

O Folhetim e a Canção: A Representação do Negro e das Identidades Periféricas na Televisão Brasileira¹

Eduardo Vicente

Graduado em Música Popular e mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (1996), doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo (2002) e, atualmente, pós-doutorando na School of Media da Birmingham City University (BCU). É professor do Departamento de Cinema, Rádio e TV (CTR) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da mesma instituição.
E-mail: eduvicente@usp.br

Rosana Soares

Doutora em Ciências da Comunicação, professora na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pós-doutoranda no King's College London (bolsista Fapesp). Autora de *Margens da Comunicação: discurso e mídias*, e de diversos artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais. E-mail: rolima@usp.br

¹ Artigo desenvolvido para o XIII Congresso Internacional Ibercom – Comunicação, Cultura e Esferas de Poder, realizado na Faculdade de Ciências da Comunicação (Universidade de Santiago de Compostela, 29-31/05/2013), na Divisão Temática Estudos Cinematográficos e Audiovisuais.

² O autor analisa a telenovela brasileira no período de 1963 a 1997, afirmando que uma das principais características da formação nacional, a de ser multirracial e multiétnica, não é representada na produção ficcional televisiva, reforçando uma construção de imagens em que o branco é predominante.

Resumo: Este artigo se propõe a oferecer uma discussão acerca da forma pela qual as trilhas musicais das novelas expressam, nem sempre em absoluta consonância com as narrativas a que estão vinculadas, a questão da representação do negro na televisão brasileira. Com esse objetivo, buscamos realizar uma análise da relação entre as telenovelas produzidas pela Rede Globo de Televisão a partir década de 1960 com as trilhas musicais que as acompanharam, formadas inicialmente por canções compostas especialmente para essa finalidade e, posteriormente, por coletâneas musicais. Por essa via, esse texto se propõe a analisar a produção televisiva nos termos de suas transformações e de sua função identitária, apoiando-se nos estudos culturais e nas teorias do discurso, além dos campos do audiovisual em suas formas verbais, visuais e sonoras.

Palavras-chave: telenovela; música popular brasileira; representação do negro na mídia; Rede Globo

Abstract: This article aims to provide a discussion about the way the soundtracks from Brazilian telenovelas express – not always in line with the narratives that they are related to – the representation of black people in Brazilian television. For this purpose, we analyzed the relationship between telenovelas produced by TV Globo from the 1960s and their soundtracks, constituted initially by songs composed especially for this purpose and later by musical compilations. Accordingly, this text aims to analyze the television production in terms of its transformations and its role identity, considering the cultural studies, the theories of discourse and the audiovisual field in its verbal, visual and sounding forms.

Keywords: telenovela; Brazilian popular music; black people representation in the media; Rede Globo.

Este artigo se propõe a discutir a questão da representação do negro e das identidades periféricas na televisão brasileira a partir da análise da relação entre as telenovelas produzidas pela Rede Globo de Televisão a partir década de 1960 e as trilhas musicais que as acompanharam. Sabemos que a questão da representação do negro na nossa produção ficcional televisiva já possui certa tradição dentro dos estudos acadêmicos brasileiros. Joel Zito Araújo, por exemplo, em sua obra pioneira *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2000)², refere-se a essa questão evidenciando o modo pelo qual os primeiros papéis assumidos por atores negros reproduziam uma visão preconceituosa e estereotipada da sociedade brasileira, em que os afrodescendentes eram, quase invariavelmente, colocados numa posição claramente subalterna. Será a partir da contextualização oferecida por alguns desses estudos que iremos procurar discutir a presença e o papel das trilhas musicais nestas produções.

Nunca é demais ressaltar a importância das telenovelas dentro da produção audiovisual brasileira. Atribui-se a *Sua Vida me Pertence* (Walter Forster, 1951, TV Tupi) o marco inicial da telenovela no país. Em seus primeiros anos, a narrativa melodramática ficcional predominava nas novelas, com tônica bastante fantasiosa. Foi na década de 1960 que referências à cultura brasileira e ao cotidiano foram inseridas nas tramas. O início dessa transformação ocorreu com a novela *Beto Rockfeller* (Bráulio Pedroso, 1968, TV Tupi), que marcou a passagem para temas, enredos e representações de caráter mais realista. Com a extinção da Tupi (1980), primeira emissora de televisão do Brasil e que produziu, até a década de 1970, inúmeras telenovelas, a Rede Globo, fundada em 1965, consolida-se como a maior produtora de telenovelas do país. Foi com ela que o gênero alcançou o seu grande desenvolvimento estético e técnico, além de enorme projeção junto ao público e à crítica especializada, tanto em nível nacional como internacional. Durante longos períodos da história de nossa televisão, a Rede Globo foi basicamente a única emissora brasileira a atuar na produção desse gênero ficcional, distribuindo-o em diversos países³.

³ Os estudos de telenovela são um campo consolidado no Brasil, dentre os quais citamos as pesquisas realizadas pelo Centro de Estudos de Telenovela (CETVN), sediado na Escola de Comunicação e Artes da USP, responsável pelo desenvolvimento do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (Obitel). Para informações, ver: <<http://www.eca.usp.br/cetvn>>

A música popular brasileira, seguramente a mais importante manifestação cultural de nosso país, também é um tema já consolidado no debate acadêmico nacional. Porém, as obras mais significativas nessa área, devidas a autores como José Miguel Wisnik, Marcos Napolitano, Marcelo Ridenti e Carlos Sandroni, entre outros, vinculam-se principalmente a movimentos e gêneros musicais que, historicamente, alcançaram maior relevância política, social e artística em nosso país, casos do samba, da MPB, da Bossa Nova, do Tropicalismo, da canção de protesto, do rock dos anos 1980, etc. Já no que se refere à música massiva, os trabalhos de destaque são bem mais escassos. Em relação às trilhas musicais das telenovelas brasileiras, por exemplo, julgamos não haver nenhum trabalho que possa ser considerado como um referencial já consolidado para esse debate.

Além da questão da falta de maiores estudos sobre o tema, a opção pelo enfoque na trilha musical das novelas foi motivada por diversos fatores. O primeiro é o da própria repercussão alcançada pelas trilhas e da sua importância dentro da dinâmica do mercado musical brasileiro. Embora produzindo novelas desde a sua fundação, a Rede Globo passou a lançar as suas trilhas em disco apenas em 1969, a partir de uma parceria com a gravadora Philips (VICENTE, 2009: 15-16)⁴. Dois anos depois, diante do sucesso das vendas, a emissora decidiu criar sua própria gravadora, a Sigla – Sistema Globo de Áudio, rebatizada posteriormente como Som Livre. O seu primeiro lançamento, a trilha da telenovela *O Cafona* (1971), ocorreu poucos meses após a sua criação. Apenas seis anos depois a Som Livre tornou-se líder de vendas de discos no país (MORELLI, 1991: 70) e a integração entre áudio e vídeo, fornecida pelas trilhas de novela, “a mais sólida sustentação que o setor conheceu”⁵. Por essa condição, a trilha de novela acabou por se transformar num extraordinário veículo para a promoção de artistas e canções de sucesso, parte importante de um processo de renovação do cenário musical no qual a televisão estaria assumindo um papel central a partir da década de 1960.

⁴ As trilhas produzidas nessa parceria foram as de *Véu de Noiva* (Janete Clair, 1969), *Verão Vermelho* (Dias Gomes, 1970), *Pigmalião 70* (Vicente Sessa, 1970), *Irmãos Coragem* (Janete Clair, 1970), *Assim na Terra como no Céu* (Dias Gomes, 1970) e *A Próxima Atração* (Walther Negrão, 1970).

⁵ As rádios pertenciam ao grupo. *Quem escolhe o que você ouve?* Folha da Tarde, 13/07/1975. A matéria é assinada por Maurício Kubrusly.

Essa década acabou por se constituir como o momento da efetiva substituição do rádio pela televisão enquanto principal veículo de comunicação massiva do país. Embora autores como Ortriwano (1985) apontem para a migração de quadros técnicos e artísticos do rádio para a televisão como uma das características do período, no caso específico da música popular devemos considerar que o que ocorreu foi, na verdade, uma quase completa renovação do cenário, com toda uma nova geração de ídolos formada por nomes como Elis Regina, Jair Rodrigues, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, surgiu ou atingiu a sua consagração naquele momento a partir de programas televisivos como *O Fino da Bossa* (1965), *Jovem Guarda* (1965) e *Divino Maravilhoso* (1968), entre outros, e/ou dos festivais da canção promovidos por emissoras como Excelsior e Record.

Dentro do processo de estratificação que então se verifica, essa nova geração de artistas passa a oferecer a um público predominantemente jovem e urbano signos de modernidade e de distinção, ao contrário de cantores tradicionais como Nora Ney, Ângela Maria, Vicente Celestino e de todo um vasto elenco de artistas que, quase completamente ausentes do meio televisivo tiveram, a partir de então, seus nomes associados a expressões como “cafona” e “brega”, demarcando a sua posição de inferioridade no campo de produção simbólica da música popular⁶.

⁶ Sobre esse gênero musical, o documentário *Vou rifar meu coração* (Ana Rieper, 2011) trata dos principais expoentes da música chamada “romântica”, entre eles Odair José, Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano, Evaldo Braga, Nelson Ned, Amado Batista e Wando, relacionando os temas das canções com as histórias amorosas de pessoas comuns em situações cotidianas.

⁷ Elas o farão, dentro da estrutura da Rede Globo, juntamente com os cliques veiculados a partir de 1975 pelo programa dominical *Fantástico* (1973) e com o programa *Globo de Ouro* (1972), que reunia atrações musicais diversas.

Veremos ao longo desse trabalho que, embora tenham sido inicialmente dominadas pelos nomes da MPB, as trilhas de novela, que acabaram substituindo os festivais e programas musicais nas estratégias de consagração artística e divulgação musical da TV⁷, transformaram-se no espaço a partir do qual segmentos e artistas vinculados a vertentes menos valorizadas no campo musical legitimaram-se junto a um público consumidor urbano e mais sofisticado.

O outro fator a ser considerado refere-se às características da produção musical em si. Devemos lembrar que a música popular é uma forma de expressão artística anterior ao surgimento dos meios para a sua industrialização e que, ao contrário do que ocorre com a telenovela, não depende fundamentalmente dos meios técnicos para a sua existência. Embora depois de mais de um século de presença das tecnologias de registro sonoro em nosso cotidiano fique difícil não considerar a música que chegou até nós através do rádio, do disco e de outros sistemas de reprodução como toda a música produzida em uma determinada época, seria mais correto compreendê-la como a parcela daquela produção que a indústria decidiu gravar, copiar em diferentes formatos, distribuir e divulgar. Ao discutir a história da música popular em qualquer período a partir do século XX, seja no Brasil ou em qualquer outro país, estamos, conscientemente ou não, considerando esse quadro e, em alguma medida, a maneira como o avanço da industrialização, a evolução dos meios técnicos e a produção musical independente foram permitindo a ampliação das possibilidades para o ingresso no mercado fonográfico de novos artistas e segmentos musicais.

Assim, entendemos que as trilhas de novela representam, em alguma medida, o encontro entre duas indústrias: por um lado, uma mais fechada, como a das telenovelas, produzidas em grande parte a partir de uma única emissora e através de projetos que exigem grandes investimentos; por outro, uma organização centralizada, com uma produção musical que foi se tornando cada vez mais descentralizada, indo das trilhas especialmente compostas e das produções de artistas vinculados à MPB e, portanto, a uma música identificada com um público urbano e culturalmente sofisticado, situado principalmente no eixo Rio-São Paulo, até uma produção musical mais regionalizada ou ligada às periferias urbanas, capaz de expressar – mesmo considerando o caráter fortemente comercial de diversas dessas produções – demandas identitárias locais, religiosas e étnicas, entre outras.

Desse modo, partimos da convicção de que a indústria fonográfica e a produção ficcional, apesar de suas óbvias finalidades comerciais, não são elementos isolados ou autônomos em relação à sociedade da qual participam. Ao contrário, elas acabam por refletir os contextos históricos em que estão inseridas, modificando-se a partir dessa dinâmica social. A trilha sonora coloca-se, ainda, como elemento característico do gênero melodramático no qual a maioria das tramas de novelas se apoia, como aponta Brooks (1985) ao destacar que o termo “*melos*” refere-se a “música”, demarcando, em sua origem, esse gênero de outros ao caracterizar personagens e criar situações por meio da música, que funciona, ela própria, como uma narrativa. A trilha musical das novelas, nessa perspectiva, reflete e refrata, portanto, as transformações no debate racial na sociedade em que está inserida, acompanhando-as e nelas interferindo.

Desenvolveremos nossa análise agrupando os exemplos de trilhas de telenovelas que serão apresentados a partir de uma discussão sobre as duas estratégias possíveis de produção das trilhas, que são as de trilhas compostas e as de compilações. Em seguida, discutiremos o debate racial e a presença da música negra nessas produções, apresentando breves relatos das décadas de 1960/1970, 1980/1990 e 2000. Esses relatos foram embasados, no que se refere às telenovelas, por um levantamento realizado a partir do site da própria Rede Globo⁸. Em relação à música do período, os artistas e álbuns são citados a partir das listagens dos cinquenta discos mais vendidos anualmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, produzidas desde 1965 pelo Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado)⁹.

⁸ Disponível em: <<http://www.memoriaglobo.globo.com>>.

⁹ Disponíveis para consulta no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP (CTR/ECA/USP).

As trilhas compostas e as compilações

Inicialmente, as trilhas musicais de novelas da Rede Globo eram formadas, principalmente, por músicas compostas para esta finalidade. Os compositores que trabalharam nessas trilhas pertenciam, invariavelmente, à nova geração de artista surgida a partir da Bossa Nova, entre o final dos anos 1950 e o começo da década seguinte. Muitas das trilhas foram integralmente compostas por uma mesma dupla de compositores, como foi o caso de Roberto e Erasmo Carlos (*O Bofe*, Bráulio Pedroso, 1972), Antônio Carlos e Jocafrê (*O Primeiro Amor*, Walther Negrão, 1972), Nelson Motta e Guto Graça Mello (*Cavalo de Aço*, Walther Negrão, 1973), Raul Seixas e Paulo Coelho (*O Rebu*, Bráulio Pedroso, 1974), entre outros.

Segundo João Araújo, que assumiu a direção da gravadora Som Livre em sua criação, a substituição das trilhas originais pelas compilações deu-se porque “(...) o tempo da televisão é diferente. É outro. O compositor brasileiro não tem o *timing* da televisão. A trilha que eu quase morri foi *Gabriela* (1975). O Boni chegou um dia pra mim e falou assim: Ô, João, me diz uma coisa, eu vou lançar *Gabriela*, a novela. Eu já mandei o fulano começar a trabalhar no roteiro (Walter George Durst), vai entrar no ano que vem. Tem um tempo grande pra se fazer uma trilha, eu queria fazer uma trilha toda com Dorival Caymmi, será que você consegue? Eu digo: olha, eu talvez consiga, até porque eu sou muito amigo da família Caymmi, eu sou padrinho de casamento do Dori Caymmi (...) mas eu consegui tirar do Caymmi só uma música, e assim mesmo foi a fórceps, que foi ‘*Gabriela*’”¹⁰.

¹⁰ João Araújo, depoimento prestado ao projeto *O Outro Lado do Disco*, op. cit.

Ao longo da década de 1970, compilações acabaram por se tornar a estratégia dominante na produção de trilhas de novelas. Mas vale destacar que não teremos uma transição radical, sendo frequente, entre as trilhas analisadas, a mescla entre músicas compostas e compilações. Segundo o produtor musical Manuel Barenbeim, que produziu trilhas para a TV Tupi, na primeira novela com que trabalhou, *Beto Rockefeller* (Bráulio Pedroso, 1968), já se utilizava predominantemente músicas de compilações como “F... comme femme” (Salvatore Adamo), “I started a joke” (Bee Gees) e “Sentado à beira do caminho” (Roberto e Erasmo Carlos), entre outras¹¹. Evidentemente, as trilhas internacionais de novelas, criadas pela Som Livre já em 1971 (a partir da novela *O Cafona*, de Bráulio Pedroso), necessariamente eram constituídas por compilações.

¹¹ Manoel Barenbeim, depoimento prestado ao projeto *O Outro Lado do Disco*, op. cit. Barenbeim destaca que, por não possuir os direitos de muitas das músicas utilizadas na novela, vetou o lançamento de muitas delas num disco de trilhas.

Por outro lado, e embora levando em conta a afirmação de Araújo, não se pode ignorar que as compilações possibilitavam uma maior autonomia comercial à trilha, permitindo a divulgação de um número mais variado de canções, ligadas aos álbuns de diferentes artistas. Além disso, permitiam à gravadora criar suas trilhas a partir do mero licenciamento de faixas gravadas por outras empresas, sem ter que se envolver na produção musical¹².

¹² Também por isso, João Araújo afirma no depoimento já citado, que durante vários anos a Som Livre teve apenas Xuxa como sua única artista contratada.

Entendemos que um estudo sobre a participação dos autores das novelas nas decisões sobre a trilha musical de suas obras ainda não foi realizado, mas a própria prática das trilhas compostas demonstra que houve uma evidente busca de adequação das canções às necessidades da narrativa. Desse modo,

entendemos que a trilha de novela deve ser analisada como um importante constituinte da narrativa ficcional e não como um mero subproduto comercial da produção televisiva, pois constrói, juntamente com outros elementos (roteiro, enquadramento, iluminação, edição) a materialidade da trama, contada por imagens, e os efeitos de sentido advindos de tal *encenação*.

Décadas de 1960 e 1970

Como já foi apontado, a Som Livre só seria criada na década de 1970 e as poucas trilhas de novelas da Globo produzidas nos anos 1960 foram lançadas pela Philips. A predominância era de trilhas compostas, que estiveram presentes desde as trilhas das primeiras novelas da emissora, produzidas em 1965, ano de sua criação. A novela *A Moreninha* (Octávio Graça Mello, em adaptação do livro homônimo de Joaquim Manuel de Macedo, 1965), por exemplo, teve trilha composta pelo próprio autor a partir de uma pesquisa sobre músicas do século XIX¹³. Mas essas primeiras novelas não tiveram, como já foi observado aqui, as suas trilhas registradas em disco.

Das novelas da década que tiveram sua trilha gravada, a única que nos parece merecer menção em função do recorte assumido neste artigo é *Verão Vermelho* (Dias Gomes, 1969-1970), em que o preconceito racial, presentificado pelo conflito de gerações, articula a trama. Ambientada na Bahia, com diversas cenas externas retratando temas do cotidiano e da cultura local (arte, música, religião), a novela apresenta uma filha (branca) que esconde o fato de sua mãe ser negra (interpretada pela atriz Ruth de Souza). A trilha foi produzida por Nelson Motta e conta com composições de Nonato Buzar, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, Tibério Gaspar e Antonio Adolfo. A estética predominante é a da Bossa Nova e, embora presente no enredo, a tradição musical negra da Bahia não recebe referências mais explícitas na trilha musical da novela.

No início da década de 1970, o padrão de trilhas compostas e a estética “bossa-novista” ainda era mantido. Isso aconteceu, por exemplo, em *O Homem que Deve Morrer* (Janete Clair, 1971), novela em que a questão do preconceito racial ocupa papel central por meio da história de um empresário racista que tem sua vida salva por um transplante de coração de um jovem negro. A trilha da novela¹⁴ reúne compositores como Nonato Buzar, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo, Gonzaguinha, Ronaldo Bastos e Aldir Blanc, entre outros, estando, portanto, ligada à tradição da MPB. A única música da trilha com uma temática manifestamente negra é “Zambi Rei”, composta por Gonzaguinha e interpretada por Odylon.

O mesmo ocorreu também com a trilha de *Escrava Isaura* (Gilberto Braga, 1976, numa adaptação do livro homônimo de Bernardo Guimarães), novela que conta a história de uma jovem escrava, branca e órfã (interpretada por Lucélia Santos), protegida pela proprietária da fazenda, mas continuamente castigada por seu filho, por ela apaixonado. Em torno dessa história, a cruel realidade dos escravos que trabalham naquelas terras é mostrada de modo contundente, reconstruindo o momento em que se passa a trama¹⁵. A trilha musical da novela foi composta por canções inéditas de autores como Dorival Caymmi, Francis Hime e Paulo César Pinheiro, entre outros, sendo a única exceção a canção “Banzo”, de Hechel Tavares (1896-1969). O destaque da trilha é a composição “Retirantes”¹⁶, de Jorge Amado e Dorival Caymmi, que se tornou o tema de abertura da novela. Numa audição mais detalhada, pode-se constatar que, embora a trilha se recuse ao contemporâneo e utilize vocais e instrumentação que remetem a um clima de época, ela tampouco resulta de uma pesquisa sobre a música do século XIX.

Em termos musicais, a década de 1970 é marcada pela consolidação do samba como um dos mais bem sucedidos segmentos comerciais da música brasileira. Nesse contexto, um grupo formado por compositores e intérpretes ligados aos

¹³ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-223557,00.html>>. Acesso em: 08 Mar. 2013.

¹⁴ Disponível: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-223591,00.html>>. Acesso em: 28 Abr.2013.

¹⁵ Em 1986, Benedito Ruy Barbosa escreveu a novela *Sinhá Moça* (que teve um *remake* em 2006). Inspirada no romance de mesmo nome escrito por Maria Dezonne Pacheco Fernandes, a história acontece dois anos antes da promulgação da Lei Áurea, em 1886, e mostra o cenário político da época, especialmente o embate entre os que defendiam os direitos dos escravos (a própria “sinhá” que dá nome à trama) e os donos de fazenda contrários à abolição. Com diversos atores negros, a atriz Lucélia Santos, protagonista de *Escrava Isaura*, interpreta a filha do coronel em *Sinhá Moça*.

¹⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oaBTYH_97hs>.

morros, à periferia e às escolas de samba do Rio começa a figurar nas listagens de discos mais vendidos do Nopem. Surgem, por exemplo, as primeiras citações, a partir do final dos anos 1960, a nomes como Beth Carvalho (Odeon, 1968), Martinho da Vila (RCA, 1968), Paulinho da Viola (Odeon, 1970), Originais do Samba (RCA, 1972), Agepê (Continental, 1975), Alcione (Philips, 1976, e, posteriormente, RCA), João Nogueira (Odeon, 1976), Roberto Ribeiro (Odeon, 1977) e Bezerra da Silva (CID, 1979), entre muitos outros.

Também merece destaque o grande sucesso que começa a ser obtido pelos sambas-enredo das escolas, já em 1970. Diversas novelas da década começam, através de suas trilhas, a confirmar essa maior presença de um samba mais vinculado às periferias e às comunidades negras dentro da grande mídia. Mesmo a novela *O Rebu* (Bráulio Pedroso, 1974) que, como vimos, teve quase que toda a sua trilha composta pela dupla Paulo Coelho e Raul Seixas, trazia também um samba em homenagem à Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel (“Salve a Mocidade”, de Luiz Reis, interpretada por Elza Soares¹⁷). Nessa novela, a personagem principal (interpretada por Tereza Rachel), é retratada como uma mulher rica, porém cercada de problemas, que ao final se relaciona amorosamente com um personagem negro (Haroldo de Oliveira).

¹⁷ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230100,00.html>>. Acesso: 02/03/2013. A música encontra-se em: <http://www.youtube.com/watch?v=azKnpGXyQk>>.

Mas o mais importante exemplo de uma novela que usou extensivamente o samba em sua trilha musical, na década de 1970, foi sem dúvida *Pecado Capital* (Janete Clair, 1975). A novela talvez tenha sido a primeira da televisão brasileira a trazer um personagem negro numa posição social não subalterna, vivido por Milton Gonçalves. Segundo depoimento oferecido por ele a um site da TV Globo, “um belo dia fui presenteado com um personagem diferenciado: um psiquiatra chamado Dr. Percival. Esse papel muito me honrou e me deu alegrias porque pude discutir de uma maneira diferente uma inserção social sem humilhação”¹⁸. A novela marca também uma mudança fundamental na estratégia de produção de trilhas sonoras por parte da emissora:

¹⁸ Disponível em: <<http://tv.globo.com/programas/video-show/v2011/VideoShow/Noticias/0,,MUL1676660-16952,00-MILTON+GONCALVES+CONTA+CURIOSIDADES+DE+SUA+CARREIRA+N A+TV+GLOBO>>.

(...) a escolha de um samba para a abertura da novela foi a grande novidade da trilha. O produtor musical Guto Graça Mello e o diretor Daniel Filho encomendaram músicas a três compositores. A escolhida foi *Pecado Capital*, composta e gravada por Paulinho da Viola em cerca de 24 horas. *Pecado Capital* foi a única música encomendada para a novela, por conta de uma mudança no mecanismo de produção das trilhas sonoras da TV Globo. Antes, a norma era que as músicas da trilha sonora fossem compostas por encomenda. O produtor musical Guto Graça Mello, porém, achava que o produtor obteria melhores resultados artísticos e comerciais se trabalhasse com a sinopse da novela e com o catálogo das gravadoras, garimpando o que de melhor elas estivessem produzindo, e escolhendo as músicas de acordo com o que seria realizado na novela¹⁹.

¹⁹ Disponível: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230148,00.html>>. Acesso em 02 Mar.2013.

Além dessa canção, o samba está presente ao longo de toda trilha em composições como: “Moça” (Wando); “Você não passa de uma mulher” (Martinho da Vila); “Juventude transviada” (Luiz Melodia); “Meu perdão” (Guilherme de Brito/Nelson Cavaquinho, interpretada por Beth Carvalho) e “Não sei” (Noca da Portela/Mauro Duarte, interpretada por Sonia Santos)²⁰.

²⁰ Idem, *ibidem*.

Décadas de 1980 e 1990

Na década de 1980, surgiram novelas em que a participação de personagens negros ganha maior destaque, tais como *Coração Alado* (1980) e *Sétimo Sentido* (1982), ambas de Janete Clair, em que as atrizes Jacira Silva e Ruth de Souza, respectivamente, interpretam papéis mais centrais nas tramas narradas. Em 1984, Gilberto Braga trata do preconceito racial em *Corpo a Corpo*, apresentando um romance entre um personagem branco (representado por Marcos Paulo) e uma personagem negra (interpretada por Zezé Motta).

Para além do enredo, essas novelas marcam, também, a chegada às trilhas das novelas de representantes da *black music* brasileira, ou seja, músicas em que os referenciais étnicos não estão mais vinculados ao samba ou às tradições afro-brasileiras, mas sim a signos mundializados de identidade negra. No caso de *Coração Alado* isso se dá através de “Você e eu, eu e você”, composta e interpretada por Tim Maia. Em *Sétimo Sentido* temos “Esotérico”, um reggae composto e interpretado por Gilberto Gil. Já *Coração Alado*, embora não traga composições ligadas a essa vertente, tem Sandra de Sá, um dos nomes mais importantes dessa cena, interpretando “Férias de verão”, de Guilherme Arantes.

Musicalmente falando, a década de 1990 foi de enorme importância. Tivemos não só a valorização do regional – através, por exemplo, da música sertaneja e da axé music – mas de toda uma produção vinculada a identidades “locais”, compreendidas aqui não apenas em seu sentido geográfico, mas também étnico, religioso, urbano e comportamental. No que se refere à música negra, foram exemplos desse processo as produções ligadas ao *funk*, ao *rap*, ao pagode e ao rock alternativo do período, entre inúmeras outras. *Barriga de Aluguel* (Glória Perez, 1990), traz um exemplo interessante dessa nova tendência representado por “Feira de Acari”, de DJ Marlboro e DJ Pirata, música interpretada por M.C. Batata e utilizada como “tema do núcleo do subúrbio”, ainda que não haja personagens negros presentes na trama.

Já em 1995, a novela *A Próxima Vítima* (1995), de Silvio de Abreu, trazia um núcleo narrativo composto por Zezé Motta, Antonio Pitanga, Camila Pitanga, Norton Nascimento e Lui Mendes. Ao contrário do que acontece usualmente nas novelas, esses atores negros representam personagens emocionalmente estabilizados, profissionalmente bem sucedidos e que não têm, na questão racial, o mote de suas ações, comportando-se simplesmente como uma família padrão de classe média. Mas esse cenário não fica evidente na trilha da novela, formada quase que exclusivamente por interpretações de nomes tradicionais da MPB ou do rock dos anos 1980, talvez para expressar a condição socioeconômica da família de negros, não ligada, portanto, à periferia da cidade de São Paulo ou aos temas recorrentes do preconceito racial, da discriminação social e de outros estereótipos.

Outro interessante exemplo da cena da música negra da década é oferecido pelo *remake* de *Pecado Capital* (Glória Perez, 1998). Nele, foi mantida a música tema de Paulinho da Viola, mas numa interpretação do grupo de pagode mineiro Só Pra Contrariar. Além disso, a trilha trazia, junto a canções de sambistas tradicionais como Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Paulinho da Viola e João Nogueira, o grupo Cidade Negra interpretando “Sábado à noite”, de Lulu Santos. De qualquer modo, a sensação é a de que, no cômputo geral, as novelas produzidas pela Rede Globo ao longo dessa década não investiram numa aproximação mais decisiva com a nova cena musical negra.

Década de 2000

A década seguinte traria ainda alguns avanços nesse sentido. A novela *Da Cor do Pecado* (João Emanuel Carneiro, 2004), teve a atriz Taís Araújo²¹ como protagonista, sendo a primeira vez em que uma atriz negra recebe esse destaque. A trama gira em torno da história de amor entre um jovem branco, de família rica (interpretado por Reynaldo Gianecchini), e a personagem principal. A novidade da novela, no que se refere à presença de música negra na trilha musical, fica em sua aposta no reggae brasileiro, presente através dos grupos Mystical Roots (“Pras bandas de lá”) e Alpha Beats (“Da cor do reggae”), e na ambientação parcial no estado do Maranhão, o que possibilita a presença na trilha da novela de artistas não hegemônicos no centro-sul do país.

²¹ A mesma atriz protagonizaria *Viver a Vida* (Manoel Carlos, 2010), interpretando Helena, personagem sempre presente nas novelas do autor e que foi anteriormente representada por Lilian Lemmertz, Maitê Proença, Regina Duarte, Vera Fischer e Christiane Torloni.

Em 2006, Lázaro Ramos, ator até então mais conhecido por sua atuação no cinema, interpreta personagem de destaque na novela *Cobras & Lagartos* (João Emanuel Carneiro, 2006), contracenando com Marília Pera e Taís Araújo. As músicas dessa novela têm uma característica muito particular. Embora a trilha nacional “oficial” reunisse nomes da MPB tradicional e nomes contemporâneos do pop e do rock, foi lançada também uma trilha especial chamada Saara, que “contou com uma seleção musical inspirada na Rádio Saara, a rádio do centro de comércio popular do Rio de Janeiro, e que misturava ritmos como sertanejo, axé, rap e funk”²². Nela, constam participações de nomes como Leilah Moreno, Alexandre Pires, Pedro Luis e a Parede, Dudu Nobre, Malha Funk e MC Leozinho, entre outros. Outro exemplo notável, pela presença de protagonistas negros, foi “*Duas Caras*” (Aguinaldo Silva, 2007), em que um casal inter-racial é novamente retratado, sendo o próprio Lázaro Ramos o personagem negro e pobre que se apaixona pela filha branca e rica de um empresário, enfrentando inúmeros conflitos a partir de um relacionamento que, mesmo reconhecido em termos sociais, não é facilmente assimilado pela família da moça na trama. Ainda assim, a trilha musical ficou mais limitada a nomes da MPB.

²² Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238373,00.html>>. Acesso em: 04 Mar. 2013.

Considerações finais

A partir da opção pelas compilações, ao longo da década de 1970, as trilhas de novelas da TV Globo passaram a se vincular mais fortemente ao gosto popular, influenciando e sendo influenciadas pelas tendências predominantes no mercado fonográfico. Aparentemente, as trilhas foram menos conservadoras naquela década, quando rapidamente se aproximaram do pagode e do samba das escolas do Rio. Nos anos 1990 e 2000 as trilhas parecem ter se tornado mais conservadoras em termos musicais, procurando se manter mais próximas ao “bom gosto” da MPB, do rock dos anos 1980 e dos artistas que atualizaram essas tradições, embora tenha se ampliado a participação de atores negros em papéis mais centrais e em posições socialmente proeminentes.

A um primeiro olhar, o cenário parece ter sofrido importantes modificações nesse início de década, com novelas como *Lado a Lado* (João Ximenes Braga, 2012), *Avenida Brasil* (João Emanuel Carneiro, 2012) e *Salve Jorge* (Glória Perez, 2013), apresentando maiores aproximações de segmentos musicais como o rap, o funk e o pagode. Ao fazê-lo, articulam modos também menos tradicionais de representar identidades negras, estabelecendo, dessa forma, movimentos consonantes, ainda que muitas vezes assimétricos, entre trilhas musicais, telenovelas e os contextos sociais nas quais são construídas suas narrativas.

Referências bibliográficas

ALENCAR, M. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. São Paulo: Senac, 2004.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess*. New Haven e London: Yale University Press, 1985.

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

LOPES, M. I. V. et al. *Vivendo com a telenovela*. São Paulo: Summus, 2002.

MORELLI, R. C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 1991.

MOTTER, M. L. *A telenovela: documento histórico e lugar de memória*. Revista USP, n.48, 74-87, 2001.

MURAKAMI, M. O som das desigualdades: Reflexões sobre a trilha sonora de *Vidas Opostas*. XXXII Congresso Intercom, Núcleo de Ficção Seriada, Curitiba/PR, 2009.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTRIWANO, G. *A Informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. São Paulo: Summus, 1985.

TELES, J. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: 34, 2000.

VICENTE, E. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. *ArtCultura*, 10(16), 99-117, 2008.

_____. Música e disco no Brasil: a trajetória de André Midani. *Significação*, 29, 115-142, 2009.

ZAN, J. R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos*, 1(3), 105-122, 2001.