

O DISCURSO DO RACISMO NA TELENOVELA: UMA ANÁLISE SOCIOSSEMIÓTICA

Conrado Moreira MENDES¹²

Resumo: No presente artigo analisamos uma cena da novela *Duas Caras*, exibida pela rede Globo em 2007, em que um personagem é vítima de racismo. Nossa análise de baseia na chamada sociossemiótica, fundada a partir dos trabalhos de M. Halliday. O objetivo do trabalho é evidenciar a construção de sentido de forma contextual, sempre relacionada a instâncias ideológicas, históricas, sociais e culturais.

Palavras-Chave: Sociossemiótica; Telenovela; Discurso; Racismo.

Abstract: *In this paper we analyze a scene from the Brazilian soap opera, Duas Caras, aired by Globo in 2007, in which a character is the victim of racism. Our analysis is based on the so-called Socio-semiotics, based on the works of M. Halliday. The objective of this study is to highlight the contextual construction of meaning, always related to ideological, historical, social and cultural instances.*

Keywords: *Social-semiotics; Soap Opera; Discourse; Racism.*

Introdução

Neste artigo analisamos, pelo viés da Semiótica Social, de que maneira os signos linguísticos têm seu sentido construído contextualmente, relacionados a instâncias culturais, sociais, históricas e ideológicas. Nosso *corpus* de análise é uma cena da novela *Duas Caras* (Rede Globo), na qual um personagem é vítima de preconceito racial. Por essa análise, pôde-se perceber que o signo linguístico não é algo pré-fabricado, mas tem seu sentido produzido na instância do discurso verbal e não-verbal. Traçaremos brevemente um panorama da disciplina, para depois introduzir a análise propriamente dita, entrelaçando-a, evidentemente, aos pressupostos teóricos aqui assumidos.

1. Semiótica Social

Para Kress e van Leeuwen (1996), “significados pertencem à cultura, em vez de pertencer a modos semióticos específicos” (tradução nossa) (p. 02). Os autores, no caso, referem-se a uma gramática visual, que está dentro dos domínios da Semiótica Social, “ciência que analisa e estuda os signos na sociedade” (Pimenta e Santana, 2007, p.153). A Semiótica Social advém da Austrália, na década de 1980, e se ancora tanto na teoria de Saussure, como nos trabalhos de Michael Halliday, que desenvolveu a Linguística Sistêmico-Funcional. Kress e van Leeuwen (1996) afirmam não haver uma gramática visual universal e, analogamente, podemos dizer que os signos não têm um sentido pré-determinado, mas construído no bojo das relações sociais.

A Semiótica Social vê a representação como um processo em que os produtores de signos procuram fazer uma representação de algum objeto ou entidade de seu interesse. Ao realizar esse processo, o produtor de signos é influenciado por seu histórico cultural, social e psicológico. Além disso, essa disciplina dá destaque ao contexto de produção da representação (Kress e van Leeuwen, 1996, p.07). Diferentemente da proposta saussuriana, para a Semiótica Social, o signo não é uma conjunção pré-existente entre um significante e um significado, ao invés disso, dá-se foco ao processo à produção do signo, no qual um significante é relativamente independente de seu significado e vice-versa, até que sejam trazidos juntos por um produtor de signo. Ou seja, são relações contextuais, como já foi dito, que vão conferir um sentido a um determinado signo. Nesse sentido, assume-se que os signos são motivados e não arbitrários, como propôs o linguista suíço. Essa motivação pode ser formulada na relação do produtor de signo e o contexto no qual o signo é produzido. Kress e van Leeuwen (1996) afirmam que a língua não é uma exceção no processo de produzir um signo. Para Pimenta e Santana (2006), o que motiva a criação de um signo dentro da semiótica social é ‘interesse’:

O indivíduo é movido por um interesse específico que o leva a criar um signo que, naquele momento, representa a expressão de uma ideia ou significado escolhido através de uma análise lógica e pertinente ao que o produtor do signo quer expressar (Kress, 1995 *apud* Pimenta e Santana, 2006:153).

¹² Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo (USP). E-mail: conradomendes@yahoo.com.br

Para a Semiótica Social, os signos são a base da comunicação e, portanto, a principal função dessa disciplina é o estudo das trocas de mensagens dentro de um contexto social. Salienta-se que essas mensagens podem ser verbais ou não verbais, como mensagens gestuais, por exemplo.

Sendo a Semiótica Social uma ramificação da Análise Crítica do Discurso, assume-se que a língua não é somente uma representante das práticas sociais, mas um instrumento capaz de modificar a realidade social. Práticas sociais estão, por sua vez, ligadas aos conceitos de poder (e sua manutenção) e de hegemonia¹³. O discurso seria, por essa perspectiva, uma das facetas que fazem parte da realidade social. Assim o discurso representa poder e dominação. Para Pimenta e Santana (2006), todo ato semiótico tem conteúdo ideológico, e para Kress e van Leeuwen (2001a) (*apud* Pimenta e Santana, 2006), deve-se tentar desvelar o que está para além do discurso verbal, ou seja, nos outros modos semióticos, para compreender como eles funcionam para corroborar ou, pelo contrário, desdizer o discurso verbal.

2. Análise

Após fazermos esse percurso epistemológico e compreender a natureza da disciplina com a qual trabalhamos neste artigo, partiremos para a análise do *corpus*. Trata-se da transcrição da fala, descrição de uma cena, e análise de seis *frames* de um momento específico desta cena da novela *Duas Caras*, exibida de segunda a sexta, por volta das 21h, pela Rede Globo de Televisão, e que foi ao ar dia 25 de outubro de 2007.

Nessa cena, Evilásio, personagem de Lázaro Ramos, é convidado por Julia, interpretada por Débora Falabela, a ir jantar no luxuoso apartamento de sua família. A intenção da moça era apresentar Evilásio a seu pretendente Duda, que almejava realizar um documentário sobre a favela da Portelinha, em que vive Evilásio. O pai de Julia, Barreto, interpretado por Stênio Garcia, começa a oferecer insistentemente uísque a

¹³ Para Gramsci, a hegemonia é a materialização da ideologia nas práticas sociais. Para esse pensador, as questões políticas e ideológicas não são interpretadas a partir de sua determinação econômica, mas como relação de forças. Assim, conflitos entre classes subalternas e hegemônicas não se dão apenas no terreno político-econômico, mas também no cultural, onde o que está em questão são os valores, as visões de mundo e de vida. Ideologia, em Gramsci, “assume o sentido de uma concepção do mundo que se evidencia em todas as manifestações da vida individual ou coletiva” (GOMES, 2004:139).

Evilásio e, durante o jantar, pergunta ao moço sua opinião sobre o vinho que estavam tomando.

A seguir, transcreveremos aqui o diálogo ocorrido no jantar. Por questões metodológicas, de recorte de objeto, optamos por dois trechos do diálogo. No primeiro, Evilásio é chamado de “crioulo metido a besta” e, no segundo, depois que esse já se retirou de cena, tem-se o diálogo entre Barreto e Gioconda (Marília Pêra), no qual esta lhe diz que o que se deve dizer é “afro-descendente”. Do jantar também participam o filho de Barreto e Gioconda, um deputado, a amiga de Gioconda, o documentarista e outros figurantes. Vejamos:

Barreto: Evilásio! Mais um vinho?

Julia: Não vai na onda não, não precisa beber só pra agradar ele

Evilásio: Não, ta, fica fria, eu sei...

Barreto: Que que achou do vinho, Evilásio?

Gioconda: Ora, Barreto, de um Malbec argentino, vindo dos confins da Patagônia, que é o lugar onde o mundo realmente começa e não vai acabar nunca...

Barreto: Ó, não seja indelicada, Gioconda! Não deixou nem responder o que que o Evilásio acha... Evilásio, que gosto tem esse vinho?

Evilásio: Gosto de asfalto quente com charuto.

Julia: De onde cê tirou isso?

Evilásio: De uma revista... Eu já li várias sobre vinhos. Aí numa delas tinha um especialista que falava sobre um Malbec, que tinha gosto de asfalto quente misturado com charuto. Eu nunca comi asfalto quente, muito menos charuto, mas, com certeza, esse vinho tem esse gosto.

Barreto: Crioulo metido a besta!

Julia: Ou você retira o que disse e pede desculpa ou eu levanto dessa mesa com o Evilásio e vou embora.

Julia: Eu tô esperando você pedir desculpas.

Gioconda: Barreto...

Barreto: Eu peço desculpas sim. Peço desculpas aos meus convidados por estarem assim exposto ao convívio com esse tipo de gente... Se é que isso é gente.

Julia: Espera! Cê não vai sair sem ouvir um pedido de desculpas.

Gioconda: Pelo amor de Deus, Barreto. O rapaz é nosso convidado...

Barreto: Um favelado! Metido a besta... Um pé rapado metido a besta que acha que pode ser um comensal de gente como nós.

Julia: Cê enlouqueceu?

Barreto: Quem enlouqueceu foi você. Trazer esse sujeito pra nossa mesa...

Filho: Ô, pai, pelo amor de Deus, cê num acha que ta pegando pesado demais para um advogado, não?

Julia: Pede desculpa, anda!

Barreto: 'Magina, eu perdi, eu, Paulo de Caroni Barreto, pedir desculpa pra um tição.

Julia: Péra aí...

Evilásio: Eu já escutei demais, Julia,

Julia: Isso não vai ficar assim não, espera...

Barreto: Eu falo o que todo mundo pensa e não tem coragem de dizer... Eu não gosto dessa gente. Uma gente insolente, uma gente indolente que só serviu pra atrasar esse país.

Amiga Gioconda: Ah, pelo amor de Deus, Barreto, chega.

Barreto: Se o nosso país chegou até esse ponto em que está foi graças aos europeus...

(...)

Barreto: A culpa desse país não funcionar é por causa dessa gente.

Deputado: Racismo é crime, Barreto. Você, como advogado, devia saber disso melhor que ninguém.

(...) [Evilásio e Julia se retiram]

(...)

[Barreto puxa a toalha da mesa e joga tudo no chão]

Filho: Olha aí, olha aí, pai!

Gioconda: Oh! Olha só o que você fez com o Limoges. Eles não fabricam mais desse tipo. É do nosso casamento, não tenho como repor!

Barreto: Você é cega, Gioconda? Será que você não percebeu de onde é quem vem toda minha revolta? A Julia, ela tava a fim daquele crioulo, Gioconda!

Gioconda: É afro-descendente, Barreto! De uma vez por todas: AFRO-DESCENDENTE! E ela não é a única nessa família. O rapazinho inútil, inútil ali, que não é capaz de acudir o pai, também tem um *je ne sais quoi* pela... [volta-se à empregada negra, articula uma consoante oclusiva bilabial, provavelmente para proferir a palavra *preta* – mas, logo em seguida, tapa a própria boca].

Barreto: Gioconda, eu acho que você não percebeu. A minha filhinha, a minha filha que eu criei com todo carinho, Gioconda, ela estava afim dele, ela tava a fim...

3. Análise Verbal

Em relação ao diálogo inicial entre Barreto e Evilásio, façamos nossa primeira análise. Percebe-se que Barreto modaliza seu discurso, enquanto Evilásio usa processos. A modalidade, na Semiótica Social, refere-se a quão verdadeira é uma representação. Para Kress and Hodge,

There are a large number of ways of realising modality: non-verbal and verbal, through non-deliberate features (hesitations, ums, ers, etc.) and deliberate systematic features which include fillers (sort of), adverbs (probably, quite better), modal auxiliaries (can, must) and mental processes (think, understand, feel) and intonation (*apud* KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p.165).

Percebe-se que a modalização se materializa de diversas formas. Barreto prefere usar verbos modalizados como *achar*. Este processo mental faz com que Barreto se refira a Evilásio, por meio de um discurso de modalidade mais baixa. Existe, portanto, uma intencionalidade na fala de Barreto: criar um constrangimento no personagem Evilásio, já que o primeiro julga que este não saberia responder às suas perguntas relacionadas à enologia, no caso brasileiro, um universo bem distante dos estratos sociais menos abastados. No entanto, Barreto não consegue seu intuito de constranger e humilhar Evilásio. Este se sai bem, ao utilizar majoritariamente processos em sua fala, criando um efeito de modalidade alta, ou seja, uma representação está próxima ou é a verdade. Ele ainda recorre a um discurso de autoridade para justificar sua argumentação: “*De uma revista... Eu já li várias sobre vinhos. Aí numa delas tinha um especialista que falava sobre um Malbec, que tinha gosto de asfalto quente misturado com charuto*”.

A seguir, como se pode perceber na cena transcrita, Barreto se irrita com a presença de Evilásio, pois acredita que sua filha Julia estaria nutrindo sentimentos amorosos por um negro morador de favela. Barreto utiliza as seguintes expressões (nominalizações) para se referir a Evilásio: *Crioulo metido a besta; Esse tipo de gente; Um favelado; Metido a besta; Um pé rapado metido a besta que acha que pode ser um comensal de gente como nós; Esse sujeito; Um tição; Gente insolente; Gente indolente que só serviu pra atrasar esse país; Essa gente; Aquele crioulo*.

Como já foi exposto, para a Semiótica Social, signos não são conjunções pré-existentes entre um significante e um significado, mas seus sentidos são motivados por relações contextuais. Dessa maneira, percebe-se que, no jantar descrito, havia basicamente duas classes: a hegemônica e a dominada. A classe hegemônica é representada pela família de Barreto e seus convidados, com exceção de Evilásio. Este, juntamente dos empregados (de maioria negra), formavam a classe dominada. Sabe-se que discurso representa poder e dominação. Assim, a partir da fala de Barreto, é (re)marcada uma linha divisória entre os dominantes e os dominados. As expressões transcritas acima têm, no e pelo discurso, justamente a função de segregar e excluir um indivíduo, que, naquele contexto, difere-se dos outros presentes à mesa por sua etnia e classe social. O discurso de Barreto constrói a supremacia da raça branca, de origem europeia, sobre a raça negra, de origem africana. As expressões, notadamente

nominalizadas¹⁴, a que esse personagem recorre para se dirigir a Evilásio – signos linguísticos – têm seu sentido criado contextualmente, a partir de relações sociais, históricas, de poder e dominação. Além do mais, por meio das nominalizações, Barreto incrementa a diversidade lexical, criando o efeito de aumentar o abismo entre as classes.

Gioconda, ao ouvir a fala explicitamente racista do marido, e já muito nervosa grita: “É afro-descendente, Barreto! De uma vez por todas: AFRO-DESCENDENTE!”. O verbete *afro* para o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* denota: “antepositivo, do lat. *afer, afra, afrum* ‘africano’ em componentes modernos”. *Descendente*, por sua vez, significa pela mesma fonte: “que ou o que descende de uma família ou indivíduo; que ou aquele que possui uma determinada origem”. *Afro-descendente* é, portanto, um indivíduo que tem sua origem ligada à África, ao continente africano. Ora, essa expressão, portanto, liga-se mais ao aspecto geográfico do que étnico e, dessa forma, esquiva-se da existência ou não de preconceito racial. Gioconda, portanto, parece dizer ao marido que termos usar para não parecer que seu discurso seja identificado como racista.

4. Análise Visual

Como já foi dito, Kress e van Leeuwen (2001a) ressaltam a importância de se observar o que está além do verbal (*apud* Pimenta e Santana, 2006). Portanto, vale o lembrete de que a Semiótica Social nos permite perceber de que modo os sentidos se articulam contextualmente, por meio também de textos não verbais.

A segunda parte da análise se propõe a analisar alguns *frames* de um momento específico da cena transcrita: o momento em que Gioconda se volta à empregada negra, articula uma consoante oclusiva bilabial, provavelmente para proferir a palavra *preta* – mas, logo em seguida, tapa a própria boca com as mãos. Num ímpeto, diríamos até

¹⁴ Para Eggins (2004), a *nominalização* tem duas principais vantagens textuais: organização retórica e incrementação da densidade lexical. Sobre a organização retórica, ela afirma que através do uso de *nominalizações* de ações e relações lógicas, podem-se organizar textos não em função da nossa própria realidade, ou seja, em função de nós mesmos, mas em termos de ideias, reações, causas, etc. A autora afirma que: o tipo de organização retórica possibilitada por nominalizações torna-se uma opção apenas porque o texto escrito é elaborado, polido, bem trabalhado: a escrita permite, devido ao tempo que nos dá, reorganizar nossas frases para dar prioridade a diferentes partes, enquanto que na fala, a pressão da dinâmica de uma situação significa que nós geralmente não planejamos o que está por detrás do que falamos (EGGINS, 2004. p.96).

involuntário, a personagem de Marília Pêra dispara: “E ela não é a única nessa família. O rapazinho inútil, inútil ali, que não é capaz de acudir o pai, também tem um *je ne sais quoi* pela...”. Nesse momento, Apresentam-se agora os seis *frames* (retirados de [http://www.youtube.com/watch?v= SBaCudfK23g/](http://www.youtube.com/watch?v=SBaCudfK23g/)) da novela que flagram exatamente este momento:



1



5



3



2



4



6

Kress e van Leeuwen (1996), a composição diz respeito ao arranjo dos elementos (pessoas, objetos, formas abstratas) em um espaço semiótico (tela, página, uma cidade etc.). Os elementos do layout de uma página são balanceados a partir de seu peso visual. Esse peso deriva da saliência dos elementos da imagem, que resulta de uma interação complexa entre diferentes fatores: tamanhos relativos, foco, contraste de tons e cores (áreas com grande contraste tonal, como, por exemplo, bordas entre o branco e o preto têm alta saliência), localização na tela (quanto mais no alto, mais pesados são os elementos), perspectiva (objetos que estão mais na frente são mais salientes que objetos que estão no fundo).

Nos frames 1 a 4, nota-se o seguinte arranjo: à esquerda e em primeiro plano a empregada de perfil, um pouco de costas, e, em segundo plano, Gioconda, de frente para a empregada. Devido à proximidade de ambas, não há falta de foco em nenhuma delas. No entanto, ressalta-se que, pelo enquadramento, Gioconda ocupa notadamente, o espaço majoritário naqueles *frames*. O posicionamento de uma à esquerda e de outra à direita também é significativo. Kress e van Leeuwen (1996) também apontam para o fato de que o esquerdo e o direito carregam em si diferentes significados, às vezes mesmo no interior de uma mesma cultura, por exemplo, mau/bom, passado/presente. As proposições começam com o ‘dado’ (o que já é sabido ou já foi mencionado) e depois segue para o ‘novo’. Assim, colocar proposições na esquerda ou na direita é uma forma de indicar a relevância da informação para o leitor. O que fica à direita é mais relevante. No ocidente, antes e depois remetem a esquerda e direita não apenas na escrita, mas também em outros espaços semióticos. Nota-se, portanto, que a empregada ocupa o espaço à esquerda e, portanto, o espaço do dado, da menor importância. O espaço da direita é ocupado pela patroa Gioconda, o espaço do “novo”, daquilo que é o mais importante. Como se sabe, essa composição já tem em si um sentido, algo que direciona a leitura, o olhar, do espectador.

Quanto aos marcadores de modalidade, os autores afirmam que cada realismo tem seu naturalismo, ou seja, um realismo é uma definição do que conta como real, um conjunto de critérios para o real, e este encontrará sua expressão no “correto”, no melhor, na forma (mais) “natural” de representar esse tipo de realidade, seja ela uma fotografia ou um diagrama. Percebe-se que, pelo detalhamento, contextualização, cor e

luz, os quadros mostrados acima estão em alta modalidade, ou seja, criam um efeito de serem o real ou estarem muito perto dele.

Numa análise do conteúdo dos frames, percebe-se que irrompe violentamente o preconceito pelo gestual articulatório de Gioconda. Antes, protegida por uma expressão politicamente correta, *afro-descendente*, pela qual não se pode identificar seu preconceito racial, ela se vê desnuda, sem máscaras e, dessa forma, revela-se tão racista quanto o marido. Em relação à irrupção do preconceito dessa personagem, salienta-se que só se pôde percebê-lo pela linguagem gestual da personagem, ou seja, pela articulação da consoante que inicia, possivelmente, a palavra *preta*. Sabe-se que *preto*, em vários contextos, é tão ofensivo como *crioulo* ou *tição*.

Conclusão

Abordou-se, neste artigo, o foco que se dá a aspectos contextuais e de que maneira eles vêm para configurar o sentido de um texto. Além disso, frisou-se a relação entre discurso, poder e sociedade. A Semiótica Social, como se viu, possui um referencial teórico-metodológico que nos permite fazer uma análise que vai além da análise estritamente linguística.

Resolvemos trazer um *corpus* de uma telenovela, ou seja, um *corpus* extraído de uma obra de ficção. Poder-se-ia questionar que a análise de um *corpus* de natureza ficcional nada tem a ver com a realidade social na qual estamos inseridos. Recorremos a Roger Silverstone, um estudioso dos *media*, para esclarecer esse ponto. Para esse autor, um momento de televisão “representa o ordinário e o contínuo” (2002, p. 12). Os significados da TV dependem de saber se os notamos, se nos tocam. A mídia, assim, é onipresente e diária, já que “passamos a depender dela”. Por isso, ele acredita que essa é uma razão para estudá-la. Deve-se fazê-lo tanto pelas dimensões social e cultural, mas também pelas perspectivas econômica e política. Devemos estudar sua “onipresença e complexidade”. Em outras palavras, a mídia está imbricada na vida social de modo que uma coisa tanto influencia, como reflete a outra. A análise que se propôs nesse artigo,

metonimicamente, escapa às arestas do televisor e pode ser entendida como uma análise do racismo no seio da vida social.

Referências

EGGINS, S. *An introduction to systemic functional linguistics* (2nd. ed.). New York and London: Continuum, 2004.

GOMES, Itania Maria Mota. *Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. 5ª ed. London; New York: Routledge. 1996.

PIMENTA, Sônia M. O. e SANTANA A., Carolina D. A. *Multimodalidade e semiótica social: o estado da arte*, in MATTE, Ana C. F, *Língua(gem), texto discurso: entre a reflexão e a prática*. Rio de Janeiro: Lucerna; Belo Horizonte, MG: FALE/UFMG, 2007

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.