinheta-globeleza/>. Acesso em: 10/01/2017.

secundários. As cores fortes, brilhantes e misturadas são elementos que reverberam toda mestiçagem latina: quando pensamos na América Latina ou no Brasil, não vemos um significado opaco, monocromático, cores frias ou padronizadas. A nossa cultura está, desta forma, representada na moda, nas roupas e na festividade, como podemos observar nos fotogramas 1 e 2.



Fotograma 1; cor



Fotograma 2; cor

Ao sistematizar a relação da roupa com contexto da moda, Santaella (2004, p.121) diz que “não há nada mais propício a face irreverente da moda do que a vestimenta, na sua capacidade de evidenciar que, longe de serem individuais, os corpos são socializados pelas roupas que vestem”. Em vista disso, as roupas complementam e validam todo contexto popular, efusivo e cômico da série, na proposta do autor, as roupas seguem o curso natural de seu roteiro. Além das roupas, a abertura está repleta de expressões corporais e recursos de filmagem que, vale dizer, também são signos.



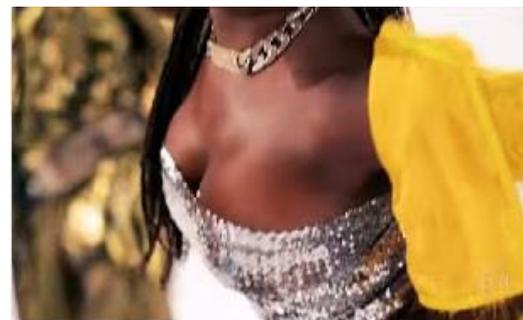
Fotograma 3; cor



Fotograma 4; cor



Fotograma 5; cor



Fotograma 6; cor



Fotograma 7; cor



Fotograma 8; cor

Nos fotogramas 4, 5, 6 e 7 é utilizado um recurso muito recorrente nos meios visuais: o *close*. Filho (1994) descreve que, diferentemente do cinema que explora, com maior frequência, as profundidades do campo, como também o passeio das câmeras pelas paisagens, (*travelling*<sup>19</sup>) a dramaturgia televisiva explora, com mais intensidade, os *closes* em um jogo de aproximação constante com o ator, isso dá uma sensação de intimidade com o personagem. Para complementar, Jullier e Marie explicam que:

O Close-up rompe essa unidade isolando uma de suas partes (classificamente, a passagem em *close-up* pode apresentar uma “aproximação” no sentido próprio e figurado – que obedece a um desejo de entrar em intimidade maior com um personagem) ou isolar um detalhe que importa na história [...] mas há também motivações psicológicas (esboçar o retrato de um personagem em “pedaços”), puramente plásticos [...] ou voyeueristas (os *close-ups* constituem o vocabulário básico do filme pornô) (JULLIER; MARIE, 2012, p.24).

O recurso do *close*, utilizado na abertura, fragmenta o corpo das personagens, não podemos vê-las de corpo inteiro, nos aproximando – forçadamente – das partes do corpo selecionadas. Essas partes, como pode ser visto, evidenciam elementos sexualizantes: o dedo na boca simboliza o desejo sexual pelo outro, a mão na barriga sinalizando os limites entre o alto e o baixo; a barriga é o caminho que leva para cima ou para baixo. O levantar de pernas e o busto em evidência mostram que o corpo, em suas partes de e para sexo trazem consigo o tom da série. Ao refletir sobre o corpo e os órgãos genitais da mulher e do homem, Bourdieu acredita que:

Os esquemas que estruturam a percepção dos órgãos sexuais e, mais ainda, da atividade sexual se aplicam também ao próprio corpo, masculino ou feminino, que tem seu alto e seu baixo – sendo a fronteira delimitada pela *cintura*, signo de clausura (aquela que mantém sua cintura *fechada*, que não a *desamarra*, é considerada virtuosa, casta) e

<sup>19</sup>No *travelling* (ou TRAV), a câmera “viaja”, isto é, desloca-se, na mão do operador, sobre um carrinho, sobre uma grua, em qualquer direção. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/movimentos-no-quadro-da-camera-e-da-objetiva/>. Acesso em: 02/08/2016.

limite simbólico, pelo menos para a mulher, entre o puro e o impuro (BOURDIEU, 2016, p 30).

A abertura apresenta a série ao público, dá o tom e deixa claro qual é o tema do enredo. Ressaltamos também que toda a encenação é feita com uma música “ao fundo” que diz nos versos – dentre outras coisas – “nega, agora é sexo, nega, agora é sexo e as nega”. Portanto, em sua construção, abertura e título mostram total sintonia. Posto isso, seguiremos mostrando outras cenas que evidenciam o caráter sensual e sexual dos corpos.



Fotograma 9; cor



Fotograma 10; cor



Fotograma 11; cor



Fotograma 12; cor



Fotograma 13; cor



Fotograma 14; cor



Fotograma 15; cor



Fotograma 16: cor



Fotograma 17; cor



Fotograma 18; cor

Do fotograma 9 ao 18 estão pares de imagens da mesma cena em que as personagens estão com roupas íntimas, ressaltamos que existem outras cenas em que elas estão de roupas íntimas, mas a vestimenta faz parte do contexto da cena, como por exemplo: cenas de sexo e relações afetivas. As imagens selecionadas são para mostrar que as respectivas cenas servem para despertar sensações nos telespectadores, não há relação direta com a trama principal do episódio, ocorrem pequenos pretextos para mostrar o corpo em cena. Santaella (2004, p.119) explica que “sensação é um processo nervoso, físico e mental, que se desencadeia em um órgão de sentidos quando este reage a um estímulo externo”. Os corpos apresentados carregam a simbologia estética, estão ali para alimentar o desejo, para cultivar as curvas femininas, não há humanização do corpo pois os corpos que não fazem parte do padrão estético moderno não são mostrados na série com roupas íntimas, os corpos plurais e multiformes não estão à mostra, Baitello Jr (2014, p.51) acredita que “o admirável e o desejável já não é mais a diferença, mas a absoluta semelhança”. Sobre o culto ao corpo “perfeito”, Santaella indica que:

[...] as representações nas mídias e publicidade que tem o mais profundo efeito sobre as experiências do corpo. São elas que nos levam a imaginar, a diagramar, a fantasiar determinadas existências corporais, nas formas de sonhar e de desejar que propõem. “Técnicas de composição e adorno da carne (estilos de andar, vestir, gesticulação, expressão, a face e o olhar, os pelos corporais e os adornos)” perfazem toda maquinação do ser. As imagens do corpo, sua boa forma surgem

assim como uma espécie de economia psíquica da auto-estima e de reforço do poder pessoal (SANTAELLA, 2004, p.126).

Há, portanto, uma exaltação à “boa forma” corporal, que é atrelada ao desejo, ao fetiche e ao poder. Os corpos com suas deformidades, diferenças e variações não estão mais lá, os corpos são os mesmos, talvez porque os corpos se tornaram objetos de consumo, e consumimos, geralmente, em série. O fotograma 19 mostra Lia (Lilian Valeska), a mais velha do grupo e também a que possui o corpo mais humanizado, ou menos padronizado, usando uma camisola, vestimenta nem um pouco sensual, e também em uma rara aparição em cena de sexo (ver fotograma 20) ela aparece coberta por um lençol, algo bem diferente das personagens com “boa forma”.



Fotograma 19; cor



Fotograma 20; cor

Queremos lembrar que os homens também aparecem desnudos na série, assim como em várias outras produções visuais simplesmente para aguçar o desejo do outro, mas é preciso ressaltar que os signos do homem e da mulher, em nossa sociedade, são diferentes, não há, de forma sistêmica, abuso sexual e objetivação do homem na mesma proporção que a mulher, portanto é preciso cautela nas representações, precisamos de subversões figurativas. À vista disso, os corpos funcionam como objetos de modificações simbólicas, Bourdieu (2016, p.22) afirma que “em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus*<sup>20</sup> dos agentes, funcionado como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação”. A percepção vai sendo construída de acordo com os textos que interagimos, e o processo social do corpo, nos parece, representar mais o “ser” do que a própria ideia de sujeito, o corpo primeiro e o sujeito depois, meu corpo é quem sou eu, e assim vai criando padrões de naturalização coletiva

<sup>20</sup>O conceito criado por Bourdieu está relacionado a capacidade de uma determinada estrutura social ser incorporada pelos agentes por meio de disposições para sentir, pensar e agir (BOURDIEU, 2016, p.21).

através dos corpos que se articulam, através do *hexis* corporal, dos seus gestos e seus modos no meio social.

O *hexis* corporal, no qual entram, ao mesmo tempo, a conformação propriamente física do corpo (o “físico”) e a maneira de servir dele, a postura, a atitude, ao que se crê se expressa o “ser profundo”, a “natureza” da “pessoa” em sua verdade, segundo o postulado da correspondência entre o “físico” e o “moral”, nascimento do conhecimento prático ou racionalizado que permite associar propriedades “psicológicas” e “morais” a traços corporais ou fisiognomônicos [...] Mas essa linguagem da natureza, que se acredita trair o mais oculto e o mais verdadeiro ao mesmo tempo, é, de fato, uma linguagem de identidade social, assim naturalizada, sob forma, por exemplo, “vulgaridade” ou da “distinção” ditas naturais (BOURDIEU, 2016, p. 93-94).

Os corpos se articulam criando referentes semióticos, sistemas de percepção que nós temos dos outros e de nós mesmos, e isso só ocorre porque temos o elemento comparativo através da capacidade visual. “A percepção do corpo em geral e do próprio corpo em particular fica assim dominada pelas telas das imagens encenadas” (SANTAELLA, 2004, p. 131). O corpo é um objeto de revolução simbólica, sendo o suporte para outro signo presente na nossa análise: o sexo. O sexo é o tema central da série e é nele que depositamos um dos eixos principais de simbolicidade que permeia o campo do corpo, pois não há sexo sem corpos. Há, sem dúvidas, tabus referentes ao sexo, a série *Sex and the City* é conhecida e glorificada justamente por romper alguns tabus que envolvem o sexo e a mulher. O desejo e a liberdade sexual é naturalizado desde que faça parte do contexto masculino, mas na série estadunidense há a inovação de símbolos e textos, a mulher detém o poder de sua sexualidade, elas são livres e falam entre si de forma natural sobre o gozo de sua sexualidade, sem que isso se oponha à moral e a ética daquele contexto. O sexo é, portanto, um terreno delicado pois carrega toda carga simbólica dos dogmas cristãos, fortes até hoje em países majoritariamente religiosos como o nosso, ao refletir sobre esse contexto, Foucault indica que:

O valor do próprio ato sexual: o cristianismo o teria associado ao mal, ao pecado, à queda, à morte, ao passo que a Antiguidade o teria dotado de significações positivas. A delimitação do parceiro legítimo: o cristianismo, diferentemente do que se passava nas sociedades gregas ou romanas, só o teria aceito no casamento monogâmico e, no interior dessa conjugalidade, lhe teria imposto o princípio de uma finalidade exclusivamente procriadora (FOUCAULT, 1984, p.17).

Sendo assim, a ética e a moral estavam relacionadas diretamente com o ato sexual, só se tem valor na castidade dos atos, sexo não é uma válvula de prazer e sim de

procriação, a virgindade é até nos dias de hoje sinônimo de virtuosidade. A mulher não exerce sua natureza e desejo sexual da mesma forma que o homem. O homem que exerce seu sexo e o pratica, tem, por consequência, *status* de virilidade. Não é difícil achar um homem que iniciou sua vida sexual, ainda na adolescência, com prostitutas, sendo levado pelo próprio pai, obviamente o oposto nos causaria uma estranheza enorme pois nossa percepção semiótica deste ato não existe, este texto não existe para nós, portanto ele é imprevisível. As naturalizações das coisas acontecem conforme os textos circulam e se transformam no meio, em maior ou menor intensidade. A mulher é preparada, pela sociedade, para o casamento, para ser uma boa mãe e boa esposa, existe ainda uma maniqueísmo simbólico entre os gêneros.

É, sem dúvida, no encontro com as “expectativas objetivas” que estão inscritas, sobretudo implicitamente, nas posições oferecidas às mulheres pela estrutura, ainda fortemente sexuada, da divisão de trabalho, que as disposições ditas “femininas”, inculcadas pelas família e por toda uma ordem social [...] A lógica, essencialmente social, do que chamamos de “vocação” tem por efeito produzir tais encontros que fazem com que as vítimas de dominação simbólica possam cumprir *com felicidade* (no duplo sentido do termo) as tarefas subordinadas ou subalternas que lhe são atribuídas por suas virtudes de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e de abnegação (BOURDIEU, 2016, p.85).

Constata-se que a submissão feminina ocorre inclusive no campo sexual, sua liberdade é limitada, sua sexualidade é regulada por domas sociais, e *Sex and the City* promove algumas rupturas sígnicas em relação ao que era *a priori* destinada apenas ao contexto masculino: o prazer puramente sexual como liberdade de gênero.



Fotograma 21; cor



Fotograma 22; cor



Fotograma 23; cor



Fotograma 24; cor



Fotograma 25; cor



Fotograma 26; cor

Os seis fotogramas apresentados (do 21 ao 26) mostram pares de três cenas, que ocorreram no decorrer da série, em que Soraia (Maria Bia), uma das protagonistas, faz sexo com três personagens diferentes. Cabe dizer que Soraia não namora ou mantém um relacionamento com nenhum dos três personagens. Nos fotogramas 21 e 22, ela faz sexo casual com o dono do ferro velho da comunidade que encontrou em uma festa de rua, o sexo é feito dentro de um carro que estava no ferro velho, a cena, ainda, mostra os seios da personagem. Nos fotogramas 23 e 24, Soraia faz sexo com o enfermeiro de um hospital dentro de uma das salas do ambulatório, eventualmente ela finge estar doente, arrumando subsídios para ir ao hospital e saciar seu desejo sexual pelo personagem. Por fim, os últimos fotogramas dessa sessão mostram ela com outro personagem, este é um *affair* com quem faz sexo casual quando lhe convém. Ressaltamos, que Soraia é a mais libertaria em relação ao sexo, ela fala sobre seus desejos sexuais abertamente e trata os homens como objeto de seu prazer. Em vista disso, nos deparamos com um paradoxo: a mulher negra erotizada e relacionada ao sexo fácil e a ruptura de símbolos entre os gêneros. Soraia trata os homens, como os homens tratam, em vários contextos sociais, as mulheres: seus objetos sexuais.

É de suma importância esclarecer que todo contexto da série está sendo levado em consideração, mas o cerne deste trabalho é relacionar e imagem e transformações simbólicas, portanto, a imagem como meio de *semeiosis* e não os diálogos. No mais, o

que vemos é a mulher negra sendo símbolo de sexualidade insaciável e corpos à mostra. Van Dijk (2015, p.86) explica que “a volúpia e sensualidade ‘natural’ são atribuídas também à ‘mulata sensual’, uma caracterização estereotipada frequente”, tanto na literatura quanto nas produções em vídeo.



Fotograma 27; cor



Fotograma 28; cor



Fotograma 29; cor



Fotograma 30; cor



Fotograma 31; cor



Fotograma 32; cor

Outro elemento comparativo se faz necessário neste momento, os corpos das personagens negras e da personagem branca. Nos fotogramas 27, 28, 29 e 30 percebemos a evidência do contorno dos corpos. Nos fotogramas 31 e 32, isso não acontece, a personagem Galdéria (Alessandra Maestrini) tem seu corpo coberto por uma manta que se estende até o busto, a cena termina justamente na sequência do fotograma 28, não trazendo nenhuma nudez ou semi nudez para a personagem branca, aliás, não há cenas de sexo com essa personagem, apenas cenas que mostram a intenção do ato, como

sinalizados nesses dois fotogramas. Diferentemente do que ocorre no fotograma 29, em que Zulma (Karin Hils) encena o ato sexual ou cópula – em ação. No que concerne as similaridades dos fotogramas é o plano em que a cena foi filmada. Nas cenas utiliza-se o plano médio, esse plano é caracterizado pelo enquadramento do sujeito no cenário, portando, o sujeito tem o mínimo de elementos – ou ar, gíria utilizada pelos operadores de câmera – a sua volta, não é o *close*, porém não é um plano geral (JULLIER e MARIE, 2012). Sendo assim, técnicas de filmagem similares, porém apresentações distintas, o caráter erótico continua sendo representado, com mais intensidade pelas personagens negras da série, algo que não se restringe apenas aos meios de comunicação de massa.

O erotismo é outro componente que marca o estereótipo do negro na literatura<sup>21</sup> [...] a categoria “profissionais do sexo” não figura entre as principais ocupações de personagens brancas, mas corresponde a 8,2 % para as personagens negras. Os homens brancos construíram uma imagem de que o negro é puramente instintivo, mais potente e sexualmente insaciável [...] O “negro pervertido” é promiscuo e representa insegurança e medo ao homem e à mulher brancos (VAN DIJK, 2015, p.86).

À vista disso entende-se que “a força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como por magia [...] atua como o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos” (BOURDIEU, 2016, p.60).

### 3.4 Foco em cena: textos de manutenção simbólica

A intensificação das discussões acerca do tema sobre minorias nos faz refletir como, durante tanto tempo, os estereótipos dessas minorias, sobretudo as marginais, eram exacerbados nos meios midiáticos, ao mesmo tempo em que eram neutralizados pela sociedade. Filho (2007) nos explica que foi na metade do século XX, auge do ideal anticolonialista, que surgiu uma necessidade, por parte dos “terceiro-mundistas”, de preparar de forma drástica uma dicotomia entre os processos da cultura central e das

---

<sup>21</sup>Romances oitocentistas que relacionam a mulher negra ao sexo: “Viu a Rita Baiana, que fora trocar o vestido por uma saia, surgir de ombros e braços nus, para dançar. A lua destoldara-se nesse momento, envolvendo-a na sua cama de prata, a cujo refúgio os meneios da mestiça, cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda do pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher” (Aluísio de Azevedo, *apud* França, 1996, p.109). O largo da Sé, povoando de barracas e de tabuleiros, de negros mercadores de verduras, oferece todos os dias espetáculos desagradáveis pela desenvoltura das quitandeiras, e recebe o som, felizmente confuso, de vozes e de gritos, de gargalhadas e de injúrias que ofendem os ouvidos não habituados aos dialetos de indecência e da desmoralização (Joaquim Manuel de Macedo, *apud* França, 1996, p.107).

culturas periféricas. Porém, detentores dos poderes centrais, também eram detentores dos meios midiáticos, talvez, com uma democracia de produção houvesse uma democracia representada nos meios. Araújo (2004) informa que uma pesquisa, feita pelos estudiosos Subervi-Velez e Oliveira, investigou a quantidade de negros e índios presentes em 1.500 comerciais analisados durante 59 horas de programação nas três principais redes de televisão do Rio de Janeiro e Belo Horizonte no ano de 1991. A conclusão mostrou que negros apareciam em apenas 39 comerciais sendo apenas 9 com fala, enquanto índios apareceram em apenas 2. Nos dois contextos, mesmo com fala, negros e índios eram retratados em papéis secundários. Este exemplo explicita uma enorme falta de representatividade das minorias. O fato de não estarmos acostumados a ver negros em destaque na mídia, irremediavelmente nos faz colocar o negro como um ser raro, excêntrico, incomum, mesmo sendo praticamente metade da nossa população.

A raridade do negro na TV já foi tão grande que na telenovela *A Cabana do Pai Tomás*<sup>22</sup> (1969-1970) o personagem principal era um negro, porém interpretado por Sérgio Cardoso, ator, pasmem, branco! O ator era pintado de negro, e para passar a impressão de lábios mais carnudos (fenótipo característico de afro descendentes) colocavam uma rolha dentro de sua boca. A falta de representatividade tem consequências que perduram até hoje.

A ideia racista de que um filme, para que seja economicamente viável, deva contar com uma estrela “universal”, quer dizer, branca, revela a imbricação entre a economia e o racismo. O fato de as pessoas de cor terem estado historicamente adstritas aos papéis designados racialmente, enquanto os brancos eram ideologicamente vistos como “além da etnicidade”, teve consequência desastrosas para os artistas das minorias (STAM; SHOHAT *apud* ARAÚJO, 2004, P.95).

Para entender melhor as consequências, em tempos atuais, alguns autores ainda precisam colocar qual personagem deve ser negro. Observamos, portanto, que o padrão é escolher apenas atores brancos, supõe-se, a partir dessa premissa, que a cor seja uma característica que o diferenciasse dos demais. É claro que são diferentes, mas não a nível cognitivo. A atuação e o contexto do personagem deve, ou deveria, servir para qualquer etnia. Infelizmente isso ainda não ocorre em nossas produções. Como dito anteriormente,

---

<sup>22</sup>A história, inspirada em romance homônimo de Harriet Beecher Stowe – que impulsionou o movimento abolicionista nos Estados Unidos –, mostra o conflito entre os escravos norte-americanos plantadores de algodão e os ricos proprietários de terra no sul do país. A luta pela liberdade é liderada por Pai Tomás (Sérgio Cardoso) e sua esposa Cloé (Ruth de Souza). Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/a-cabana-do-pai-tomas/trama-principal.htm>. Acesso em: 01/02/2017.

os negros ainda são vistos em papéis marginais e de subalternidade, como o exemplo dos fotogramas abaixo:



Fotograma 33; cor



Fotograma 34; cor



Fotograma 35; cor



Fotograma 36; cor



Fotograma 37; cor



Fotograma 38; cor

O plano de sequência (ver fotogramas 33, 34, 35 e 36) se passa em um salão de beleza localizado no suburbio, especificamente na cidade alta do Cordovil (ver fotogramas 37 e 38), cenário<sup>23</sup> central da série. Na perspectiva do observador, o enquadramento mostra a disparidade de tamanho entre os persogens, há uma superioridade explícita. As imagens mostram a subalternidade do personagem “carboreto”

<sup>23</sup>Cenografia e arte: a pesquisa da equipe de cenografia da série contou com visitas a Cordovil e conversas com moradores da região. Foram feitos documentários fotográficos com detalhes de construção, além da observação da ocupação do espaço, parte arquitetônica, infraestrutura do bairro e da maneira como os prédios foram sendo ocupados e apropriados de forma original. Segundo o cenógrafo Keller Veiga, as pessoas ampliavam os apartamentos e faziam extensões das casas. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/sexo-e-as-negas/sexo-e-as-negas-cenografia-e-arte.htm>. Acesso em: 06/12/2016.

(Frank Borges), que mesmo com o braço engeçado, um índice que sinaliza uma fratura, limpa o chão mostrando toda sua subserviência e inferioridade em relação da superioridade da personagem Gaudéria – dona do salão. Nota-se, mais uma vez, símbolos que, no mínimo, deveriam ser esquecidos ou superados. Não há, em momento nenhum durante essa tomada de cena, a equivalência de ângulos, ele permanece abaixo dela, demonstrando a deficiência econômica, social e simbólica. Isso ocorre pois existe o ponto de vista do diretor. Sobre o ponto de vista, Jullier e Marie informam que:

É o ponto de observação da cena, aquele onde parte do olhar. Nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições de câmera conduzem suas conotações [...] Na verdade o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ele fará da cena. Encontrar-se em um local significa receber as informações sob certo ângulo e não sob outro – uma seleção de informações das quais dependerá o julgamento (JULLIER; MARIE, 2012, p.22-23).

Sendo assim, o ponto de vista é imparcial, vemos o que está pronto para ser mostrado, independente de quem assista o ponto de vista visual – importante frizar – sempre será o mesmo, apenas a relação do signo com seu interpretante que será individual. Van Dijk (2015) nos lembra que um dos estereótipos mais frequente nas artes, em relação ao negro, é o de bom crioulo e escravo nobre: o primeiro é caracterizado pela subserviência e fidelidade aos patrões e o segundo pela sua obstinação com o trabalho mesmo sendo humilhado por seus senhores. No mesmo episódio aparecem mais duas personagens negras em posição de “servir” alguém.



Fotograma 39; cor



Fotograma 40; cor



Fotograma 41; cor

Fotograma 42; cor

Atenção para os fotogramas 41 e 42, em que a personagem, Tilde (Corina Sabbas), serve uns “mimos” aos clientes do restaurante, e todos são brancos. Já nos fotogramas 39 e 40, os dois funcionários são negros, um deles, a protagonista Lia, servindo novamente apenas brancos. É importante ressaltar que não há, obviamente, problema com a profissão, porém, os símbolos continuam apontando para a subalternidade do negro em relação ao branco, a memória semiótica visual não progride. Pignatari (2008, p.105) reforça que “o processo de conhecimento e, portanto, o progresso cultural, passa a depender do aumento do repertório e da abertura do leque de seleções [...] E isto se faz pela assimilação de novas informações e criação de novos significados”. O que queremos dizer com isso é que há certa limitação de repertório quando abordado o contexto do personagem negro nos meios de comunicação, e essa limitação se estende na mente do interpretante. Para ocorrer um alargamento do repertório é preciso inovação, linguagens novas, signos novos. Segundo Araújo (2004) no decorrer da década de 70 a Rede Globo foi a emissora que mais buscou novas linguagens para a telenovela, deixando de lado as tradições mexicanas e buscando mais aproximação com o contexto da sociedade brasileira emergente que se urbanizava nas tramas e enredos. Um elemento importante da renovação dramaturgicac acontecia, segundo Araújo (2004, p.115), pela autora Janete Clair, que utilizou em poucas ocasiões “personagens estereotipados, foi a que mais contribuiu para a revalorização do negro, como ator e como personagem, nos anos 70, ao desenvolver bons personagens para atores afro-brasileiros”, como Milton Gonsalves em *Irmãos Coragem*<sup>24</sup> (1970-1971), importante personagem para a trama, era “subchefe mais destacado do grupo de heróis capitaneados pelos irmãos coragem” (ARAÚJO, 2004, p.116). Portanto, havia certo interesse por parte de alguns autores na ampliação dos tipos de personagens negros. No entanto, Araújo complementa:

Embora alguns autores contratados pela Globo nos anos 70 tenham criado alguns personagens para os atores e atrizes negras, desenvolvidas de forma não estereotipada [...] todos os atores negros que integraram o elenco das novelas que buscaram ser fiéis à realidade do Brasil rural e urbano do século XX, interpretaram os estereótipos clássicos sobre o

---

<sup>24</sup>Em 1970, enquanto o Brasil conquistava o tricampeonato de futebol na Copa do Mundo do México e presos políticos eram torturados pelo regime militar, Janete Clair se consagrava como romelista com um faroeste que fazia uma analogia entre a realidade política do país e o poder arbitrário de um coronel na fictícia Coroado, localizada na divisa de Minas Gerais com Goiás, e cuja principal atividade econômica é o garimpo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1-versao/trama-principal.htm>. Acesso em: 02/01/2017

negro, como a mãe preta/*mammie*<sup>25</sup>, o Pai João/*Tom*<sup>26</sup>, o moleque negro, a criadinha fiel, o jagunço e o malandro carioca. Ressalta-se que a maioria dessas representações tinha função relevante, e não pode ser considerada construção de personagem, tendo no máximo sido pouco mais que figuração (ARAÚJO, 2004, p138-139).

Outro contexto muito representado por atrizes negras na dramaturgia é o de empregada doméstica.



Fotograma 43; cor



Fotograma 44; cor



Fotograma 45; cor



Fotograma 46; cor

Nos fotogramas 43 e 44, a personagem Soraia aparece com uniforme muito semelhante aos que as empregadas domésticas do século passado usavam. Para servir de comparativo, os fotogramas 45 e 46 mostram empregadas domésticas representadas no filme *Histórias cruzadas*<sup>27</sup>, que se passava nos Estados Unidos dos anos de 1960, época onde brancos e negros não podiam, sequer, usar o mesmo banheiro. Os uniformes são

<sup>25</sup>*Mammie* foi o estereótipo imortalizado pela personagem interpretada pela atriz Hattie McDaniel no filme *E O Vento Levou*, suas características previam uma personagem grande, gorda, capaz de caracterizar uma negra ao mesmo tempo orgulhosa, de vontade forte, mas intensa na sua maternidade (ARAÚJO, 2004).

<sup>26</sup>*Tom* é um personagem imortalizado pelo filme *Uncle Tom's Cabin* (sua versão no Brasil, foi a já citada *Cabana do Pai Tomás*). O personagem era representado como serviçal, inferiorizado e dedicado à família branca (ARAÚJO, 2004).

<sup>27</sup>*The Help* (*Histórias Cruzadas*, título no Brasil) ou *As Serviçais* (título em Portugal) é um filme de drama, baseado no livro romance homônimo de Kathryn Stockett. O filme é um retrato sobre uma mulher caucasiana, Eugenia “Skeeter” Phelen, e o seu relacionamento com duas empregadas negras durante a era americana dos Direitos civis no Estados Unidos de 1960. Skeeter é uma jornalista que decide escrever um livro da perspectiva das domésticas, mostrando como elas estão sofrendo racismo na casa dos brancos. Disponível em: <http://www.premiereine.com.br/2015/01/tudo-sobre-historias-cruzadas.html>. Acesso em: 09/07/2016.

esteticamente similares, inclusive nas cores, sendo signos que remetem à um contexto histórico de submissão e apartação étnico-social. Em relação a dimensão dos fotogramas 43 e 44, percebe-se a manipulação do foco, recurso muito usado para deixar o personagem em uma espécie de outro plano, que ganha mais volume e destaque no plano geral da cena. Aumont (2009, p.33) explica que este efeito produz profundidade, o efeito de nitidez da imagem, no qual “a construção da câmera impõe uma certa correlação entre diversos parâmetros (quantidade de luz que penetra na objetiva, distancia focal, entre outros é a maior ou menos nitidez da imagem)”. Esse recurso acontece para que um objeto se sobressaia sobre o outro. Neste caso, a evidência ficou toda por parte da personagem e seu figurino emblemático. Destacamos que o trabalho doméstico no Brasil ainda é resquício do período escravagista, pois o trabalho era atribuído para ex-escravos que, por limitação de direitos e oportunidades, não geravam progresso econômico e também não tinham qualificações intelectivas, portanto, trabalhos de mão de obra braçais, como limpar, cozinhar, carpir, etc.

O trabalho doméstico, exercido pela mulher negra, teve sua funcionalidade fortemente arraigada nas relações de favor ou compadrio, que são marcados por relações de dominação/opressão de gênero e raça, a demarcação do trabalho doméstico como sendo coisa de negra, agiu incisivamente no fortalecimento dos valores paternalistas e patriarcais, onde as relações se estabeleciam com forte apelo afetivo acrescido de uma falsa ideia de pertencimento, que perpetuavam práticas de subordinação e dependência estratificados como naturais, inerentes à mulher negra (ex-escrava) (PEREIRA *apud* LEMOS, 2015, p.71).

Pela repetição de signos, o espaço simbólico e a terceiridade individual reflete signos coletivos, pois fomenta símbolos improgressivos. Por isso a importância dos renascimentos na imagem. Trazendo este contexto para a realidade, a cidadã Stella Yeshua<sup>28</sup>, que é negra, fez um vídeo em agosto de 2016 dizendo de uma situação que passou em um shopping “classe A” de São Paulo. Ela e suas amigas caminhavam pela praça de alimentação no momento em que uma senhora perdeu o equilíbrio e deixou sua bandeja com comida cair, imediatamente Stella (ao ver a comida caindo) se prontificou a ajudar, levantando a bandeja para senhora. Durante a ajuda, em uma ação que se relaciona com o Outro simbólico, a senhora, ao vê-la, em uma elocução automática, diz, “não

---

<sup>28</sup>A história completa, tal como o vídeo sobre o relato, pode ser conferida no link: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/mulheres-dao-melhor-resposta-ao-racismo-em-shopping-de-sp/>. Acesso em: 23/07/2016.

preciso de ajuda, quero apenas que você limpe aqui”. Perplexa com o que ouviu, Stella explica que não é empregada da praça de alimentação, com feição de espanto, a senhora se desculpa.

Desta forma, identificamos como a percepção semiótica da senhora em relação à mulher negra faz parte de uma memória construída através de signos que ela teve acesso e interação, Machado (2003, p.83) explica que “a percepção do mundo ao redor é inseparável da memória daquele que percebe”. Na primeiridade, a sensação, na secundidade a realização do sujeito que estava em sua frente, e na terceiridade o equívoco, que só se modificou posteriormente após mediação de Stella. A própria série em uma cena faz referência as limitações de representatividade nos espaços de comunicação, a personagem Lia lê uma história de princesa para sua neta. Durante a cena (ver fotograma 48) a criança imagina mentalmente – pois foi essa a relação que se estabeleceu entre o signo e seu interpretante – a dramatização da cena contatada, com base nas figuras do próprio livro. Nessa representação mental a princesa é branca (ver fotograma 47), portanto, por escassez de textos de cultura referentes à mulher negra, a criança negra não se imagina como princesa, pois não houve interação com a imagem. Nos alimentamos e alimentamos as imagens. Baitello Jr (2014, p. 130) indica que “alimentar-se de imagens significa alimentar imagens, conferindo-lhes substância, emprestando-lhes os corpos. Significa entrar dentro delas e transformar-se em personagens”.



Fotograma 47; cor



Fotograma 48; cor

Ainda nesta cena, a menina pergunta para sua vó se não existem princesas negras, então Lia responde que sim. Posteriormente, em um outro episódio, Lia traz um livro que acabara de comprar e que apresentava como trama principal a história de uma princesa negra (ver fotograma 49).



Fotograma 49; cor



Fotograma 50; cor

Em uma releitura da sequência anterior, contudo em um contexto de premissa regenerativa, a neta de Lia, novamente, visualiza mentalmente a cena contada com base nas ilustrações do livro novo (ver fotograma 50). Desta vez, a princesa africana, ilustrada no livro corre em meio a vegetação árida e animais silvestres, como a girafa. Nos fotogramas 51 e 52 ocorre novamente a representação mental à partir das ilustrações do livro, uma encenação com atores reais, como no caso da princesa branca.



Fotograma 51; cor



Fotograma 52; cor

Nas duas cenas é usado o plano geral como técnica de montagem. “O plano geral insere o sujeito em seu ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles” (JULLIER; MARIE, 2012, p.24). Este plano é geralmente usado para trazer comunhão entre ator e cenário. Percebe-se que a ambientação evidencia um estereótipo muito comum quando pensamos em África: terra sem urbanização, lugar de vegetação árida, vestimentas à partir de peles de animais, rituais exóticos e vida primitiva. Para ilustrar o efeito reducionista dos símbolos referentes à África, um estudante guineense, que veio estudar enfermagem no Brasil, relata sua experiência em relação aos símbolos dos dois países.

Em seu depoimento, o estudante discute exatamente como a mídia cria uma representação não condizente com a realidade dos países. Ele afirma que, ao chegar no Brasil, pensou que encontraria pessoas mais brancas, já que era essa a representação do tipo brasileiro presente nas novelas brasileiras veiculadas em Guiné-Bissau. O mesmo acontece

com relação a seu país, já que “é preciso convencer as pessoas que em Guiné- Bissau não se vive num eterno safári” (SOARES; BARBOSA; CARVALHO, 2009, p.6)

É justamente nesse contexto que vemos a cena da princesa, na representação do livro, não trazendo signos novos e sim evidenciando mais uma vez repetições simbólicas, a princesa guerreira africana não é exatamente um signo novo. Não há subversões no visual da princesa negra. As princesas clássicas, dos filmes, dos contos que circulam em nossa sociedade continuam sendo papéis, exclusivos das brancas. A negra, por sua vez, por fazer parte de um contexto e estética muito diferente do que as crianças estão acostumadas, acabam ganhando *status* de exótica, como já citado.

Para a semiótica global é característico o interesse pela sinergia, pelo equilíbrio e perturbação do equilíbrio [...] de sistemas semióticos complexos. Isso toca o espaço dos enredos no pensamento literário de uma época qualquer, em que cada novo texto se apresenta como “impossibilidade”, entrando ao mesmo tempo nesse espaço e modificando sua forma (MACHADO, 2003, p.87).

Quando sistematizamos e problematizamos velhos estereótipos neste trabalho, estamos corroborando com a premissa de explosão de Lótmán, na verdade a falta dela em vários pontos da série, afinal são os novos textos de cultura que causam as modificações nas percepções culturais, principalmente quando abordamos uma sociedade que ainda preza pela binariedade. Sendo assim, uma ação multidirecional dos signos ocasionaria uma memória coletiva mais autônoma e menos padronizada. Pignatari (2008, p.65) acrescenta que “a introdução do signo novo implica no alargamento do repertório e permite reduzir a taxa de redundância do sistema”.

As últimas análises de imagens foram reservadas para um momento importante dentro do contexto da série: ao final de cada episódio as quatro protagonistas encenam um número musical, neste ato, elas se imaginam – o paradigma do imaginário, o desejo e o ego – como as “Marvelletes<sup>29</sup>” (ver fotograma 53). O contexto da letra cantada é sempre relacionado ao tema do episódio. Estas cenas, em alguns momentos, servirão de comparação com outras cenas da própria série para mostrar toda a essência mestiça e paradoxal da produção.

---

<sup>29</sup>As Marvelettes foi o primeiro grupo feminino de sucesso da gravadora Motown. Entre seus maiores sucessos estão “Please Mr Post man” e “Playboy”. Disponível em: <http://www.billboard.com/artist/418595/marvelettes/biography>. Acesso em: 06/12/2016



Fotograma 53; cor



Fotograma 54; cor

Primeiro, ressaltamos algo primordial, a transição de gênero. Em uma série de televisão espera-se um padrão de narrativa, principalmente quando temos um objeto forte dentro da cultura, portanto o padrão é a narrativa em diálogos falados. Miguel Falabella traz uma série híbrida, onde os últimos minutos de cada episódio – geralmente são 2 minutos – estão reservados exclusivamente para o gênero musical. As músicas são cantadas pelas próprias atrizes, que trazem novos elementos de significação. Tanto a trilha sonora quanto a construção performática tem efeitos diferentes sob o espectador.

Sem que se saiba de onde ela vem nem com que instrumento é produzida, sem mesmo se estar familiarizado com sua linguagem, a música – é um de seus encantos mais evidentes – pode fazer efeito por si mesma para nos encantar ou nos causar arrepios [...] Quanto aos gêneros musicais, eles conotam imagens e ideias variáveis seguindo sua origem, o contexto em que são escutadas e os gostos particulares dos espectadores [...] elas produzem efeitos complexo dependendo da cultura musical dos espectadores (JULLIER; MARIE, 2012, p.40).

A construção do número musical, inserido na série, tem seu caráter regenerador defrontando o contexto das personagens e suas respectivas tramas “reais”. É o renascimento após os conflitos e dificuldades de cada episódio, como por exemplo nos fotogramas 55 e 56 que mostram Zulma e Tilde sentadas em um sofá que está na calçada da rua e ao lado de sacos de lixo. Zulma ganhou o sofá de sua patroa, mas o mesmo, por ser grande demais, não passou pela porta de sua casa. Enquanto as duas pensam em um destino alternativo para o sofá, começa a chover, dando todo ar tragicômico para a cena. Posto isso, veremos se o cunho regenerador está presente nas representações visuais presentes em alguns dos números musicais.



Fotograma 55; cor



Fotograma 56; cor



Fotograma 57; cor



Fotograma 58; cor



Fotograma 59; cor



Fotograma 60; cor

Do fotograma 57 ao 59 vemos as personagens em um cenário ambientado, aparentemente, em uma mansão do século XVII ou XVIII, podemos perceber à partir do plano geral (ver fotograma 57) que evidencia, além das personagens, as cortinas, o candelabro e os demais artefatos do ambiente luxuoso. Outro destaque se refere ao figurino das personagens, tudo remete à nobreza europeia, a peruca branca<sup>30</sup>, por exemplo, é um símbolo de divisão de classes, só quem pertencia à aristocracia tinha acesso. A caracterização das duas atrizes se torna extremamente emblemática pois remete, como podemos ver no fotograma 60, a uma figura muito importante no cenário histórico,

<sup>30</sup>O uso de perucas começou com Luís XIV, e segundo a consultora de imagem Sieg Pontes, o uso de perucas era justificada, pois “representavam status e quanto maior o penteado mais abastada aquela pessoa era e os homens eram extremamente vaidosos com suas perucas”. Disponível em: <http://cinefilos.jornalismojunior.com.br/a-magia-da-caracterizacao-nos-filmes-do-seculo-18/>. Acesso em: 16/01/2017.

Maria Antonieta<sup>31</sup>, que foi retratada no cinema no filme homônimo, de onde foi retirado o fotograma. Em vista disso, podemos perceber a subversão simbólica, o signo novo, Bakhtin (2013) explica que a importância das festas populares na idade média para a renovação era aplicado na substituição ente o alto e o baixo, vida e morte, e complementa.

Era a permutação do superior e do inferior hierárquicos: o bufão era o sagrado rei [...] era preciso *inverter o superior e o inferior*, precipitar tudo que estava e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do “baixo” material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte (BAKHTIN, 2013, p.70).

O subúrbio, a subalternidade no trabalho, e os elementos depreciativos, sofrem a metamorfose simbólica, o nível semântico da imagem ressuscita o corpo e amplia os sistemas perceptivos. Os fotogramas 61 e 62 servem como elemento contrastante das cenas que permeiam o imaginário das personagens.



Fotograma 61; cor



Fotograma 62; cor

As quatro amigas, quando não estão em seus trabalhos ou com seus respectivos companheiros, se reúnem no ponto de encontro do grupo, o bar da Jesuína (Claudia Jimenez), ou na rua mesmo. Os elementos que compõem o cenário são característicos dos bairros dos subúrbios brasileiros e também Latino-Americanos, e mostram através de sua composição cênica toda hibridização da modernidade e também os resquícios do descompasso entre as elites e classes populares. Martín-Barbero (2015, p. 278) diz que as “montagens audiovisuais sobre a vitalidade do bairro, visual e sonora, numa estética que não é decorativa, não é de cartão-postal, e sim constitutiva, configurada na vida social”. A miscelânea dos elementos, reflete a própria mestiçagem bairrista.

Outros bons exemplos da criatividade estética popular na cidade são os grafites ou pichações, as decorações de ônibus, o arranjo das fachadas,

<sup>31</sup>A princesa austríaca Maria Antonieta (Kirsten Dunst) é enviada ainda adolescente à França para se casar com o príncipe Luis XVI (Jason Schwartzman), como parte de um acordo entre os países. O filme de 2007 foi dirigido por Sofia Coppola. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-57887/>. Acesso em: 05/01/2017.

os cartuns e até a cenografia das vitrines dos armazém populares (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 278).

Essa estética é percebida nos fotogramas, através das pipas na parede, da pichação nos muros, das cores alegres, do verde e do amarelo da bandeira do Brasil que são índices do nacionalismo, das mesas de lata, das fitas penduradas, do chão que é um ícone/pintura da calçada de Ipanema. No mais, o que percebemos é a caracterização do popular “boteco”, é a plástica da mistura, da promiscuidade estética. Martín-Barbero (2015, p.274) sinaliza que “numa sociedade tão pouco institucionalizada [...] os restaurantes populares de bairro até os centros de educação ‘vão construindo um tecido social que vai *desenvolvendo uma nova institucionalidade*’, fortalecendo a sociedade civil”. O bairro é local de acolhimento, local de fortalecimento da identidade, de pertencimento e também de nacionalidade.



Fotograma 63; cor



Fotograma 64; cor

Em outra cena musical, as protagonistas cantam inseridas na Cidade Alta do Cordovil (ver fotogramas 63 e 64), novamente há a técnica de manipulação de foco com a profundidade de campo. A técnica se assemelha com a “experiência do ser humano: quando ele fixa sua atenção visual em um objeto bem próximo, o resto do campo tende a se tornar borrado” (JULLIER; MARIE, 2012, p.30), portanto, o olhos fixam nas personagens que são os elementos sobrepostos na cena, estão em destaque, em relevo. Na caracterização, as personagens se apresentam com roupas que remetem a cultura africana, mas dessa vez, em contraposição ao estereótipo da princesa africana. O turbante<sup>32</sup>, que é um símbolo da cultura africana e asiática, aparece em uma releitura contemporânea sem perder sua essência. As cores fortes, as joias, o vestido de estampa de animal, nada parece

<sup>32</sup>Usar o turbante especialmente para as culturas africanas, afro-americanas e afro-brasileiras é também um símbolo de resistência ao acultramento, de afirmação de sua identidade cultural e de luta contra a discriminação e o preconceito racial. A questão é cultural e um ato político, que vai muito além da moda. Disponível em: [http://obviousmag.org/my\\_cup\\_of\\_tea/2015/05/turbante-cultura-moda-e-estilo.html](http://obviousmag.org/my_cup_of_tea/2015/05/turbante-cultura-moda-e-estilo.html). Acesso em: 03/02/2017.

clichê, vulgar ou lugar-comum, mas é orgânico, é cultural, e continua sendo popular. Na contrapartida, em uma cena retirada da trama “real”, o cenário (ver fotogramas 65 e 66) mostra algo bem comum, quando retratado o contexto da favela na televisão: o baile funk.



Fotograma 65; cor



Fotograma 66; cor

O funk carioca, o mais popular no Brasil, é parte de processo de hibridização de vários gêneros musicais, mas sobretudo “delimita o caráter étnico-social de boa parte de seus moradores, que participam das categorias conhecidas como ‘negros’ e ‘pobres’” (LAIGNIER, 2008, p.2). Isso quer dizer que o negro está fortemente ligado ao funk, mas não tão somente, como evidenciamos em boa parte das representações dramáticas. O negro também está ligado ao samba de raiz, a MPB, ao *soul*, etc. Contudo, é no corpo que dança o funk que o símbolo se amplia. Martín-Barbero (2015) traz uma importante reflexão sobre música, dança e o sujeito negro, sob um olhar histórico:

Se o negro produz tanto quanto o imigrante, então que se reconheça o valor do negro [...] “Na medida que o negro traça sua sobrevivência única e exclusivamente no trabalho físico, é no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura”. Entre o gesto do trabalho e o ritmo da dança se acrescenta uma articulação desconhecida para os brancos [...] É uma embriaguez sem álcool, embora também “carregada” oniricamente. E não se trata de reduzir o sentido da dança ao do trabalho, e sim de descobrir a *indecência* do gesto negro não vem somente de sua atrevida relação com o sexo, mas também de sua evocação do processo de trabalho no próprio coração da dança: no ritmo. E é a dialética dessa dupla indecência o que vai de fato escandalizar “a sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.242-243).

O Funk, nos parece, está diretamente ligado à essa reflexão, a sensualidade, a escandalização, que é resultado do movimento do corpo, da dança, da sedução. Todo contexto se torna paradoxal, pois, a comunidade negra está presente na série de forma verossímil, mas a população negra não é um todo homogêneo, ela é híbrida na raça e nas relações sociais, no trabalho, na música, na indústria, nas classes. A representação do negro nos meios de comunicação de massa não pode, ou não deveria girar em círculos. Nos seguintes fotogramas, 67 e 68, mais uma aparição dispare entre o real das

personagens do funk e um possível paradigma do imaginário. As personagens, desta vez em preto e branco, se materializam dentro de molduras, os corpos, em um visual clássico, são as próprias obras de arte.



Fotograma 67; p&b



Fotograma 68; p&b

A apresentação traz nuances nostálgicas, o preto e branco remete ao tempo distante, ao cinema mudo, a fotografia em seus primórdios. Os corpos são os mesmos em todas as cenas – do funk ao clássico –, são as mesmas atrizes, personagens, mas os signos vão mudando, são outros signos, e são os textos novos modificando sua forma, e isso ocorre porque “o signo pode denotar qualquer objeto: sonhado, alucinado, existente, espero etc. Além disso [...] o objeto não é algo individualizável. Dificilmente os signos terão um só objeto. Trate-se quase sempre de objetos complexos.” (SANTAELLA, 2012a, p.34). Por isso as cenas devem ser lidas no complexo que elas estão inseridas na qual se dá a amálgama signíca.

O enquadramento, o ângulo da tomada, a frequência da aparição, a cor escolhida para identificá-la, a música, o som que lhe é exclusivo [...] No melodrama melodias identificam personagens e situações, e são retomadas sob várias formas como preparação e caracterização de acontecimentos e pessoas [...] O cenário ou o *set* de cada personagem, ou do grupo, é outra forma de mostrar as criaturas ficcionais em tv: casa pobre, apartamento médio, *mansão* – palavra que a novela ressuscitou –, praia, clube, piscina, chalé falsamente rústico entre lindos jardins, tudo serve para nos dar indicações mais próximas da personagem de que se está tratando, de sua família ou grupo social, do seu universo (PALLOTTINI, 2012, p.127-128).

Tudo isso é signo! A imagem que vemos é a construção de vários elementos, onde cada um tem seu peso semântico. É esse peso semântico que potencializa certos signos na sociedade, como ele se apresenta e se instaura, afinal, é o conjunto de textos que concentram a memória. Em outra cena marcante para o trabalho, as protagonistas vão até uma loja da zona sul do Rio de Janeiro, isto é, loja das elites. Como é possível ver nos

fotogramas 69 e 70, as personagens são sondadas pelos seguranças da loja, que também são negros, enquanto olham as roupas.



Fotograma 69; cor



Fotograma 70; cor



Fotograma 71; cor



Fotograma 72; cor



Fotograma 73; cor



Fotograma 74; cor

As personagens escolhem algumas roupas e vão até o provador (ver fotograma 71), após voltarem, Soraia se aproxima do segurança com o intuito de flertar (ver fotograma 72), porém é surpreendida ao ser acusada de roubo por ele (ver fotograma 73), ou seja, o próprio negro é o preconceituoso e racista da cena. Soraia, em uma atitude marcadamente do melodrama, ataca o personagem com sua bolsa (ver fotograma 74) em um diálogo bem afervorado. A simbologia que traz o próprio negro como racista não é, exatamente, incomum, Van Dijk (2015, p.104) revela que até mesmo em “discursos das crônicas transcritas em livros didáticos apresentam as concepções preconceituosas compartilhadas pelos negros”. Isso mostra como algumas esferas da sociedade tem interesse em mostrar o negro como cúmplice e articulador do próprio racismo. Assim, por

consequente, analisaremos as últimas imagens que completam nosso mosaico imagético. Iniciamos a nossa análise pelo começo – abertura – e finalizaremos com a última cena da série, que também faz parte do ato musical. “Adeus” é o título da música cantada pelas personagens, que concede total sentido ao episódio final da primeira e única temporada da série. A Rede Globo de Televisão nunca se pronunciou oficialmente em relação ao cancelamento da série, mas entende-se que seja pela polêmica, na qual já abordamos, em torno da série.



Fotograma 75; cor



Fotograma 76; cor



Fotograma 77; cor



Fotograma 78; cor



Fotograma 79; cor



Fotograma 80; cor



Fotograma 81; cor



Fotograma 82; cor

O último ato – que vai do fotograma 75 ao 82 – fecha a história e mostra mais uma vez toda ambivalência entre a trama “real” e o imaginário das protagonistas. Em uma direta ligação com esculturas gregas, as personagens com seus corpos rígidos se apresentam em um ambiente que exala poesia e contradição, trazendo símbolos das belas artes.

Por volta do século XVIII, o sistema das artes foi esquematizado em cinco belas artes: pintura, escultura, arquitetura, poesia e música. O adjetivo “belas” (em inglês *fine*) implicava, além da beleza, a habilidade, a superioridade, a elegância, a perfeição e a ausência de finalidades práticas ou utilitárias [...] a arquitetura, a pintura e a escultura eram as três principais artes visuais da Europa. Essas artes floresceram porque eram apoiadas pelos indivíduos e grupos mais ricos e poderosos daquela época: reis, príncipes, aristocratas, a Igreja, mercadores, governos nacionais, conselhos municipais etc (SANTAELLA, 2005b, p.5).

Através das explanações de Santaella, constatamos que o ato final é o que mais se distancia do contexto mestiço e latino da trama principal, pois traz a caracterização de elementos particulares das belas artes dos museus europeus, da europeização que não prosperou na América Latina. Os fotogramas possuem índices semióticos que manifestam a passagem do tempo através das estações do ano. As duas primeiras imagens (ver fotogramas 75 e 76) mostram as nuvens e um céu extremamente azul, que, a partir de uma leitura da sequência, deduzimos que indique o verão. Nos dois fotogramas seguintes as folhas caem, são índices que evidenciam o signo do outono, em meio ao cenário que antes tinha o verde das árvores, agora traz a admirável cor púrpura, lembrando que as cores são quali-signos: desencadeiam sensações nos espectadores. A passagem de tempo continua e, vemos então, o inverno sugerido pelo chão branco e pelos flocos de neve – cenográfico – caindo (Fotograma 79 e 80). Os dois últimos fotogramas, a partir da mudança do céu, insinuam o fim do inverno e começo da primavera: um novo recomeço, o passar do ano é o símbolo maior da renovação, da reciclagem, das novas perspectivas. A sequência, portanto, evidencia o caráter artístico, poético e simbólico. Tudo isso seria de extrema

importância para a atualização das personagens, se não fosse pelo fato de elas estarem pintadas de branco. Já evidenciamos, algumas vezes, que o processo da semiose é feito através da materialidade dos ícones semióticos, e a imagem que finaliza a série neutraliza a própria cor das atrizes, afinal, os “símbolos são grandes sínteses sociais, resultantes da elaboração de grandes complexos de imagens e vivências de todos os tipos. Por isso as imagens evocam os símbolos e, ao evocá-los, os ritualizam e atualizam” (BAITELLO JR, 2014, p.24). Portanto, há um processo complexo e mútuo de interação, a televisão se atualiza através de símbolos da sociedade e por sua vez a sociedade também se atualiza com símbolos dos meios de comunicação. É preciso ficar atento de que forma ocorre a semiose, não somos mais tão reféns de signos hegemônicos, mas eles ainda operam de forma significativa. Antes a semiose ocorria de forma mais inquisitiva, pois a própria semiosfera era uma espaço mais restrito, com a cibercultura entre outros meios democráticos de códigos, a semiosfera é ampliada conjuntamente à níveis mais amplos e complexos de linguagens e comunicação.

## CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

Nosso trabalho externou a força simbólica das imagens que se apresentam como mecanismos cooperativos na edificação da percepção e cognição humana. Mais do que isso, mostramos a imagem como matriz de pertencimento e identidade, tal como seu oposto, de conflito, de negação, de vida e morte. Em uma sociedade cada vez mais sobrecarregada de signos, os estudos semióticos ampliam a capacidade de se relacionar com eles de maneira mais autônoma e eficiente; é saber que o signo está mergulhado em um emaranhado de significados que permeiam a objetividade, a subjetividade e estão conectados diretamente no espaço cultural. Destacamos que a pesquisa visou mostrar de forma sistêmica como se manifesta a problemática em relação ao negro nos meios de comunicação de massa, e como isso estava alocado em nosso *corpus*, porém, problematizamos a partir da abordagem multifocal e não dicotômica, a fim de sistematizar os entremeios dos processos comunicativos e a relação do sujeito com o meio. Relação que é amplamente complexa e paradoxal, afinal, somos essencialmente ambíguos. Além disso, os meios de comunicação precisam oferecer mais espaço de qualidade para o negro e para o miscigenado, ajudando, desta forma, a fomentar novos textos de cultura para regeneração e valorização de um povo que ainda colhe frutos de um passado segregado. A dramaturgia sendo um produto cultural muito forte na América Latina, mesmo sendo

uma obra de ficção, possui recursos para promover rupturas, ou não, de velhos estigmas que ainda permeiam o imaginário coletivo. Em vista disso, a imagem atua como alimento para fortalecimento e renovação da própria identidade, da nossa relação com o corpo e com o mundo, pois coexistimos, segundo Baitello Jr (2014, p.134), em uma “sociedade da imagem. Vivemos profundamente, até a última de nossas fibras dentro de um mundo de visualidade”.

As teorias exemplificadas tem o intuito de corroborar com novas pesquisas nas áreas de comunicação e semiótica, realçando como o discurso imagético se tornou o eixo central na aquisição de significados na pós modernidade. Nosso estudo buscou ratificar a seguinte reflexão de Umberto Eco, “uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem um estímulo à reflexão crítica, não um convite à hipnose” (ECO *apud* PALLOTTINI, 2012, p. 185), e foi isso que tentamos materializar no trabalho. Ressaltamos, também, que as imagens estão minando os conteúdos textuais em uma velocidade frenética, e estas estão construindo nosso repertório semiótico e é com ele que interagimos e significamos o mundo. *Sexo e as Negas*, apesar de trazer elementos notáveis de nossa cultura, como o melodrama e a latinidade, continua repetindo signos estigmatizados em relação à mulher negra, que poderiam ter sido renovadas na referente produção. Por fim, reforçamos e compartilhamos do discurso de Van Dijk (2015, p.112), quando ele diz: “nossa expectativa é que as novas gerações [...] consigam povoar o imaginário brasileiro com novas imagens”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, J. Z. **A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

ARAÚJO, J.Z. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.16, n.2, p.974-985, setembro/dezembro, 2008.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus, 2009.

BAITELLO JR, Norval. **A Era da Iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do discurso. Fundamentos semióticos.** São Paulo: Humanitas, 2002.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** Florianópolis: Zouk, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina.** Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas.** São Paulo: Edusp, 2015.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2011.

CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma da Fonseca. **Por um cinema de poesia mestiço: o filme “Caramujo-flor” de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros.** Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Ed. Ática, 2000.

DEFLEUR, M. L.; BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FERREIRA, J.P. Cultura é Memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 24, p.114-120, dezembro/fevereiro, 1994-1995.

FILHO, P. C. C. **Imagem, alteridade e autonomia subalterna: nota sobre a sobrevivência dos estereótipos nas representações estrangeiras no Brasil.** In: Médola, A.S.L.D.; ARAUJO, D. C.; BRUNO, Fernanda (Orgs). Imagem, visibilidade e cultura midiática: Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Saulina, 2007.

FILHO, L.C.T.D. **Mediações sobre o projeto mediador de Jesus Martin Barbero.** Revista Brasileira de Comunicação, v.15, n.2. p.130-143. Julho/dezembro, 1992.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

FILHO, C.M. **Televisão.** São Paulo: Scipione, 1994.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FRANÇA, J. M. C. O negro no romance urbano oitocentista. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n.30, p.97-112, Dezembro, 1996.

FRANÇA, Andréa. **Ser imagem para o outro.** In: Médola, A.S.L.D.; ARAUJO, D. C.; BRUNO, Fernanda (Orgs). Imagem, visibilidade e cultura midiática: Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Saulina, 2007.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

KLEIN, Alberto. **Cultura da Visibilidade: entre a profundidade das imagens e a superfície dos corpos**. In: Médola, A.S.L.D.; ARAUJO, D. C.; BRUNO, Fernanda (Orgs). *Imagem, visibilidade e cultura midiática: Livro da XV COMPÓS*. Porto Alegre: Saulina, 2007.

LAIGNIER, Pablo. **Contradições do funk carioca: entre a canção popular massiva e a sedução contra-hegemônica**. Anais eletrônicos do XXXI Congresso brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM. Natal, 02 a 06 de setembro de 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1899-1.pdf>. Acesso em: janeiro de 2017.

LEMOS, Vilma. Memórias e identidades em narrativas orais de mulheres domésticas negras: análise de histórias de vida. **Comunicação e Inovação**. São Caetano do Sul, v.16, n.30, p.55-74, janeiro/abril, 2015.

LÓTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978a.

LÓTMAN, Iuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa, 1978b.

LÓTMAN, Iuri. **Universe of the Mind: A Semiotic of Culture**. Translated from Ann Shukman. London: I.B. Tauris, 1990.

MACHADO, Irene. **Concepção sistêmica do mundo: Vieses do círculo intelectual bakhitiniano e da escola semiótica da cultura**. Revista Bakhitiniana, São Paulo, v.2, n.8, p.136-156, julho/dezembro, 2013.

MACHADO, Irene. Cultura em campo semiótico. **Revista USP**, São Paulo, n.86, p. 157-166, junho/agosto, 2010.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: A Experiência De Tartú-Moscou para o Estudo da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Irene. **Vieses da Comunicação Explorações de Marshall McLuhan**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2014.

MACHADO, Irene; NUNES, L.A. **Manipulação da imagem humana: texto de cultura a partir do ambiente**. Anais eletrônicos do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM. Rio de Janeiro, 04 a 07 de setembro de 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0020-1.pdf>. Acesso em: outubro de 2016.

MARI, H.; SILVEIRA, J.C. Sobre a Cognição Visual. **Revista Scribta**, Belo Horizonte, v.14, n.26, p.3-26, 1º semestre, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MCLUHAN, Marshall. **McLuhan por McLuhan: entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MELO, José Marques de. **Teoria da comunicação: paradigmas latino-americanos**. Petrópolis: Vozes, 1998.

NOGUEIRA, P. A. S. Traduções do intraduzível: semiótica da cultura e o estudo de textos religiosos nas bordas da semiosfera, **Revista Estudos De Religião**, v.29, n.1, p. 102-123. Janeiro/junho, 2015.

NOTH, Winfried. **Panorama da semiótica: De Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

RIBEIRO, C.L; TUZZO, A.S. Jesus Martín Barbero e seus estudos de mediação na telenovela. **Revista Comum&Inf**, v.16, n.2, p.39-49, julho/dezembro, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: sintoma de cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-humanos: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Imagens são óbvias ou astuciosas? **Revista Líbero**, São Paulo, v.17, n.33 A, p.13-18, janeiro/junho, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de Imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012b.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005a.

SANTAELLA, Lucia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage, 2012a.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005b.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

**SEXO e as negas.** Autoria: Miguel Falabella. Direção: Cininha de Paula. Produção: Paula Torres. 13 ep, cor. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/sexo-e-as-negas/p/8302/>. Acesso em: 02/10/2016.

SOARES, Astréia; BARBOSA, Luiz Henrique; CARVALHO, Vanessa de. **África como notícia.** Anais eletrônicos do V ENECULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 27 a 29 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19405.pdf>. Acesso em: janeiro de 2017.

SOUZA, J. P. Teorias da tradução: uma visão integrada. **Revista De Letras**, São Paulo, v.1/2, n.20, p.51-67, janeiro/dezembro, 1998.

SOUZA, J.K.L.L.; VARÃO, R. **Harold Lasswell: as contribuições do “paladino” do saber comunicacional.** Anais eletrônicos do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. INTERCOM. Brasília, 06 a 09 de setembro de 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1393-1.pdf>. Acesso em: julho de 2016.

VAN DIJK, Teun A. **Racismo e discurso na América Latina.** São Paulo: Contexto, 2015.

WEBER, Maria Helena. **A cidade traída: recortes da mídia, do governo e da academia.** In: Médola, A.S.L.D.; ARAUJO, D. C.; BRUNO, Fernanda (Orgs). Imagem, visibilidade e cultura midiática: Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Saulina, 2007.