



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**Em nome da mãe, da filha e da Bruaca branca: Gênero e
Violência nas novelas da TV Globo**

MARIA EDUARDA COSTA DA ROCHA

Rio de Janeiro

2023.2

MARIA EDUARDA COSTA DA ROCHA

MARIA, EX-BRUACA: GÊNERO,
CORPOS E VIOLÊNCIA NAS NOVELAS
DA GLOBO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Mídia e Mediações Socioculturais) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Danielle Ramos
Brasiliense

Rio de Janeiro

2023.2

CIP - Catalogação na Publicação

C837n ROCHA, Maria Eduarda Costa da
Maria, ex-Bruaca: Gênero, Corpos e Violência
nas novelas da Globo / Maria Eduarda Costa da
ROCHA. -- Rio de Janeiro, 2023.
146 f.

Orientadora: Danielle Ramos Brasiliense.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

1. Gênero. 2. Violência. 3. Corpos. 4. Novela.
I. Ribeiro, Ana Paula Goulart, orient. II.Título.

*Dedicado à Liz, à Isabel e à Alice,
que elas não precisem mais lutar como nós,
feministas, pois o mundo já o será.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família: minhas avós, minha mãe, minha madrinha, minhas tias, minhas primas e minhas sobrinhas, por me apoiarem e me levarem – algumas, até no colo – até onde eu cheguei. Sem elas, tenho certeza que não seria quem sou hoje.

Às minhas amigas da vida, de sempre: não lembro de algum tempo em que não estivéssemos ao lado umas das outras. Dez anos depois do Colégio Cruzeiro, permanecemos aqui, vendo novas versões de nós mesmas e abrindo caminhos juntas.

Aos amigos que a graduação na ECO/UFRJ me deu, em especial à Bianca Battesini, que elogiou minha sapatilha em frente à sala 120 da ECO e depois disso nunca mais teve paz na vida, pois eu sempre tenho uma pergunta de ABNT pra fazer, uma fofoca pra contar ou um vinho pra dividir.

À minha psicóloga, Paula Barcellos, por me acompanhar desde 2018 e ter me dado instrumentos para manter minha saúde mental e realizar meus planos que nem eu sabia que tinha, mas descobrimos ao longo do tempo.

À Profa. Dra. Danielle Ramos Brasileira, que topou embarcar comigo neste tema quando precisei de uma nova orientadora e sempre se colocou disponível para os meus questionamentos. Obrigada por ter me orientado de forma tranquila, carinhosa e gentil durante essa jornada de pesquisa.

Agradeço à coordenadora Marialva Barbosa e aos técnicos administrativos Thiago Couto e Jorgina Costa, por todas as orientações e paciência para tratar dos assuntos burocráticos e financeiros que envolveram o mestrado. Eles são anjos na vida dos pós-graduandos perdidos. Agradeço também ao corpo docente do curso de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, que me fez abrir o campo de visão para outras áreas em que a minha pesquisa poderia se debruçar.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado. Fontes, ideias de projeto de pesquisa e vontade não faltam, melhores condições de pesquisa, sim. Tanto para se manter na pós graduação, quanto para um plano de progressão de carreira de pesquisadora. O recente reajuste no valor da bolsa, que é um salário, pelo governo Lula (2022-2026) foi revigorante, mas é preciso muito mais para desenvolver e manter um pesquisador no país.

Se és uma mulher forte
te projetas das hordas que desejam
almoçar teu coração.

Elas usam todos os disfarces dos carnavais na terra;
se vestem como culpas, como oportunidades, como preços que se precisa pagar.

Te cutucam a alma; metem o aço de seus olhares ou de seus prantos
até o mais profundo do magma de tua essência
não para alumbrar-se com teu fogo
senão para apagar a paixão
a erudição de tuas fantasias.

Sé és uma mulher forte
tens que saber que o ar que te nutre
carrega também parasitas, varejeiras,
miúdos insetos que buscarão se alojar em teu sangue
e se nutrir do quanto é sólido e grande em ti.

Não percas a compaixão, mas teme tudo que te conduz
a negar-te a palavra, a esconder quem és,
tudo que te obrigue a abrandar-se
e te prometa um reino terrestre em troca
de um sorriso complacente,

Se és uma mulher forte
prepara-te para a batalha;
aprende a estar sozinha
a dormir na mais absoluta escuridão sem medo
que ninguém te lance cordas quando rugir a tormenta
a nadar contra a corrente.

Treine-se nos ofícios da reflexão e do intelecto.
Lê, faz o amor a ti mesma, constrói seu castelo
o rodeia de fossos profundos
mas lhe faça amplas portas e janelas.

É fundamental que cultives enormes amizades
que os que te rodeiam e queiram saibam o que és
que te faças um círculo de fogueiras e acendas no centro de tua habitação
uma estufa sempre ardente de onde se mantenha o fervor de teus sonhos.

Saberás que és um campo magnético
até onde viajarão uivando os pregos enferrujados
e o óxido mortal de todos os naufrágios.

Ampara, mas te ampara primeiro.

Guarda as distâncias.

Te constrói. Te cuida.

Entesoura teu poder.

Defenda-o.

Faça-o por você.

Te peço em nome de todas nós.

(Gioconda Belli, 1948)¹

¹Disponível em: <https://eupassarin.wordpress.com/2015/01/07/conselhos-para-a-mulher-forte/>. Acesso em 5 fev 2024.

RESUMO

Esta pesquisa visa analisar a violência e a crueldade em termos de gênero e corpo nas novelas da Rede Globo. Por meio de revisão bibliográfica e três novelas recentes – Amor de Mãe (2019) e Pantanal (2022) e Vai na Fé (2023) –, algumas perguntas foram feitas: Por que não cabe mais uma mulher como Maria Bruaca de Pantanal (1990)? Como a aplicação da crueldade na violência contra mulheres e homens nas novelas impacta na masculinidade retratada? Como a imaginação da figura da mulher e seu papel na família contemporânea afeta o modo que o abuso é explorado?. A hipótese é que há uma teoria geral de gênero e de violência que, por meio das personagens de novelas que sofrem abusos, possa exemplificar e/ou explicar o fenômeno de terror institucionalizado contra mulheres. Neste caso, o "terror institucionalizado" seria a violência como palavra, instante, ação, mas também como uma reprodução estrutural e social do patriarcado. Ao final, pondera-se hipóteses sobre o tema pesquisado.

Palavras-Chave: Corpos; Gênero; Violência; Mulher; Novela.

ABSTRACT

This research aims to analyze violence and cruelty in terms of gender and body in Brazilian novelas made by Rede Globo. Through bibliographic review and three recently novelas, some questions were asked: Why can't there be a character such like Maria Bruaca from Pantanal (2022)? How does cruelty in the violence against women and men impact on the masculinity on screen? How does the imagination of the woman's figure and her role in the contemporary family affects the way the abuse is explored?. The central hypothesis is that there is a general theory of gender and violence that, through novela's roles that suffer abuse, can exemplify and explain the phenomena of institutionalized terror agains women. In this case, "institutionalized terror" will mean violence as a word, an instant, an action, but also as a structural and social reproduction of patriarchy. In the end, hypothesis about the researched topic are considered.

Keywords: Bodies; Gender; Violence; Woman; Novela;

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Anúncio em um jornal, durante o período colonial, de venda de uma mulher negra escravizada.....p. 36
- Figura 2 - Anúncio de procura de trabalhadora doméstica nesta década.....p. 37
- Figura 3 - Sol mais nova (Jê Soares) e Kate (Clara Moneke) após transformação.....p. 87
- Figura 4 - Maria Bruaca no início da novela Pantanal (2022).....p. 101
- Figura 5 - Maria Bruaca descobre traição do marido.....p. 102
- Figura 6 - Maria Bruaca se liberta.....p. 104
- Figura 7 - Zuleica se "embruaca" ao chegar na fazenda.....p. 119

SUMÁRIO

| | |
|--|---------------|
| Introdução: A filha de mil mulheres desconhecidas..... | p. 12 |
| Capítulo 1: Homem, és capaz de ser justo? É uma mulher que lhe pergunta..... | p. 29 |
| 1.1 A feminilidade, a mulher e o feminismo na construção das personagens..... | p. 38 |
| 1.2 Vilãs são mulheres que desejam: os usos da raiva..... | p.56 |
| Capítulo 2: O papel da mulher na família brasileira..... | p. 68 |
| 2.1 Existe uma vítima perfeita? ? : A violência de gênero nas malhas da ficção..... | p. 72 |
| 2.2 Vai Na Fé e na informação: a violência de gênero nas malhas da ficção..... | p. 79 |
| 2.3 Clara em casa: o camaleão dorme na sua cama..... | p. 80 |
| 2.4 Do Sol à Lua: a impunidade e a reincidência..... | p. 86 |
| Capítulo 3: Os crimes de Antígona e Maria Bruaca: o Corpo e a Crueldade da violência de gênero em Pantanal..... | p. 100 |
| 3.1 Guta e Maria: o contraponto..... | p. 107 |
| 3.2 Zaquieu e Alcides & Zuleica e Maria..... | p. 121 |
| Considerações finais..... | p. 134 |
| Referências bibliográficas..... | p. 143 |

Introdução: A filha de mil mulheres desconhecidas

Bisavó. Avó. Mãe. Mulher. Somos filhas de mil mulheres desconhecidas. Ao longo das gerações, para mantermos a imaginação livre e para que não voltemos aos mesmos lugares, é preciso exercício ativo. Em uma sociedade racista, misógina, patriarcal, tecnicista e racional, sonhos são escapes que a estrutura tenta caçar. Sonhar é uma manifestação humana válida e transcendental, essencial para sobreviver e construir novos mundos — principalmente para grupos sociais e políticos.

O tema desta pesquisa gira em torno de Violência, Crueldade, Empatia, Corpo e Gênero nas novelas da Rede Globo de Televisão. Neste campo, a pesquisa se estende para diversas áreas, como: Por que não cabe mais uma mulher como Maria Bruaca de Pantanal (1990)? Como a aplicação da crueldade na violência contra mulheres e homens nas novelas impacta na masculinidade retratada? Como a imaginação da figura da mulher e seu papel na família contemporânea afeta o modo que o abuso é explorado?. Esta dissertação segue também como continuação de *O Outro Lado do Paraíso: a naturalização da violência contra a mulher nas novelas da Rede Globo* (2019).

E a hipótese central é de que haveria uma teoria geral de gênero e de violência que, por meio das personagens de novelas que sofrem abusos, possa exemplificar e/ou explicar o fenômeno de terror institucionalizado contra mulheres. Neste caso, o "terror institucionalizado" seria a violência como palavra, instante, ação, mas também como uma reprodução estrutural e social do patriarcado.

Os objetos de pesquisa desta dissertação são três novelas: *Amor de Mãe* (2019) e *Pantanal* (2022) e *Vai na Fé* (2023). O objetivo deste estudo é observar se cabe mais uma mulher como Maria Bruaca de Pantanal (1990) e por que a versão de 2022 mudou; perceber a crueldade como resposta contrária à diferença; entender como a imaginação da figura da mulher e seu papel na família contemporânea afetam o modo que o abuso é explorado nas novelas da Globo. Para isso, quatro personagens mulheres foram escolhidas: Camila, de *Amor de Mãe* (2019); Maria Bruaca, de *Pantanal* (2022); Solange e Lumiar, de *Vai na Fé* (2023).

Deste modo, os capítulos iniciais das novelas serão analisados, assim como os em que houve uma crueldade maior. Eles, geralmente, são os que geram mais *chamadas* durante a programação da Globo. O desafio delas, numa escala menor, é contar quase sempre o mesmo enredo de modo persuasivo, provocativo, para convidar o público a acompanhar a história. São uma micro narrativa do capítulo (Almeida, 2017). Os

capítulos a serem analisados utilizam ou são os seguintes aos que apresentam os *ganchos*.

Eles são cenas pelas quais os telespectadores anseiam para ver no dia seguinte. Por exemplo, histórias de nascimentos, casamentos, brigas, flagrantes, beijos esperados —são situações que movimentam a trama, são os ganchos tradicionais na dramaturgia. Eles mexem com a curiosidade e são pontuais e cruciais para o enredo da história sendo contada. Além de funcionarem bem nos primeiros capítulos, que são o primeiro contato do público com uma nova novela.

Ao longo dos próximos seis, sete ou oito meses, aqueles personagens apresentados nas primeiras semanas passarão a fazer parte do dia a dia das pessoas que a assistem. Por isso, é fundamental que esta mostra gere interesse nos telespectadores, seja pela trama, pelos personagens, pelo elenco e/ou pela qualidade do produto. Assim, autores reconhecem que o lançamento é tão importante que atribuem boa audiência da estreia das suas obras ao fato dos primeiros capítulos terem mostrado bem suas histórias e suas figuras principais (Almeida, 2017). Assim como os primeiros capítulos, os últimos são importantes também — é quando o público está no auge do envolvimento com a trama e com a definição dos rumos daqueles personagens daquela história.

A metodologia a ser usada é assistir a novela disponível na plataforma de *streaming* Globoplay e analisar, sob a história de Antígona, os usos da raiva e a falácia da vítima perfeita no pós-crime, as violências sofridas pelas mulheres protagonistas das novelas-objeto. Além da revisão bibliográfica, o site Memória Globo servirá de apoio para detalhes ao longo do processo.

Como mediadora do tecido social brasileiro e parte de nossa identidade, as novelas se constroem na memória do "populacho". Aqui, nesta pesquisa, usa-se este termo não como conotação pejorativa, mas como um substantivo provocativo: o produto novela é algo único, criado e desenvolvido por artistas e profissionais da América Latina, com excelência, e é valorizado e sustentado por parte de uma população que não a entende como uma arte "menor". Fazer novela é um exercício que Hollywood não pratica.

A primeira telenovela brasileira produzida e veiculada no país foi *Sua vida me pertence* (1951), pela Rede Tupi². A produção contou com apenas 15 capítulos, sendo

²Disponível
https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_telenovelas_brasileiras#:~:text=A%20primeira%20te

exibida duas vezes por semana, e não de segunda a sexta-feira, como se tornou característico do gênero. Tal modelo começou com *2-5499 Ocupado* (1963), feita e lançada pela TV Excelsior. Ambas emissoras já não existem mais atualmente, porém, em 1965, nascia a Rede Globo, fruto de uma concessão de Juscelino Kubistchek em 1957.

Segunda maior emissora do mundo, a TV Globo só fica atrás da American Broadcasting Company (ABC), uma das empresas do grupo de entretenimento Walt Disney³. O canal estabeleceu três horários específicos para suas telenovelas: às 18h, 19h e 20h – que depois veio a ser 21h. A primeira novela exibida foi *O Ébrio* (1965), no horário das oito. E foi somente com a entrada de Janete Clair no roteiro de *Anastácia, a Mulher sem destino* (1967), de Emiliano Queiroz, que tal estrutura se convencionou, com destaque especial para as "novelas das oito.

No primeiro ano de sua criação, também foi lançada a primeira novela do horário das 19h, *Rosinha do Sobrado* (1965), de Graça Melo. Tradicionalmente, cada faixa apresenta uma característica: a das 18h são histórias mais simples, românticos, de época ou regional. A das 19h são enredos mais cômicos, leves; já a das 21h são tramas mais densas, é o horário de maior repercussão da televisão brasileira. Atualmente, a empresa investe em cinco faixas de novelas, começando pelo resgate de novelas antigas, após o Jornal Hoje.

Depois, mais para o final da tarde, segue firme na grade o *Vale a pena ver de novo*. E, após, os tradicionais horários das 18h, 19h e 21h. A maior emissora do país conta também com uma plataforma de *streaming*, chamada Globoplay. Ali, o catálogo histórico e atual é alimentado todos os dias. O projeto Fragmentos, anunciado em dezembro de 2023, procura recuperar e disponibilizar, a partir de janeiro de 2024, capítulos de novelas das décadas de 70 e 80 que marcaram época, como *O Rebu* (1974), *Coração Alado* (1980), *Estúpido Cupido* (1976) e *Chega Mais* (1980).

No anúncio em um evento na CCXP de 2023, Erick Brêtas, diretor de Produtos Digitais e Canais Pagos da TV Globo, contou que serão disponibilizados 28 títulos para os assinantes⁴.

lenovela%20exibida%20pela,de%20Jos%C3%A9%20Castellar%2C%20em%201965. Acesso em 02 jan 2024.

³Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/televisao/2022/11/21/no-dia-da-televisao-quais-as-10-maiores-emissoras-do-mundo-190210.php>. Acesso em 02 jan 2024.

⁴Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/globoplay-anuncia-projeto-fragmentos-e-disponibiliza-capitulos-de-novelas-que-marcaram-epoca.ghtml>. Acesso em 02 jan 2024.

Nós temos 28 títulos incompletos. Em alguns casos, temos apenas um capítulo, sete, dez. Não é possível ter um arco completo da história, mas tem uma parte importante da história da telenovela que ainda pode ser contada com valor cultural, valor de acervo, valor da curiosidade e que faz parte da nossa curiosidade e que faz parte da nossa vontade de ver como era uma novela daquela época. Então, vamos resgatar, em etapas, esses 28 fragmentos da nossa cultura, da dramaturgia brasileira (BRÊTAS, 2023).

Os estúdios de produção da TV Globo localizam-se nos Estúdios Globo, em Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro. Ali, fica o maior complexo televisivo da América Latina, onde são produzidas concomitantemente três grandes produções, uma atrás da outra, sem parar, há mais de 57 anos. Quando uma novela entra no ar, já há outra entrando em produção, com escalação pronta, equipes de figurino, caracterização, preparação de elenco, direção, roteiro, iluminação, contra-regras; todo um corpo de profissionais envolvidos e em produção para entregar mais uma trama.

Dependendo da faixa de exibição, as novelas podem ter de 161 a 221 capítulos. Por exemplo, a última novela das seis, Amor Perfeito (2022), entregou 161⁵; a última novela das sete, Vai na Fé (2023), gerou 179 capítulos⁶; e a última novela das nove, Terra e Paixão (2022), teve 221 capítulos⁷. São pelo menos seis grandes produções, envolvendo milhões de reais, por ano.

Depois de quatro anos de governo militarizado no poder desde 2018, é imprescindível que voltemos à avançar na nossa capacidade de colocar em prática o que imaginamos. Os últimos anos foram para sobreviver, dia após dia, escândalo após escândalo. Uma pandemia, uma política de extermínio e uma eleição ainda assim acirrada depois; tudo só foi possível por termos imaginação, refletindo que aquele período iria acabar. Houve um enrijecimento do corpo, um excesso de presente que nos obrigava a projetar o futuro. É hora de ampliar o que nossa mente pode criar, pensar até o horizonte e colocar em prática.

Este projeto defende que haverá sempre uma lacuna. Uma questão 'x' faltando: para dar lugar à imaginação de cada um que o ler — até porque debates e perguntas movem o mundo, e não respostas. Assim como abelhas fazem colméias e pássaros cantam, humanos cantam, dançam e produzem arte para lidar com o mundo. Por isso, Renata Corrêa escreveu: "Acredito que a experiência de uma mulher, quando

⁵Disponível em: [://pt.wikipedia.org/wiki/Amor_Perfeito_\(telenovela\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Amor_Perfeito_(telenovela)). Acesso em 02 jan 2024.

⁶Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vai_na_F%C3%A9. Acesso em 02 jan 2024.

⁷Disponível

https://pt.wikipedia.org/wiki/Terra_e_Paix%C3%A3o#:~:text=Terra%20e%20Paix%C3%A3o%20C3%A9%20a,devido%20a%20falta%20de%20autores. Acesso em 02 jan 2024.

verbalizada, pode iluminar pontos cegos que nos impedem de enxergar com clareza as dores que sofremos e o fato de que elas não têm origem em nós" (Corrêa, 2022, p.13).

Segundo o Atlas da Violência, do Ipea, estima-se que ocorram 822 mil casos de estupro por ano no país⁸. Dois casos por minuto. Do total, a subnotificação é tanta que apenas 8,5% deles chegam ao conhecimento da polícia — dos quais 4,2% são identificados pelo sistema de saúde. Das vítimas, 80% são mulheres. A maioria dos agressores é composta por homens, geralmente são os parceiros, ex-parceiros, familiares, amigos, conhecidos e desconhecidos.

Para Corrêa, "leva tempo para uma mulher descobrir no próprio nome e no próprio corpo o exato lugar onde ela deve estar" (Corrêa, 2022, p. 22). Mas, no meio do caminho havia uma violência. A maioria dos estupros ocorre enquanto a mulher está na "idade fértil". Dados de 2009 a 2019 apontam que o pico dos abusos aconteceram com vítimas de 11 a 20 anos, cerca de 98 mil agressões. O boletim "Elas vivem: dados que não se calam", de março de 2023, pela Rede de Observatórios da Segurança, registrou 2.423 casos de violência contra a mulher em 2022⁹.

Deles, 495 foram feminicídios. Em uma pesquisa feita em sete estados — Bahia, Ceará, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Maranhão e Piauí —, as informações são produzidas a partir do monitoramento diários do que circula nos meios de comunicação e nas redes sociais sobre violência e segurança. Os números mais preocupantes são de São Paulo e Rio de Janeiro, com quase 60% do total de violências. Na Bahia, houve um aumento de 58% de casos, com pelo menos um por dia, assim liderando o triste ranking de feminicídio no nordeste, com 91 ocorrências. Já o Maranhão é o segundo estado dali em casos de agressões e tentativas de feminicídio. No Ceará, os números de transfeminicídio diminuíram, mas houve alta de abuso sexual.

Ao se falar em feminicídio e transfeminicídio, é uma tragédia anunciada. Os números do Anuário Brasileiro de Segurança Pública mostram que em 8 em cada 10 casos o autor é o parceiro ou ex-parceiro da vítima¹⁰. Estes casos entram no campo da Lei Maria da Penha, decorrem de violência doméstica, portanto, são mortes que

⁸Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>. Acesso em 16 mar 2023.

⁹Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-03/no-brasil-uma-mulher-e-vitima-de-violencia-cada-quatro-horas#:~:text=O%20estado%20de%20S%C3%A3o%20Paulo,75%20no%20Rio%20de%20Janeiro..> Acesso em 16 mar 2023.

¹⁰Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2023/03/08/numeros-de-uma-tragedia-anunciada-10-mulheres-assassinadas-todos-os-dias-no-brasil.ghtml>. Acesso em 16 mar 2023.

poderiam ter sido evitadas. Instrumentos legais já existem, falta implementação no cotidiano e fiscalização.

Os crimes que se cometem contra os corpos das mulheres são uma das bases da sociedade em que vivemos. "Nos ensinaram que o estupro e a violação são aceitáveis, que sexo é submissão ao desejo do outro, que ser bonita é a única maneira aceitável de estar no mundo, mesmo que isso sacrifique nossa saúde física e nossa sanidade mental" (Corrêa, 2022, p. 50). Ainda é preciso falar sobre a crueldade na consistente violência de gênero.

Aqui, estabelece-se o recorte temporal a partir da segunda onda do feminismo para entender onde estamos. Nos anos 70, afirmou-se a própria humanidade, seu valor e ousar sonhar outra vida para si frente à estrutura. O novo mantra era a autolibertação. No livro "Feminismo Branco: das sufragistas às influenciadoras e quem elas deixam para trás", Koa Beck lista as publicações de livros da época e afirma que elas "refletiam um sentimento crescente acerca de quanto foi negado às mulheres devido à associação do lar" (Beck, 2021, p. 105).

Nesse sentido, o aborto foi uma pauta forte. O artigo de nome "*We Have Had Abortions*" (1972)¹¹, assinado por Susan Sontag, Billie Jean King, Grace Paley, Gloria Steinem, entre outras, pedia a legalização do procedimento. Na tentativa de colocar o movimento em uma revista, neste caso a *Ms.*, estas mulheres afirmaram que já haviam abortado e reconheciam que o acesso ao aborto legal era essencial para a vida de muitas mulheres.

Neste momento, o feminismo *mainstream* estava abraçando a liberdade cultural de simplesmente existir e redefinindo a existência, os desejos e as subjetividades fora dos papéis que as mulheres estavam fadadas a ocupar. Por isso, em 1988, a poeta Audre Lorde disse que falar, escrever e cuidar de si mesma não é autoindulgência, mas autopreservação — o que se torna um ato político.

Ao reivindicar a si mesma, criou-se um movimento da arte fora das lentes dominantes. "Foram as mulheres 'egoístas' ao longo da história que nos proporcionaram um cânone de trabalho que fala sobre experiências que não são brancas, cis ou masculinas" (Beck, 2021, p.108). Focar em si mesma e reservar um tempo para si — ao contrário do que se espera delas mediante parâmetros desumanizadores e da insistência

¹¹Disponível em: <https://msmagazine.com/2022/01/20/we-have-had-abortions-petition-ms-magazine/>. Acesso em 03 fev 2023.

de se definir individual uma questão sistêmica — também resultou em tempo para avaliar e confrontar sistemas que fundamentalmente não foram feitos para elas.

Porém, um feminismo — se é que se pode denominar assim uma corrente conivente com estruturas viciadas do patriarcado opressivo — cúmplice deturpou a onda. Além de conectar lutar pela sua humanidade com conseguir um cargo de diretora executiva numa grande empresa. Ele colapsou o autoempoderamento e o individualismo. Assim, "para outros movimentos de gênero, perceber o que você precisa pode ser o limiar para conseguir identificar e compreender também o que as outras pessoas precisam " (Beck, 2021, p. 109).

Segundo o professor Muniz Sodré (2023), a questão racial, como mais do que uma contradição secundária, emergiu na terceira década do século XXI. Agora em primeiro plano, o feminismo negro, ou amefricano — termo nos dado por Lélia Gonzalez (2020). Um ponto interessante dos escritos desta professora é que ela destaca a importância de pensar o feminismo na prática e na teoria. É necessário que as mulheres negras enquanto coletividade apontem e sejam ouvidas ativamente em suas experiências com recortes de raça e classe e com relação às questões históricas e culturais, "assim como aos diferentes papéis e representações sociais das mulheres a partir da sua condição racial na sociedade brasileira" (Gonzalez, 2020, p. 19).

Em análises, Gonzalez (2020) pontua que é imprescindível não naturalizar as experiências e as vivências das mulheres negras. Sobre isto: "(...) acerca das representações sobre mãe preta e mucama, doméstica e mulata, destacava-se a questão dos estereótipos em torno da mulher negra que limitavam seu lugar na sociedade" (Rios e Lima, 2020, p. 19). Para as mulheres negras, a linha entre o ambiente doméstico e o mundo do trabalho permanece imprecisa.

Nesse sentido, a amefricanidade surge como uma categoria político-cultural que ultrapassa barreiras territoriais, linguísticas e ideológicas. Ela permite um entendimento maior de toda a América — não apenas dos Estados Unidos. O caráter multirracial e pluricultural das sociedades da região é único para se apegar em um conceito apenas de feminismo, que pode se confundir com o branco radical. "A situação das mulheres amefricanas resulta de processos históricos e contemporâneos de opressões interseccionais" (Rios e Lima, 2020, p. 19).

Para hooks (2021), a desvalorização da mulher negra, no específico caso do Brasil, e os casamentos interracializados foram resultado da violência a elas por parte da minoria branca dominante (senhores de engenho, traficantes de escravos, etc). Gonzalez

(2020) defende que, na década de 1930, este fato daria origem ao *mito da democracia racial* (Freyre, 2006) no país, vigente até hoje. Este conceito refere-se a um estado de plena igualdade entre os cidadãos, sem distinção de raça, sexo ou etnia.

Sua origem está ligada a uma narrativa que ganhou força na década de 1930, de que o Brasil encontrava uma solução para o racismo na miscigenação. A história oficial e o discurso pedagógico define o brasileiro como "cordial" e, complementando o mito, afirma-se que a nossa história é um modelo de soluções pacíficas de conflitos surgidos. Por isso, ao relacionar adjetivos às pessoas negras, o estereótipo difundido se diz passividade, infantilidade, incapacidade intelectual, aceitação tranquila da escravidão deles.

Ao darmos um salto para 2015, criou-se o termo "o futuro é feminino", popularizado na cultura mais abrangente quando a modelo Cara Delevigne usou uma blusa com estas palavras. Porém, quando Hillary Clinton o disse em 2017 depois da posse do ex-presidente estadunidense Donald Trump, a frase passou a representar um grito feminista.

Segundo Koa Beck (2021), o revelador é que as principais pesquisas por estas palavras no Google foram de produtos, como "camiseta o futuro é feminino". A origem da frase tem uma raiz radical que começa com separatistas lésbicas: o feminismo branco-capitalista-tardio cooptou o movimento e o levou às araras das lojas de roupa e às hashtags no Instagram. Originalmente, na década de 70, blusas foram impressas com a frase para promover a primeira livraria de mulheres em Nova York, a *Labyris Books*. Ela foi fundada por feministas lésbicas e o espaço era utilizado para discutir questões de racismo e de ativismo.

Em 2014, Beyoncé subiu ao palco com "*Feminist is a person who believes in the social, political, and economic equality of the sexes*"¹² em um telão atrás dela. Ali, já estava sendo estabelecida "a base para alinhar o feminismo com os interesses corporativos gerais e com ascensões corporativas individuais" (BECK, 2021, p. 161). O feminismo, depois de ser visto como radical, militante, agora estava na moda. Produtos agora podiam passar uma "mensagem feminista": o clipe de *Blank Space*, em 2014, de Taylor Swift é tido como se fosse um conto de fadas distópico feminista.

Criou-se então um estilo de vida feminista. O fenômeno de se impor, se empoderar, toda uma estética, símbolos, cores, slogans, bandeiras, canecas. Agora, o

¹²Tradução livre da autora: "Feminista é uma pessoa que acredita na igualdade social, política e econômica entre os sexos".

feminismo se tornou transacional. É possível comprá-lo e experimentá-lo com um produto, em vez de uma luta, uma disputa nascida para desafiar e incomodar os que detém o poder. Na quarta onda do movimento, a higienização do "empoderamento" (Rappaport, 1977)¹³ e o consequente afastamento do ativismo radical se encontram na segunda década do século XXI o *female rage* (Chemaly, 2018).

Segundo a escritora Renata Corrêa (2022), é curioso que acreditem que feministas devem ser heroínas imbatíveis. Infalíveis, inquebráveis e é violento que se pense que mulheres são uma massa uniforme sem conflitos e sem diferenças fundamentais, principalmente em recortes de classe e raça. E essa mesma conexão pode ser feita à categoria de mulheres vítimas de abusos: não existe vítima perfeita após o crime que consiga justiça, num mundo criado e ditado por homens.

Desse modo, a mesma autora vai ao encontro do entendimento deste estudo: peças de teatro, filmes, novelas, livros estão aqui para deixar sempre uma lacuna — e é aqui que a arena de disputa de imagens acontece. Ela entende que é um problema, no sentido matemático: "Uma peça de teatro, a meu ver, nunca é solução para nada — nem um filme, nem uma série, nem um livro. (...) Há um espaço, uma falta, uma lacuna, um 'x' que autor nenhum conseguirá preencher" (Corrêa, 2022, p. 82). A vingança e a raiva servem como material criativo, e as telenovelas seriam um resultante nesta disputa.

A raiva feminina não só é material criativo como tem se visto em diversas áreas culturais. E o que se pode aprender ao ouvir esta raiva? A onda de eu líricos mulher com raiva vem crescendo desde 2017, quando Sara Ahmed publicou o "*Living a Feminist Life*" e falou sobre a raiva que ela sentia — e que entendia que a maioria das mulheres também. Isto se une ao cenário socio-político-econômico mundial de retrocessos nos direitos das mulheres, como a revogação do aborto legalizado nos Estados Unidos mesmo com a maioria da população apoiando a decisão de décadas de *Roe vs Wade*, de 1973¹⁴.

Então, é imprescindível que escutemos a raiva das mulheres, nossa e das outras. E não apenas este sentimento em si, mas sua origem. "A raiva é de pronto descartada por ser considerada irracional ou agressiva, mas é crucial fazer um esforço

¹³Conceito utilizado pela primeira vez pelo psicólogo estadunidense Julian Rappaport. Disponível em: <https://www.sesipr.org.br/voce-sabe-o-que-e-empoderamento-2-31192-331291.shtml#:~:text=Nos%20%C3%BAltimos%20anos%20tem%2Dse,psic%C3%B3logo%20norte%2Damericano%20Julian%20Rappaport..> Acesso em 3 jan 2024.

¹⁴Disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/06/24/aborto-nos-eua-entenda-o-que-era-a-decisao-que-garantia-direito-ao-procedimento-e-como-foi-derrubada.ghtml>. Acesso em 23 mar 2023.

para entendê-la a sério e para considerar a mensagem que traz" (Wallert, 2020, p. 3)¹⁵. Ao longo dos anos, desde o século XVI, mulheres artistas manifestaram a raiva que sentiam ao enfrentar os limites impostos e as opressões de uma sociedade cuja estrutura não foi feita para beneficiá-las.

Artemisia Gentileschi foi uma pintora barroca italiana que fez o quadro "Judite decapitando Holofernes" (1613). Nele, Judite degola Holofernes. A pintura mostra o momento em que Judite, ajudada por sua serva, degola o general, depois de ele ter adormecido bêbado. Utilizou-se bastante o jogo de luz e sombras, a pintura é física, forte, com jorros de sangue.

Há uma corrente entre os estudiosos de arte que apontam que Gentileschi desenhou a si mesma como Judite. Seu mentor, Agostino Tassi, foi julgado por estupro e seria a representação de Holofernes. Assim, a biógrafa de artista¹⁶, Mary Garrard, propôs uma leitura autobiográfica da pintura, afirmando que ela funciona como uma catarse de expressão da raiva reprimida.

No século passado, entre os anos 60 e 80, impulsionou-se a fúria como instrumento de luta. Mais recentemente, depois do *momentum* feminista na década de 10, publicações acadêmicas e artistas surgiram com essa motriz. No Brasil, em 2022, a escritora Bruna Maia lançou o "Com todo meu rancor", em que detalha o desequilíbrio de poder em um relacionamento entre um homem e uma mulher. Nele, ela mostra a violência crescente desde a moral até a física e sexual e o despreparo do aparato policial para acolher mulheres em situação de violência. Além de constatar a inexistência de um ranking de pior à mais leve violência cometida — já que dor é dor, não existe um jogo de supertrunfo de dor — e como a raiva a ajudou a superar o que passou.

Na editoria internacional, as obras de Elena Ferrante discorrem na ficção sobre os contras de ser mãe e de ter sido moldada pelo sistema patriarcal a ter filhos sem pensar que é uma escolha. Em 2014, Gillian Flynn lançou *Garota Exemplar*: Amy é uma superescritora famosa, casada com o marido perfeito, sem filhos, família de comercial. Porém, ela larga ele, que estava a traindo, e forja sua própria morte para renascer outra mulher. As séries *Fleabag* (2016), *The Handmaid's Tale* (2017), *Killing Eve* (2018), *I May Destroy You* (2019) e *Little Fires Everywhere* (2020) são algumas que retratam mulheres que não têm pudor em demonstrar agressividade.

¹⁵Tradução da autora: "Anger is readily dismissed as irrational or aggressive, but making the effort to take it seriously and to consider the messages it sends is crucial"

¹⁶Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_decapitando_Holofernes. Acesso em 03 fev 2024.

Na música, SZA lançou em 2023 *Kill Bill*, em que confessa que mataria seu ex-namorado, apesar de não ser a melhor ideia, pois é melhor ir presa do que ficar sozinha. No clipe de *Hold Up* (2016), Beyoncé quebra carros com um taco de beisebol, em um álbum feito depois de descobrir que seu marido Jay-Z a traiu. Na letra, ela diz: "*What's worse, lookin' jealous or crazy? Jealous or crazy? Or like being walked all over lately, walked all over lately...I'd rather be crazy*"¹⁷. Ela se apropria do termo "louca", adjetivo utilizado para penalizar mulheres, e escreve um álbum de ode à raiva feminina.

Se pensarmos em termos históricos e cosmologia grega, há expoentes lá também. Como base para este estudo: o caso de Antígona. Ela era filha do casal incestuoso Jocasta e Édipo. Irmã de Polinice, Etéocles e Ismênia, ela voltou ao reino após seu pai morrer no exílio, pra onde havia ido junto. Etéocles e Polinice decidem disputar o trono com um combate e ambos morrem. Creonte, o tio deles, herdou o trono e mandou sepultar com todas as honras apenas Etéocles, pois considerava que era o único sobrinho que honrou a Lei e a Família. Polinice é deixado onde caiu, para que o cadáver ficasse exposto à putrefação e à dilaceração. O rei ordenou pena de morte para quem ousasse enterrá-lo.

Em meio a uma disputa na árvore genealógica dos reis e herdeiros do trono na qual apenas os homens despontavam e importavam, Antígona se posicionou. Ela se postou contra seu tio, contra o Estado. Indignada, ela tenta convencer o novo rei a sepultá-lo, mas não consegue. Ela quer apenas que a tradição, já dada pelos Homens, seja cumprida: ela não o faz por ela, mas pela estrutura.

Porém, ela esqueceu que era mulher. Então, ela rouba o cadáver, que estava sendo vigiado, e tenta enterrar Polinice com as próprias mãos, mas foi dedurada e levada diante do rei para interrogatório. Antígona não confirma nem nega ter feito o ato e, no texto escrito há mais de 2.500 anos, se desenrola uma cena de misoginia e machismo até ela sofrer as consequências de ser uma mulher em uma sociedade patriarcal. Entretanto, até onde pode, ela usou sua raiva para se insurgir frente às regras outorgadas a ela.

Nesta pesquisa, algumas perguntas serão feitas. O foco será na Crueldade como modo de correção do corpo na história e como as mulheres que sofrem a violência são lidas – como loucas ou histéricas – antes de ocorrer a jornada da heroína, ou da anti-heroína. Neste sentido, o castigo para as vilãs são mais brutais? Quem são as vilãs,

¹⁷Tradução livre da autora: "O que é pior, ser vista como ciumenta ou louca? Ciumenta ou louca? Ou ser pisada em cima, pisada em cima...Eu prefiro ser louca!".

seriam elas apenas as mulheres que não se contentam e desejam o que não podem, segundo as normas patriarcais? Como o castigo ocorre, é no corpo dela ou no de quem ela ama? Por quê?. A polifonia bakhtiniana que nos forma é construída a partir de comunicações, como é comunicada e criada esta imagem de mulheres que sofrem abusos nas novelas da Globo?

De fato, o campo é bastante explorado por pesquisadoras. O enfoque para a área da crueldade e da empatia é correlato ao momento político vivido entre 2018-2022, no Brasil. A ferocidade, a misoginia, a homofobia, o racismo e a condescendência com que mulheres foram tratadas, retratadas, subjulgadas e lidas pede um aprofundamento do estudo – ainda mais quando, no sentido bakhtiniano, a novela é um produto midiático e vetor de socialização.

Assim, o racismo e o sexismo são indissociáveis para entender a posição da mulher e, mais ainda, da mulher negra na realidade e na imagem construída pelas novelas. hooks (2021) afirma que, em Hollywood – e é possível declarar que no Brasil também –, raça e sexo são facetas da identidade humana desde que o sistema capitalista entendeu que a escravidão de seres humanos não-brancos era lucrativa. Segunda ela, o sexismo era ponto essencial na construção e manutenção da ordem social e política importada para as colônias por colonizadores europeus brancos. Este modelo tinha por consequência impactar profundamente o destino de mulheres negras escravizadas.

Presentes até hoje, aliado à cultura do estupro, isto reflete na representação de mulheres na TV. Permissivas, imorais, lascívias e sexualmente desinibidas: esta designação surgiu no sistema escravocrata capitalista e foi ele também que trabalhou de forma deliberativa e consciente para sabotar a construção da autoconfiança e do autorrespeito da mulher negra. Neste sentido, é preciso pontuar que além da "mulher negra má e lascívia", aos homens negros foi imposto o mito do estuprador.

Se por um lado a novela é uma arte, por outro é ainda um produto, que precisa gerar lucro. Veiculada em uma mídia de massa, a novela ainda imprime imagens negativas de mulheres – e principalmente da mulher negra. Neste ponto, como a mulher, que sofre violência, com o recorte de raça e classe, é representada? É um castigo? Como esta "correção" se dá? A mulher negra, cujo abuso sofrido está sendo mostrado, tem história na trama ou ela está sendo usada como *token*? Ela tem uma família, tem drama próprio?

Há três estereótipos utilizados quando se fala em mulher negra na TV (hooks, 2021). O primeiro é a da personagem objeto-sexual, vagabunda, prostituta, desinibida

sexualmente. O segundo é a desleixada, mal vestida, com maquiagem mal feita – inclusive, é necessário pontuar os bastidores de se contratar profissionais de cabelo e maquiagem que saibam fazer e trabalhar com peles e cabelos não-brancos. O terceiro é a mãe preta, a religiosa, resignada, conselheira, que se sacrifica e se anula pelas pessoas que ama.

Mulheres pretas são as que mais sofrem feminicídio¹⁸, mas isto está subrepresentado quando se analisa as tramas de novelas da Rede Globo. Os crimes contra os corpos das mulheres fazem parte da base social em que vivemos. Estupro, principalmente o marital, e a violação do consentimento não são tratados com a seriedade que deveriam ser. Isto se relaciona na teia do performar "ser mulher" e se espelha até na cultura da magreza, de querer ser o objeto de desejo do outro e de "ser bonita", o que acaba gerando mais violência na saúde física e mental de mulheres.

Pesquisas apontam que, nos últimos dois anos, nos últimos dois anos, 2.695 mulheres foram mortas pela condição de serem mulheres – 1.354 em 2020 e 1.341 em 2021¹⁹. Elas são vítimas de feminicídio em praticamente todas as idades, mas o pico é dos 18 aos 39 anos: o auge de sua vida reprodutiva. O término de uma relação é um ponto de inflexão, já que é uma forma de interromper a violência vivida, mas é o momento de maior vulnerabilidade dela. Em muitos casos, é nesta circunstância em que feminicídios ocorrem.

Ao contrário da malha da ficção indicar que mais mulheres brancas sofrem violência (Rocha, 2019), os dados da vida real mostram o contrário: 37,5% das vítimas de feminicídio são brancas e 62% são negras. Nesta área, há sempre que se pensar em subnotificação. Neste sentido, levanta-se a hipótese de que policiais caracterizam e enquadram menos os homicídios de mulher negras como feminicídios. Mesmo elas sendo mortas pela condição de ser mulher, entram na categoria de homicídio doloso, o que não parece ocorrer – ou ocorre menos – com mulheres brancas.

Quando se repara nos números de mortalidade geral de mulheres por agressão, nos últimos dez anos, percebe-se que, se por um lado o assassinato de mulheres brancas caíram, os de mulheres pretas aumentaram. E como isso está se refletindo na construção da mulher que sofre violência em uma novela da Rede Globo? Camila, de *Amor de Mãe*

¹⁸ Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/832964-mulheres-negras-sao-maioria-das-vitimas-de-feminicidio-e-as-que-mais-sofrem-com-desigualdade-social/>. Acesso 13 dez 2022.

¹⁹ Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/07/10-anuario-2022-feminicidios-caem-mas-outras-formas-de-violencia-contra-meninas-e-mulheres-crescem-em-2021.pdf>. Acesso em 16 dez 2022.

(2019), se encaixa nas estatísticas reais, mas a crueldade na sequência de violências trágicas da personagem chama atenção.

Segundo Júnior (2008), a proposição de Schopenhauer sobre a crueldade é uma mistura entre justiça e caridade – que, para trazer ao tema da dissertação, assume-se o sinônimo de compaixão ou empatia. O princípio fundamental se baseia no "*neminem laede, imo omnes, quantum potes, iuva!*" (Não faças mal a ninguém, mas antes ajuda a todos que poderes)²⁰ e se divide entre dois agentes. A primeira parte – "não prejudiques ninguém" – é sobre justiça. O agente "eu" se opõe a causar sofrimento ao "outro", como altruísmo, sem pensar em ganhos ou vantagens para si. A segunda parte – "mas ajuda a todos que poderes", diz sobre compaixão. O "eu" age por se sentir impelido a agir para livrar outros seres do sofrimento.

Para se estabelecer uma violência desmedida, é preciso identificá-la. a desvalorização da mulher negra se espalha em diversas áreas, desde o parto ao feminicídio. Atualmente, o Brasil registra uma taxa de mortalidade materna de 107,5 a cada 100 mil nascidos vivos²¹. No melhor dos cenários, a falta de percepção de que esta violência ocorre constantemente – reflexo do perfil de quem tem o poder legislativo em mãos no país – resulta na falta de uma legislação nacional para regulamentar o parto humanizado. Dentre todos os estados brasileiros, apenas dezoito e o Distrito Federal apresentam lei sobre o tema.

Neste sentido, o conceito de hierarquia da dor se estabelece – e não apenas na área obstétrica. O mito de que "mulheres negras suportam mais a dor" é difundido e resulta em mais violência para a parte mais vulnerável de nossa sociedade. Para comunicar a dor, é preciso reconhecê-la; ela existe, ela é reconhecida, ela importa. Por ser nora da vilã da novela e pela sogra ter uma relação de dependência doentia com o filho, a personagem Camila, de *Amor de Mãe* (2019) sofria abusos diretos e indiretos, teóricos e físicos.

Camila, interpretada por Jéssica Ellen, sofreu variados tipos de violência. Ela existiu, é reconhecível, importa e não pode ser justificada, pelo tecido ficcional, como sendo apenas para refletir os dados da vida real. A compaixão é um exercício de condicionamento. Essa ideia não é natural, é preciso expandir esta roda de quem está

²⁰Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4837/1939.pdf?sequence=1&isAlloved=y>. Acesso em 16 dez 2022.

²¹Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/violencia-obstetrica-61-das-vitimas-sao-mulheres-negras/>. Acesso em 16 dez 2022.

dentro dela e quem não está. Por que Camila não parece estar dentro dela perante a autora e parte do público da novela?

Um ponto importante nesta dissertação: como se dá a crueldade, o corpo e o papel desta mulher em seu ambiente? Seria a crueldade uma resposta violenta à rachadura na estrutura patriarcal, racista, homofóbica e colonialista?. No movimento feminista interseccional, uma das discussões é o poder do Homem e como ele permeia todas as estruturas. Há como escapar do *male gaze*²² (Berger, 1972), o olhar masculino, quando foi ele quem criou a estrutura do *status quo*?

Margaret Atwood propõe o ponto de vista de que em toda mulher há um homem dentro observando uma mulher, no livro "A noiva ladra" (2012). Ela defende que inclusive o *female gaze* (Mulvey, 1975) vem de e é um tipo de *male gaze*, *male fantasy*. A autora se pergunta se tudo é feito de fantasia masculina, desde ser uma mulher recatada e do lar a uma considerada degenerada. E ela comenta sobre fingir não estar atendendo a fantasias masculinas também ser uma fantasia masculina²³. Atwood (2012) continua ao afirmar que fingir que não é vista, que tem vida própria, que pode pentear o cabelo sem perceber o observador sempre presente através do buraco da fechadura é, também, inescapável.

É preciso conceituar *male gaze* (Berger, 1972). O olhar masculino é o retratar as mulheres nas artes visuais e na literatura a partir de uma perspectiva heterossexual masculina e cisgênera. Nesse sentido, a mulher é um objeto de desejo, à disposição do prazer do espectador homem. Nas representações audiovisuais e estéticas do cinema narrativo, o olhar masculino pode assumir três pontos de vista: do homem por trás da câmera; dos personagens masculinos nas representações cinematográficas do filme; do espectador contemplando a imagem.

Tal olhar foi uma expressão utilizada pela primeira vez pelo crítico de arte inglês John Berger, em *Ways of Seeing* (1972)²⁴. Em 1975, Laura Mulvey tornou o conceito *female gaze* popular nos movimentos feministas quando o empregou em *Visual Pleasure and Narrative Cinema* para criticar representações da imprensa tradicional da

²²Conceito cunhado por Laura Mulvey, em 1975. Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/ccm/male-gaze-e-a-prevalencia-da-visao-masculina/#:~:text=O%20male%20gaze%20%C3%A9%20o,vis%C3%A3o%20masculina%20sobre%20uma%20mulher>. Acesso em 2 jan 2024.

²³Disponível em: <https://www.goodreads.com/quotes/329778-male-fantasies-male-fantasies-is-everything-run-by-male-fantasies>. Acesso em 14 ago 2023.

²⁴Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Olhar_masculino#O_olhar_feminino. Acesso em 3 jan 2024.

personagem feminina no cinema²⁵. Nalini Paul diz que o conceito de *gaze*, do olhar, também existe na teoria pós-colonial.

Em sua análise de *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, ela descreve seu ponto de vista sobre *gaze*, desta vez, o olhar feminino. "Um sujeito deslocado como aquele que possui um olhar e examinará a presença do olhar feminino em sua capacidade de subverter as estruturas patriarcais de poder na diegese da narrativa" (Paul, 2004, p. 1). Nesse sentido, se rebelar-se contra o male gaze já é uma forma de *male gaze*: isso implica que homens erotizam, em mais uma camada, domar mulheres.

Como um caçador que procura o pássaro mais exótico para aprisionar, dominar, subjugar e prender é uma outra forma de atingir o mesmo resultado da violência e da crueldade. Um dos exemplos desta pesquisa é a personagem Lumiar (Carolina Dieckmann), em *Vai na Fé* (2023). Advogada criminal, classe média, branca, loira, se entendia como incapaz de cair em uma relação abusiva, mas não via que Theo (Emílio Dantas), seu amigo e depois namorado, era um agressor.

Em contrapartida, Suely Rolnik (2022) e Judith Butler (2020) propõem que é possível escapar e criar uma rachadura nesta cultura, que se mescla, se retroalimenta e se confunde no machismo e no poder do Estado. O avanço, mesmo tímido, nos últimos anos na discussão de questões de gênero, raça e sexualidade e de direitos de pessoas minorizadas acompanhou um movimento contrário. A emergência dessa reação mobiliza noções como "epidemia trans"²⁶ e "ideologia de gênero" e o pânico moral é acionado como forma de mobilização do movimento conservador mundial.

Ao utilizar a palavra "epidemia", imprime-se a ideia de doença, alastramento, contágio, sobretudo entre crianças e adolescentes. Esse comportamento considerado desviante, crescente, fora dos princípios da ordem social seria uma ameaça à família tradicional, que quer proteger o indivíduo do sofrimento. A dor vem da percepção da diferença: a igualdade gerada pela identificação gera uma falsa redoma de proteção. O outro é o diferente, a ser combatido.

Ao transgredir essa norma estabelecida como verdade, percebe-se que pode-se questionar. Trazer a cisgeneridade para o centro do debate é fazer uma rachadura na estrutura do *status quo* representado pela masculinidade patriarcal. Butler (2020) insiste que devemos questionar criticamente a maneira como reproduzimos em nossa

²⁵Disponível em: <https://www.gla.ac.uk/research/az/esharp/esharp/2/paul/>. Acesso em 3 jan 2024.

²⁶Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-panico-antitrans-e-cisnormatividade/>. Acesso em 15 ago 2023.

linguagem as formas de poder às quais nos opomos, além de também devemos nos esforçar para usar a linguagem de novos modos, que abram uma possibilidade de esperança para o mundo.

Portanto, quanto mais se questiona, mais forte é a reação contrária. E maior é a crueldade com quem protesta e acha saídas para não se encaixar nestas expectativas sociais conservadoras. Além de que mais forte se faz a retroalimentação de uma teoria de gênero e da violência por meio de um terror estrutural.

Ao continuar a pesquisa feita na graduação sobre a naturalização da violência contra a mulher nas novelas da Rede Globo (Rocha, 2019), esta pesquisa apresenta como ponto de partida a aula inaugural do Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação de 2022.2. Dada por Suely Rolnik, a psicanalista explica o conceito de Noivinha (Rolnik, 2022), questão principal e justificativa para entender o por quê deste estudo. Aliada a esta palestra-aula, está a corrente crescente *Female Rage*, uma vertente de escrita liderada por mulheres com personagens mulheres que não atendem ao modelo bela, recatada e do lar; pelo contrário: elas se rebelam.

Capítulo 1: Homem, és capaz de ser justo? É uma mulher que te pergunta

Histórica, louca, descontrolada, agressiva, grosseira. Mulheres, historicamente, foram e são rotuladas quando decidem ir contra a regra imposta. Seja ela de ordem moral, ética, vinda do Estado, do cidadão de bem, da família, dos amigos. Geralmente, este julgamento vem de homens: o dito centro epistemológico de todas as experiências humanas neste planeta. Quando mulheres demonstram por meio de falas e ações assertivas, o enquadramento nesta semântica de adjetivos chega. É por causa disto que a reação à reação das mulheres deságua na *Female Rage* (Chemaly, 2018) — a representação, de artistas mulheres, que defendem o uso da emoção da raiva como resistência e mecanismo de enfrentamento às opressões de gênero.

Ao não performar feminilidade, as mulheres se posicionam e agem contra o modelo de bela, recatada e do lar. Cada vez mais mulheres recuperam a raiva como emoção a ser sentida — ainda mais por ser uma das emoções básicas que todos os seres humanos sentem. O movimento #MeToo, em 2017, quando a hashtag foi usada para demonstrar como o abuso sexual e o assédio eram (e ainda são) generalizados, especialmente no ambiente de trabalho, e derrubou a represa que muitas mulheres criaram para lidar sozinhas com os abusos.

A partir dela, acusações de violência sexual contra Harvey Weinstein, um grande produtor de Hollywood, começaram a aparecer nas mídias sociais. Atrizes reconhecidas mundialmente como Gwyneth Paltrow, Ashley Judd, Jennifer Lawrence e Uma Thurman compartilharam também as agressões de gênero que passaram no meio. Neste sentido, Sara Ahmed (2017) escreveu sobre as "*killjoy feminist*": para ela, como feministas, deve-se voltar a incomodar. Neste sentido, disse: "É esperado que você interrompa uma ocasião alegre com a sensação de sua própria negação. Presume-se que você está fazendo política de identidade ao falar sobre racismo porque você é uma pessoa racializada ou ao falar sobre sexismo por ser mulher"²⁷ (Ahmed, 2017, p.13). Mulheres devem poder sentir raiva. Devem gritar. Devem poder gritar e chorar e rir e sentir mais raiva ainda.

O feminismo citado aqui não é o que foi cooptado pelo capitalismo e se desdobra em produtos comerciáveis. É aquele que traduz o que você sempre sentiu quando foi colocada em um lugar de subserviência, de delicadeza, de passividade, com

²⁷Tradução livre da autora: "You are assumed to be interrupting a happy occasion with the sensation of your own negation. You are assumed to be doing identity politics as if you speak about racism because you are a person of color or as if you speak about sexism because you are a woman".

os devidos recortes de raça e classe: " E quando você se torna feminista, pode-se sentir que sempre foi uma"²⁸. É uma luta, é coletivo. Quando você, mulher, teve que ajudar sua mãe e suas tias a retirar a louça da mesa e a lavá-la enquanto seu pai, seu irmão, seu avô e seus tios ficavam sentados no sofá vendo futebol. Como Ahmed diz: "Talvez você sempre foi deste jeito, uma feminista, porque você sempre tendeu a ser uma menina rebelde ou voluntariosa, que não aceitava o lugar que te foi destinado"²⁹ (Ahmed, 2017 p.11).

Para a psicanalista Suely Rolnik (2022), "momentos como esse em que estamos vivendo são momentos em que a vida nos convoca a criar outros cenários, o que só pode se fazer coletivamente, porque o cenário a gente cria em um campo de relações"³⁰. Ela compara o corpo com o de uma aranha, ao fazer uma analogia com a teia que ela lança ao mundo. É o fio mais resistente e o mais flexível que existe no planeta.

Quando lançado no ambiente, esse fio tem a propriedade de captar as frequências de vibração das forças dos elementos que compõem aquele ecossistema. Essas ondas de vibração vêm em ondas até chegar na barriga da aranha. Quando chega, ela sente. Ela sente corporal e passivamente. O efeito daquilo no corpo toca o estado vital dela e introduz algo que não estava lá. Assim como as aranhas, estamos imersos no ambiente e estamos em interação constante com o cenário atual, definido como "colonial, racial, patriarcal e capitalista", por Rolnik (2022).

No caso dos humanos, não é apenas um ecossistema ambiental, mas também social, mental, tecnológico. O fio vital do ser humano está no ambiente permanentemente recebendo e percebendo os efeitos destas interações. Nesta dimensão de experiência subjetiva, o outro é uma presença viva dentro de nós. Os efeitos específicos desta presença viva estão vivos no nosso corpo. Estas vibrações nos compõem e nos transformam. Portanto, não há eu e o outro, não há delimitação; nós somos, se é. Rolnik (2022) chama esta experiência de "transpessoal": "É o que atravessa a noção de pessoa".

Na experiência como pessoa, nossa cartografia sociocultural vai definir uma personagem a nos ser atribuída. Ela também define como será nossa relação com as outras personagens. Nesta dimensão de experiência subjetiva, o sujeito se constitui de

²⁸Tradução livre da autora: "And yet once you have become a feminist, it can feel that you were always a feminist".

²⁹Tradução livre da autora: " maybe you tended that way, a feminist way, because you already tended to be a rebellious or even willful girl, who would not accept the place she had been given".

³⁰Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a2ZM_wPDjGU&t=19s. Acesso em 14 mar 2023.

duas faces distintas, potencialmente indissociáveis. Nos relacionamos com pessoas e com o mundo por meio de formas, pelos cinco sentidos — olfato, paladar, visão, audição e tato.

Entretanto, a percepção não é uma tabula rasa. Ao perceber o outro, imediatamente associações são feitas de acordo com representações que já fazem parte do repertório pessoal pré-existente. Projeções são feitas para situarmos quem é o outro, quem sou eu em relação ao outro e como nos relacionamos e nos comunicamos. Aqui, Rolnik (2022) apresenta dois conceitos: o Transpessoal e a Noivinha.

No primeiro conceito, é a reação e o efeito do externo no meu próprio corpo; No segundo, é o resultado de todas as interações que me encaixam em uma personagem para lidar com o externo. Ao situarmos estes conceitos na proposta deste estudo, a misoginia, o racismo e a violência contra a mulher emanam sinais para o corpo de que o cenário em que estamos inseridas não está nos abarcando — e talvez nunca o tenha. E o que nós dispomos como pessoas, como repertório, não está sendo suficiente para nos relacionarmos com o cenário atual.

Para ela, a vida nos exige uma mudança quando não cabe mais nos moldes atuais. A aranha recebe as vibrações e faz teias; Nós recebemos as vibrações e respondemos pelo desejo, em um sentido ativo. Na melhor das hipóteses, ele vai ser orientado pelo que conseguimos avaliar do que está acontecendo em nosso ambiente. Há uma fricção entre os dois conceitos de Rolnik (2022): por exemplo, no século XIX, a mulher branca saiu para o campo de trabalho, pode não estar mais apenas no campo doméstico, seu corpo está sendo afetado por várias vibrações que não estava acostumado. Ao mesmo tempo, há uma enorme mudança acontecendo no estado vital dela e a personagem da Noivinha, bela, recatada e do lar, continua exercendo o papel a ela dado.

O alarme vital é a combustão, o atrito. É como se fôssemos feitas de um exoesqueleto que, em determinado ponto da vida, pede passagem e exige que crescamos, mudemos de forma no mundo. Desta fricção, o resultado não é necessariamente ruim. É o momento em que a encruzilhada é potência. Como o espírito vai avaliar e criar estratégias para o desejo agir para parirmos um mundo de outro jeito?. Nesta equação, o desejo faz nascer o que já estava em gestação.

Estamos em gestação de um novo mundo, porém a maioria das referências ainda é do mundo anterior. A micropolítica (Foucault, 1984) é o embate entre as diferentes respostas do desejo no campo do regime do inconsciente: as diferentes culturas variam

segundo o tipo de gestão dessa fábrica de mundo. Na melhor das hipóteses, na micropolítica ativa, a energia vital é transformada para apontar o desejo, que nos modifica e altera o nosso entorno. É uma subjetividade que está à altura do que a vida pede em cada momento.

Porém, em outra hipótese, para Rolnik (2022), a micropolítica reativa é quando a subjetividade está dissociada da experiência como vivente. Nesta situação, as vibrações não têm acesso à energia vital. Por isso, tal pessoa terá que usar uma referência antiga, algo que ele já sabe, para projetar sobre as vibrações que chegam até ela. É o caso de pessoas misóginas, racistas, coloniais e patriarcais: eles utilizam referências que já conhecem e projetam — e reagem — com violência contra mulheres.

Neste sentido, a micropolítica reativa (Rolnik, 2022) é quando a subjetividade avalia, recebe as vibrações do ambiente, mas aborta o processo. Na fábrica de mundos em um regime capitalista, racista, machista, patriarcal, o modelo ideal é a produção de micropolítica reativa. Quando a vida está na frequência reativa, o desejo não produz diferenças e força nossos desejos a serem canalizados, sublimados ou abortados.

Neste estudo, propõe-se uma micropolítica ativa (Rolnik, 2022) frente à reativa. Em 1851, na *Women's Rights Convention* em Ohio, Sojourner Truth se colocou contra as referências já existentes e se levantou para perguntar: E eu não sou uma mulher? (hooks, 2021). Nascida em setembro de 1952, filha de escravos, ela conseguiu a liberdade para se tornar uma grande ativista pela igualdade das mulheres — especialmente das mulheres negras. A crítica feminista, poeta, intelectual do amor, do feminismo, do patriarcado, da supremacia branca, do perdão e do poder da arte é filha de afroamericanos e indígenas, do sudoeste dos EUA.

Em seu discurso, numa reunião de clérigos, se discutiam os direitos da mulher. hooks (2021) descreve que Truth levantou-se para falar, após ouvir de pastores presentes que mulheres não deveriam ter os mesmos direitos que os homens, porque seriam frágeis, intelectualmente débeis, porque Jesus foi um homem e não uma mulher e porque, por fim, a primeira mulher fora uma pecadora. Ela questionou que alguns homens dizem que mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, devem ser carregadas para atravessar valas, que elas merecem o melhor lugar onde quer que estejam; porém ninguém jamais a ajudou a subir em carruagens ou a saltar sobre poças

de lama. E nunca a ofereceram melhor lugar algum. Por fim, perguntou: E não sou uma mulher?"³¹.

Rolnik (2022) vai ao encontro de Truth ao afirmar que é necessário criar novos mundos: "Um sistema político sociocultural não é uma abstração, mas se encarna em determinados modos de existência que resultam em regime de inconsciente, um tipo de modo de existência, um tipo de subjetividade, de relação com a vida, de relação com o outro e da sociedade que vai se tecendo a partir disto"³². E, como é notório, hooks (2021) afirma que o movimento feminista dos EUA no início do século XX era capitaneado — ou cooptado — pelas mulheres brancas, deixando à margem pessoas racializadas.

Assim, ela explica que a socialização racista e sexista condicionou mulheres negras a desvalorizar sua condição de mulher e a considerar raça como o único rótulo relevante de identificação. Além disso, defende que o sexismo era insignificante à luz da realidade mais dura, mais brutal do racismo (hooks, 2021). Com frequência, no movimento de mulheres pressupôs-se que, ao se assumir oprimida, uma pessoa se livra de ser opressora. Enquanto mulheres brancas puderam lutar por sua emancipação, mulheres negras aguentaram uma dupla opressão de todos os lados.

Se o futuro for ancestral, deve-se voltar 500 anos no relógio da Humanidade. Durante o regime escravocrata capitalista, o sexismo era parte indissociável da ordem social e política trazida da Europa por colonizadores brancos — e tinha como um dos objetivos impactar profundamente o destino da mulher negra escravizada. Como hooks (2021) disse, no início, o foco era nos homens, na mão de obra, na importação de trabalhadores, portanto, homens negros escravizados. Por isso, ele era mais caro do que ela.

Segundo a mesma autora, ao se deparar com a escassez de trabalhadores e com o número baixo de mulheres negras, latifundiários brancos estadunidenses incentivaram, persuadiram e coagiram imigrantes brancas a terem relações sexuais com homens negros escravizados para produzir mais trabalhadores. Porém, na contramão, havia os homens brancos que se indignaram com as relações interracialis. Assim, hooks (2021) expõe que o status de mercadoria da mulher negra aumentou. Em um sistema econômico que visa o lucro, elas aumentariam o produto final.

³¹Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em 14 mar 2023.

³²Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a2ZM_wPDjGU&t=19s. Acesso em 14 mar 2023.

Ainda segundo a pesquisadora, mulheres passaram a ser um terço da carga humana embarcada na maioria dos navios. Neles, a vulnerabilidade da mulher africana era uma constante. Estupros e outras violências físicas eram utilizadas como método comum de tortura por escravizadores. Estas práticas foram eficazes no propósito de forçar as pessoas africanas a reprimir a consciência de sua liberdade e adotar a identidade de escravizado — esta nova personagem — que lhe era imposta.

Em "E eu não sou uma mulher?" (2021), hooks diz: "Eram cruciais, no preparo das pessoas africanas para o mercado de escravo, a destruição da dignidade humana, a eliminação de nomes e status, a dispersão de grupos, para não haver uma língua comum, e retirada de qualquer sinal evidente de herança africana" (hooks, 2021, p. 43). Para o homem negro, primordialmente explorado, o trabalho era no campo. Já para a mulher negra, a exploração era no campo, em atividades domésticas, como reprodutora e como objeto para o assédio sexual perpetrado pelo homem branco.

Segundo ela, em questão de estupro como correção, ele não era aplicado ao homem negro. O sexismo dos patriarcas brancos os poupou do estupro homossexual e de outras formas de abuso sexual. Enquanto isso, a institucionalização do sexismo era um sistema social que protegia a sexualidade dos homens negros e legitimava socialmente a exploração sexual da mulher negra. Qualquer demonstração de resistência por parte dela aumentava a determinação dos colonizadores brancos para demonstrar poder — "o objetivo era desmoralizá-las e desumanizá-las" (hooks, 2021, p. 41).

Na educação fundamentalista cristã, Eva mordeu a maçã. É a pecadora inicial. A mulher é representada como a sedutora má, aquela que trouxe o pecado para o mundo. Homens foram apenas vítimas. Então, ao longo do tempo, homens brancos culpavam mulheres pela lascívia sexual e, ao serem ensinados a reprimir sua sexualidade pelo medo de sentimentos sexuais, eles projetavam nelas a desconfiança, cultivando, assim, sentimentos misóginos. Para evitar o pecado e o medo do castigo eterno, sobrava às mulheres a violência (hooks, 2021).

Como descreve hooks (2021), no século XIX, com o distanciamento da doutrina fundamentalista cristã nos EUA, houve uma ligeira mudança na percepção dos homens para com as mulheres (brancas). A pecadora deu lugar à metade da humanidade responsável por elevar os sentimentos dos homens. A nova imagem da mulher branca é oposta à velha imagem: "Ela era representada como deusa em vez de pecadora; era virtuosa, pura, inocente e não era sexual nem mundana" (hooks, 2021, p. 61).

Ao ser vista como uma deusa virtuosa, a maldição da sexualidade foi afastada dela. Impulsos sexuais, vontades, desejos, sexualidade? As mulheres brancas não tinham. Elas absorveram com avidez a ideologia sexista, porém, o sistema misógino apenas se adaptou a outros tempos. Forçar mulheres brancas a negar seu ser físico também é uma violência, resultado do ódio dos homens por elas. Trocar a posição de objeto sexual para virgem virtuosa é misoginia. Ao mesmo tempo, houve a massiva opressão e exploração sexual da mulher negra escravizada (hooks, 2021).

Mulheres negras, desde o início da colonização, eram naturalmente vistas como a personificação do mal feminino e da luxúria (hooks, 2021). Há que se destacar que mulheres brancas responsabilizavam mulheres negras pelos abusos sexuais que sofriam, porque foram doutrinadas, dentro da moral sexual do século XIX, a considerar a mulher como tentação sexual. Nesse sentido, o significado de uma mulher negra oprimida sendo brutalmente espancada enquanto mulheres brancas privilegiadas assistem passivamente à cena é mais um braço do sistema racista, patriarcal, misógino e machista. Cegas pelo pequeno poder, não percebiam — ou eram coniventes — que uma agressão às mulheres negras deveriam ser também uma agressão à elas próprias.

A imagem idealizada da mulher, no século XIX, era uma esposa submissa, cuja razão de ser era honrar e amar o marido e a família, obedecer e entreter o esposo, criar e administrar os filhos e a casa dele. Ela dependia da proteção masculina, era tímida e modesta, bonita, graciosa, encantadora e charmosa. Para hooks (2021), o culto à "verdadeira"³³ mulher impactou mulheres negras escravizadas: as condições em que trabalhavam e moravam sabotavam continuamente seus esforços para chegar neste ideal. Ao aspirar e aceitar o papel da performance feminina conforme o patriarcado definiu, elas confirmaram uma ordem social sexista e opressora e se tornaram, ao lado das brancas, cúmplices e vítimas deste crime contra a mulher.

A contínua desvalorização da mulher negra teve como pilar a violência sexual. Ela era mais do que um instrumento casual de tortura, era um crime institucionalizado sob as mãos do homem branco privilegiado para subjugar uma população por ganhos econômicos e psicológicos. Ao legitimar estes abusos, isso criou e moldou, na imaginação coletiva de todos os estadunidenses, o status social da mulher negra na sociedade quando a economia escravocrata acabou (hooks, 2019, p. 110).

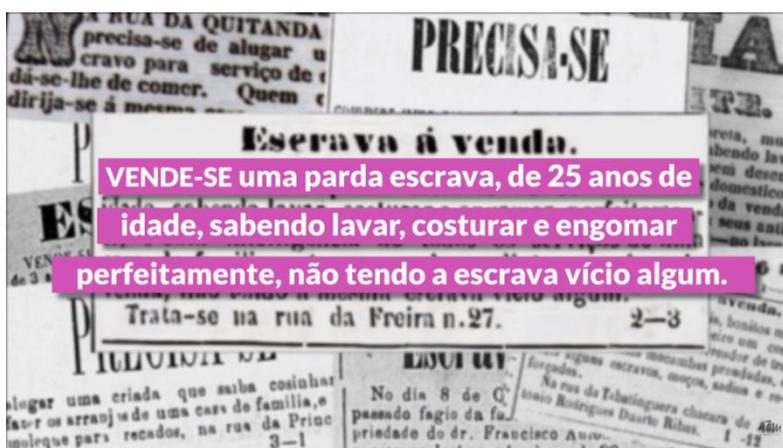
³³Verdadeira, de acordo com o sistema social, cultural e econômico capitalista e escravocrata.

A imagem que foi construída e perpetrada era sexista-racista e foi um esforço ativo e consciente dos brancos para sabotar a construção da autoconfiança e do autorrespeito da mulher negra. De acordo com essa mitologia racista, mulheres negras eram vagabundas, más, sexualmente promíscuas, portanto, violá-las e explorá-las não era repreensível e não havia consequência de sanções contra tal comportamento. Esta sistemática não era apenas resultado do ódio racial, mas um mecanismo calculado de controle social.

Ao encaixar este cenário no Brasil, a PEC (Projeto de Emenda à Constituição) das Domésticas só foi aprovada há dez anos, em 2013. Com essa conquista, as trabalhadoras domésticas adquiririam uma jornada de trabalho de 8h por dia, totalizando 44 horas semanais, passando a ter direito à horas extra. Em 2015, aprovou-se uma Lei Complementar garantindo o direito ao Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), direito ao seguro-desemprego, salário-família, adicional noturno, adicional de viagens, entre outros.

Antes da deteriorização dos direitos humanos, sociais e econômicos dos trabalhadores após 2016, as trabalhadoras domésticas ainda conseguiram os mesmos direitos dos demais trabalhadores, no caso do Brasil, os mesmos direitos de trabalhadores celetistas, regidos pela CLT. São mais de 6 milhões de trabalhadores domésticos, segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) — e a maioria dessas pessoas são mulheres e negras.

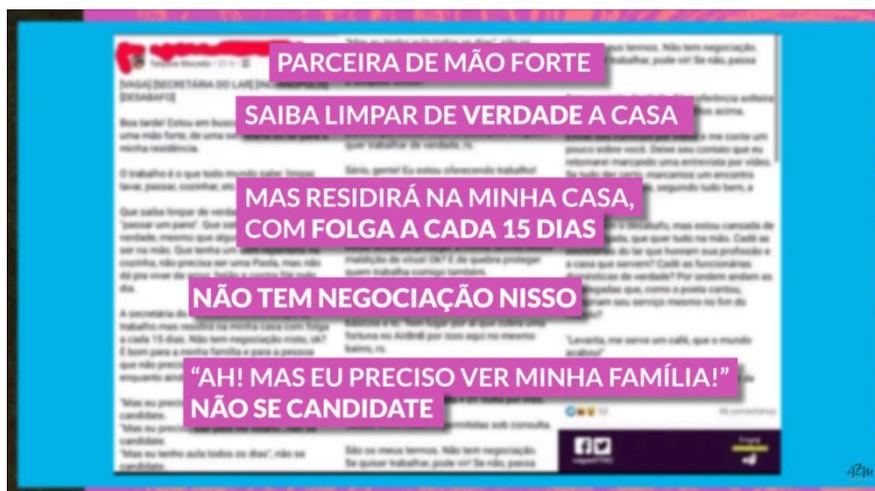
Figura 1 - Anúncio em um jornal, durante o período colonial, de venda de uma mulher negra escravizada



Fonte: Print do vídeo do site Azmina³⁴.

³⁴Disponível em: https://azmina.com.br/reportagens/empregadas-domesticas-por-que-nao-valorizamos-essas-profissionais/?gclid=Cj0KCQjw2cWgBhDYARIsALggUhrZsZT5XKr_8E_Fs-cjZTg943f4Q7v1h2uKYh-ISHb91BGltQ8mFUaAlcTEALw_wcB. Acesso em 15 mar 2023.

Figura 2: Anúncio de procura de trabalhadora doméstica nesta década



Fonte: print do vídeo do site Azmina³⁵.

No Brasil, o trabalho doméstico tem ligação direta com o período colonial, quando as mulheres africanas que eram escravizadas trabalhavam nas casas grandes, fazendo serviços domésticos e sendo amas de leite. Esse cenário praticamente não mudou após maio de 1888, porque muitas das desigualdades e explorações que existiam na época da escravidão existem até hoje, como se vê nas figuras 1 e 2.

A mídia de massa, sobretudo a televisão, é um meio que é um fato a se considerar ao criar uma imagem na psiqué da sociedade. A imagem negativa da mulher negra perpassa a construção dela nos produtos midiáticos, que são vetores de socialização — ao se focar nas novelas, elas são nosso principal produto cultural. E, apesar da maioria da população brasileira se declarar negra ou parda, telenovelas são protagonizadas e feitas, em sua maioria, por pessoas brancas para pessoas brancas, já que a estrutura que permitiu a colonização ainda se mantém de pé.

Com poucas exceções, personagens negras são historicamente, em sua maioria, serviçais, babás, seguranças, empregadas domésticas. "Foi acentuada nos anos 70 a tendência de atualização do personagem negro como uma espécie de protetor do protagonista, representado por atores brancos", disse Joel Zito Araújo, em *A Negação do Brasil* (2000)³⁶. O estereótipo da mulher preta se dá em três tipos: a abnegada ou o objeto sexual — com possibilidade ainda de uma terceira opção, a de alívio cômico.

Em "E eu não sou uma mulher?", hooks explica: "As imagens de mulheres negras que são vistas como positivas, em geral, são aquelas que retratam como

³⁵Disponível em: https://azmina.com.br/reportagens/empregadas-domesticas-por-que-nao-valorizamos-essas-profissionais/?gclid=Cj0KCQjw2cWgBhDYARIsALggUhrZsZT5XKr_8E_Fs-cjZTg943f4Q7v1h2uKYh-ISHb91BGlctQ8mFUaAlcTEALw_wcB. Acesso 15 mar 2023.

³⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o&t=0s>. Acesso em: 15 mar 2023.

resignadas, religiosas, maternais, cuja característica mais cativante é se sacrificar e se anular pelas pessoas que ela ama" (hooks, 2021, p. 114). Nas novelas, elas são a personagem mãe, babá, a orelha — aquela que não tem história própria e serve apenas para escutar as questões da protagonista branca —, a caricatura.

Nesta última, geralmente com texto de comédia, sua feição é exacerbada. "Seus traços físicos são distorcidos por maquiagem; utilizam uma substância oleosa nos lábios dela para fazê-los parecerem mais grossos do que são; ela usa peruca e veste roupas que a fazem parecer um pouco acima do peso" (hooks, 2021, p. 113). Porém, na vida real, mulheres negras não se assemelham à representação. Este é o resultado do véu do racismo do ponto de vista dos brancos. Ao gestar novos mundos, a imaginação é uma das formas mais poderosas de resistência que pessoas oprimidas e exploradas podem usar e usam: em situações traumáticas, é a imaginação que pode garantir a sobrevivência (hooks, 2021). Até hoje, o papel da mulher negra mãe e benevolente ainda é visto nas novelas atuais.

1.1 A Feminilidade, a Mulher e o Feminismo na construção das personagens

No livro "Teoria King Kong", a autora se entende "Como mulher, sou mais King Kong do que sou Kate Moss" (Despentes, 2016, p. 8). Assim, ela abre o primeiro capítulo para defender que raramente encontramos nos folhetins, literários ou audiovisuais, personagens femininas de aspecto físico desagradável ou medíocre — exceto quando cai no preconceito do estereótipo de pessoas negras. Aquelas que seriam incapazes de amar os homens ou de serem amadas por eles, que não encontram o amor como nas comédias românticas, que não sabem se comportar seguindo as normas da feminilidade, elas geralmente são evitadas e não são as protagonistas das histórias.

Despentes (2016) entende que esse tipo de mulher com que não se casa e não se faz filhos, não se depila, sempre muito viril — essas qualidades as fazem ser, justamente, mais do que um caso de exclusão social. Mulheres que não se contentam com a sombra à qual a masculinidade a destina. Para entender o lugar da vítima, da mulher que sofre uma violência numa narrativa audiovisual, em novelas, a diferenciação entre Mulher, Feminilidade e Feminismo é parte relevante.

O desejo é um ponto essencial para o entendimento de mulheres que são lidas como agradáveis ou como desagradáveis, vilãs. Elas não se satisfazem com o teto de desejos dado pelo sistema patriarcal, elas quem mais ou de modo diferente. Ambição, poder, dinheiro, excitação, tesão são palavras relacionadas aos homens: "Eu não me

importo de parecer dura com os homens que não me fazem sonhar (...) Sou feliz comigo desse jeito, mais desejanter do que desejada" (Despentes, 2016, p. 9).

Nesse sentido, ela entende que a mulher ideal, a ideia de mulheres criada pelos homens não existe. O ideal de mulher branca, sedutora mas não vulgar, bem casada mas não ignorante, que trabalha mas sem tanto sucesso para não despertar inveja e insegurança em seu marido, magra porém não neurótica com calorias, uma mãe realizada mas com tempo e energia para interesses que não apenas domésticos; essa mulher branca feliz à qual deveríamos almejar, não existe na ficção. Nem deve existir na realidade. Do ponto de vista do roteiro, uma personagem sem camadas, sem dualidade, sem contradições, é plana. Não funciona.

A personagem Solange (Sheron Menezes), de *Vai na Fé* (2023), é um exemplo contrário a este acima. A começar por ela ser uma mulher preta quando a mulher ideal é branca, ela, durante a adolescência e o início da vida adulta, era dançarina de funk nos bailes de Piedade. A feminilidade era afluada: short curto, top, batom vermelho, cabelo cacheado amarrado pra cima, brincos grandes, colares, pulseiras, anéis, tudo era entendido pela masculinidade como sedução.

Após se tornar evangélica, Sol deixa de lado esta versão dela. Roupas que cobrem mais o corpo, menos transparência, menos decote, o colar agora é com um pingente religioso. Ao longo da trama, descobre-se que ela parou de ser dançarina, de frequentar os bailes funk, porque engravidou após sofrer um estupro. Mãe solo com uma filha em casa para cuidar e criar, ela precisou mudar de profissão e passou a vender quentinhas na rua, junto da mãe.

Este momento da vida dela não foi muito explorado pela novela por não haver tempo hábil. Porém, é o que acontece com muitas mulheres no país. No quarto trimestre de 2022, dos 75,3 milhões de domicílios existentes, 14,9% tinham como pessoa de referência mães solo³⁷. Para entender os dados, a FGV considera lares chefiados por "mães solo" como os em que a referência é uma mulher com filho(s), mas sem a presença de um cônjuge. Este termo é mais utilizado para caracterizar a solidão e os desafios que as mães, sem companheiro e com praticamente nenhuma rede de apoio, enfrentam no dia a dia.

³⁷Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/economia/2023/05/5094037-cresce-o-numero-de-maes-solo-no-mercado-de-trabalho-aponta-fvg-ibre.html#:~:text=Por%20regi%C3%A3o,pessoa%20de%20refer%C3%Aancia%20m%C3%A3es%20solo>. Acesso em: 29 nov 2023.

O "solo" não se refere apenas à ausência de um cônjuge, mas ao fato de que todas as responsabilidades e tomadas de decisão recaírem unicamente sobre a mãe. A série de desafios de mulheres, que são mães, neste contexto, se tornam maiores. Em dez anos, de 2012 a 2022, o número de domicílios com mães solo cresceu 17,8%: de 9,6 milhões para 11,3 milhões³⁸. Não são apenas responsáveis por cuidar dos filhos, mas têm que conciliar trabalho e garantir a parte financeira da família.

Após a pandemia, essa realidade piorou: filhos assistindo as aulas em casa, desemprego, tripla jornada — essas mulheres ainda são invisibilizadas na formulação de políticas públicas no Brasil. Elas, ao buscar conciliar família e trabalho, tendem a procurar ocupações que ofereçam jornadas mais flexíveis e, para algumas, a única saída para isso é ir para a informalidade, como a protagonista de *Vai na Fé* (2023). Postos informais de trabalho se caracterizam por remunerações mais baixas e pela ausência de seguridade social e direitos trabalhistas, como férias remuneradas, plano de saúde para si e dependentes, licença maternidade e de saúde.

Em 2022, cerca de 45% das mães solo empregadas estavam na informalidade. Ao comparar o rendimento médio com outros arranjos familiares, o rendimento delas tem sido menor do que o dos homens casados com filhos e do que o das mulheres casadas com filhos, tanto em no quarto trimestre de 2019 quanto no de 2022. Por exemplo, o rendimento das mães solo foi 39% inferior ao dos homens casados com filhos e 20% menor do que o das mulheres casadas com filhos.

Durante a novela, cenas da mãe da Sol, dona Marlene (Elisa Lucinda), fazendo as quentinhas para vender e Solange e Bruna (Carla Cristina Cardoso) vendendo eram corriqueiras. Ao vendê-las, a protagonista não conseguia deixar de lado seu passado e inventava rimas divertidas com o cardápio do dia em ritmo de funks antigos. No primeiro capítulo da novela, ao som de *Glamurosa* (2013), de MC Marcinho, Sol cantou: "Glamurosa, a quentinha de frango! Poderosa, tempero radiante! Nos envolve, nos fascina, esse empadão! Coca-cola bem gelada, sobremesa de quindão!"³⁹.

Na sequência desta cena, ela rememora cenas do baile funk, dela com sua amiga Bruna, de seu amigo Vitinho (Luis Lobianco), das danças que faziam da pista, das músicas, das roupas e do cabelo que usava. O flashback foi interrompido por uma cliente que queria a promoção de sobremesa: "Desculpa, amiga, eu tava pensando na

³⁸Disponível em: <https://portal.fgv.br/artigos/maes-solo-mercado-trabalho-crescem-17-milhao-dez-anos>. Acesso em 29 nov 2023.

³⁹Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11284998/>. Acesso em 29 nov 2023.

gente em outra vida...eu, você, Vitinho, era o trio do poder!". Bruna responde que ela realmente parava o baile e pergunta se ela sente saudade e Sol diz que às vezes nem acredita que viveu aquela vida.

Na opinião de Despentes (2016), a revolução feminista dos anos 70 não provocou nenhuma reorganização no que diz respeito aos cuidados com as crianças e à gestão do espaço doméstico. A organização da coletividade continua sendo uma prerrogativa de homens: não criamos creches nem lugares destinados a tomar conta das crianças nem sistemas industriais de trabalho doméstico.

Assim como a personagem Sol, Despentes (2016) também sofreu um estupro quando era adolescente. Francesa, aos 17 anos, ela e uma amiga decidiram ir a Londres e gastaram tudo o que podiam em tinta para o cabelo, discos e acessórios cheios de rebite e pregos. Elas conseguiram carona até Paris e, lá, decidiram esperar em um posto de gasolina o dia nascer, ao lado de motoristas, para achar uma caminhonete que fosse direto até Nancy.

No estacionamento do posto, um carro com três garotos brancos, com cervejas e baseados as chamam e fazem piadas e conversam com elas para subirem no banco do carona. Ele convencem a autora a levarem as duas a uma região mais movimentada, onde teriam mais chances de achar um caminho direto pra onde queriam. "Das duas meninas, eu sou a mais mochileira, a mais falastrona, a que decide que nós podemos subir no carro. No momento em que as portas se fecham, no entanto, sabemos que fizemos uma estupidez" (Despentes, 2016, p.28).

A francesa relembra que está em nossa cultura uma mulher acusar um homem de estupro e ter sua palavra desacreditada. Ela, então, chega a uma conclusão incômoda: estupros acontecem o tempo todo, é um ato aglutinador, que conecta todas as classes, idades, corpos, raças e personalidades. Três anos após seu abuso sexual, uma conhecida dela também passa pelo mesmo.

Então, ela compreende que o estupro é algo que pegamos e do qual não nos desvencilhamos nunca, contaminadas. Ao entender o abuso de sua amiga como um acontecimento a partir do qual nada mais seria como antes, ela aceitou, de rebote, que esse assunto era como um ferida de guerra que se trava no silêncio e na obscuridade. E, para se falar sobre, é preciso nomear a violência, porém, do momento em que se chama o estupro de *estupro*, todo o aparelho de vigilância feminino se coloca em andamento.

Despentes faz perguntas-provocações: "Você quer que fiquem sabem que *isso* te aconteceu? Você quer que todo mundo te veja como uma mulher que foi vítima *disso*?"

E, de qualquer maneira, como você saiu disso viva, sem ser uma puta patenteada?" (Despentes, 2016, p. 32). Ao recorrer aos livros, nos anos 80, nada havia sobre "esse trauma crucial, fundamental, definição primeira da feminilidade" (Despentes, 2016, p. 33).

Na sequência, ela cita um artigo de Camille Paglia (1990) que mudou sua visão de mundo sobre o assunto: "Trata-se de um risco inevitável, um risco que as mulheres devem levar em conta e aceitar correr se desejam sair de casa e circular livremente. Se isso acontecer com você, levante a cabeça, *dust yourself* e dê a volta por cima. E se isso te amedrontar demais é melhor ficar na casa do papai e da mamãe fazendo as unhas" (Despentes, 2016, p. 34).

O estupro como um risco inevitável, inerente à condição de meninas que saíram para a rua porque dentro de casa nada interessante acontecia. O processo constante de emasculação de mulheres as cerca por todos os lados, tudo é escrupulosamente organizado para garantir que homens triunfem. Mulheres não são ensinadas a ferir homens que as violentam ao mesmo passo em que o risco de sofrerem abusos é inerente à seu gênero.

Em *Vai Na Fé* (2023), Sol se lembra de seu estupro e de Theo, seu estuprador. Após o episódio, ela conta apenas à sua mãe, Marlene, e decide se converter para a religião evangélica. Depois de anos, no tribunal, a protagonista é questionada do por que não havia denunciado antes e de não se recusar a conviver com o abusador. No caso dela, o contexto de algumas áreas da vida a levaram a este cenário: ao parar de frequentar o baile funk e entrar para a igreja, Sol deixa de usar roupas curtas, decotes, brilhos, maquiagem, batom vermelho.

Dentro do entendimento de feminilidade, ela optou pela mulher religiosa, recatada, simples, sem cores chamativas. Além disso, ela encontrou o perdão na religião, se propôs a sempre dar uma segunda chance, a entender o lado humano de todos. E, na condição de mulher, na pintura, na televisão, no cinema, nos livros, ensina-se a passividade; a raiva não é uma emoção agradável de sentir e de ver elas expressando-a.

Nesse sentido, a feminilidade encontra um paradoxo quando se fala em prostituição. Segundo Mariana Pombo (2017), a experiência da sexualidade, as práticas sexuais, os modos de relacionamento e as estruturas familiares passaram por transformações consideráveis nos últimos 50 anos. Cada vez mais os indivíduos são

encorajados a escolher livremente como viver a sua sexualidade, o tipo de relação ou a família que desejam construir.

Neste modelo de binarismo sexual – que é apenas um entre outros possíveis para a compreensão das formas de subjetivação atuais, complexas e diversas – novas teorias, ideias e reflexões são possíveis e necessárias. Porém, na experiência de Despentés e no entendimento da sociedade, trocar um serviço sexual por dinheiro fere a dignidade da mulher e, mais ainda, sua *feminilidade*. Mesmo que em boas condições e voluntariamente, entende-se que, se elas tivessem escolha, não seriam prostitutas.

Ao analisar seu corpo, na transição pós-estupro para prostituta, Despentés (2016) passou dois anos como trabalhadora do sexo. Para isso, ela se vestiu de feminilidade: cinta-liga, salto alto, sutiã, batom vermelho. Ela não costumava usar "roupas de menina" e, de repente, se tornou ultrafeminina. "O ato de seduzir se encontra ao alcance de muitas jovens a partir do momento em que elas aceitam participar do jogo, porque se trata essencialmente de reconfortar os homens a respeito de sua virilidade por meio do jogo da feminilidade" (Despentés, 2016, p. 66).

Segundo ela, uma das principais características da prostituição que ameaça o sistema criado por e para os homens é o fato da mulher sair de casa e ganhar seu próprio dinheiro. Ela se apropria da cidade e de seu corpo e trabalha fora do que é maternal e doméstico, fora da célula familiar. Não está a serviço dos filhos e da família, mas de si. E, então, entra-se no campo do que se entende por Mulher.

Simone de Beauvoir (1949) ditou a famosa frase de que não se nasce mulher, torna-se mulher. Com essa afirmação, a autora defende que o sexo não determina o gênero, pois ele não pode ser entendido como extensão ou reflexo de uma genitália. Portanto, ser de um determinado sexo não significaria tornar-se Mulher ou Homem. Nesse sentido, Judith Butler (2013) coaduna e entende que a categoria sexo-gênero é uma construção social e performática.

Esse conceito não é natural e ahistórico, mas retroalimentado e pós-discursivo. O gênero é um aparato cultural que estabelece o binarismo dos sexos, cujo efeito é a diferença sexual como um dado pré-discursivo. Ele é quem sustenta a estabilidade interna e estrutural binária do sexo. Portanto, o corpo não pode ser dito masculino ou feminino antes de sua determinação em um discurso no contexto das relações de poder.

Para Butler (2013), essa diferença binária entre os sexos é uma construção, já que sexo não é uma característica ou atributo de alguém. Segundo Mariana Pombo, psicóloga, estar dentro deste sistema é estar sujeito a um conjunto de regulações sociais,

que criam correlações "entre sexo, gênero, prazeres e desejo" (Pombo, 2017, p. 391). No mesmo sentido da divisão binária dos sexos, Butler (2013) denuncia que a heterossexualidade não é uma predisposição sexual pré-discursiva: é um regime político, um dispositivo, uma instituição.

Seguindo a tese de Foucault (1984) de que a sexualidade é sempre construída por meio do discurso e do poder, a autora propõe entendermos o poder em termos das convenções culturais heterossexuais e fálicas. Anterior ao surgimento binário dos sexos enquanto norma na linguagem e na cultura, há uma hierarquia estabelecida entre masculino e feminino e uma heterossexualidade compulsória e naturalizada.

Por consequência, existe uma ligação entre o sexo biológico, a identidade de gênero e a expressão dos dois na manifestação do desejo sexual. "Assim, o sexo exige um gênero, designação psíquica do eu, e um desejo heterossexual, ou seja, desejo pelo gênero oposto" (Pombo, 2017, p. 392). Disto, resulta uma cisão entre identidades de gênero legítimas e ilegítimas, sendo definidas como "normais" as que mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo.

A proposta de Butler (2013) é que se entenda identidades de gênero como performance. O ser Mulher é uma construção mantida em estrutura binária por meio de repetição estilizada de atos. Os atributos de cada gênero são performativos: não há uma identidade preexistente ao ato que a estabelece. Com a repetição, as construções performáticas produzem normas subjetivantes e efeitos de realidade que são lidos como fatos. Deste modo, a repetição da diferença sexual foi transformando a condição dos sexos em uma divisão sexual rígida, com aparência de natural.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias ações de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2013, p. 201).

A partir de Foucault (1984), segundo o qual a sexualidade é construída no interior das relações de poder, Butler (2013) defende que as possibilidades subversivas do dualismo sexual devem ser repensadas nos próprios termos do poder: "O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado "natural", nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais" (Butler, 2013, p. 139).

Deste modo, Paul Preciado é um importante autor *queer*. Em consonância com Butler, ele nasceu e foi designado Mulher ao nascer, porém, utilizou seu corpo como ferramenta de diário-pesquisa e fez uma transição com testosterona. Ao se declarar não-binário, Preciado (2014) encontra-se onde Butler, no sentido foucaultiano, se propôs a construir novas possibilidades subversivas do dualismo sexual. Sendo a sexualidade organizada no interior das relações de poder, ela se constrói "por meio de uma repetição da lei que não representa sua consolidação, e sim seu deslocamento" (Pombo, 2017, p. 393).

Se a subversão for possível, será uma subversão a partir de dentro dos termos da lei, por meio das possibilidades que surgem quando ela se vira contra si mesma e gera metamorfoses inesperadas. O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado "natural", nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais (Butler, 2013, p. 139).

Tal subversão se dá no campo das identidades de gênero. Se o gênero é um conjunto de atos e performances que se repetem e se solidificam com o tempo em uma configuração rígida, alguns tipos de repetição são disruptivas. Assim, revela-se que a identidade, entendida como fixa, é uma construção. Portanto, desestabiliza-se categorias naturalizadas de sexualidade, identidade e desejo e obriga-se a refletir sobre a noção de diferença sexual, estabilidade da binariedade de gênero e a dicotomia entre feminino e masculino.

O efeito disto é o deslocamento das categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade — para além da estrutura binária. Como identidade de gênero subversiva ou "paródia de gênero" (2013), Butler exemplifica as *drags queens*. Elas mostram que as posições tidas como naturais — femininas ou masculinas — são performances de repetição constante. Além disso, demonstra que a heterossexualidade é, em si, uma paródia, uma subversão de gênero: o gênero é um tipo de imitação que não se apoia em um ponto fixo original.

Segundo Pombo (2017), a performance de gênero é uma teatralização, um imitação exacerbada da feminilidade: o sexo anatômico é diferente do gênero e ambos se distinguem do gênero da performance. Nesse sentido, Paul Preciado (2014) também defende que a ideia de desestabilizar internamente e multiplicar esta norma binária. Então, ele define o sexo, enquanto órgão e prática, como uma tecnologia de dominação heterossexual que reduz os corpos a zonas erógenas.

Tais áreas funcionam a partir de uma lógica assimétrica de distribuição de poder entre os gêneros. Portanto, órgãos sexuais seriam produto de um método sofisticado,

que define significação nas relações sexuais, e deveriam ser utilizados apenas de acordo com sua "natureza", ou seja, em relações heterossexuais. Para Preciado (2014), então, o sistema heterossexual é uma ferramenta social de produção de feminilidade e de masculinidade e de fragmentação do corpo.

Para desnaturalizar e desmitificar as noções tradicionais de sexo e de gênero, Preciado (2014) propõe uma Sociedade Contrassexual. Como tarefa prioritária, estaria o estudo dos instrumentos e dos dispositivos sexuais, portanto, das relações de sexo e de gênero que se estabelecem entre o corpo e a máquina. O sexo, como órgão e prática, não é um lugar biológico preciso nem uma pulsão natural; mas uma tecnologia social, sexopolítica.

O autor *queer* entende que o sexo é uma ferramenta de dominação heterosocial que "[faz] coincidir certos afetos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas" (Preciado, 2014, p. 25). O processo de criação da diferença sexual é uma operação tecnológica de redução que se caracteriza por extrair partes da totalidade do corpo e afastá-las para transformá-las em significantes sexuais. Assim, homens e mulheres são construções metonímicas de um sistema de produção e reprodução que autoriza a submissão das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução humana.

De fato, o corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como produção-reprodução sexual. Nele, alguns códigos se naturalizam, outros são implícitos e outros são eliminados. Esse sistema sexo/gênero de escrita por meio de corpos deve se reinscrever através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos — masculinos e femininos — socialmente lidos como naturais. Como consequência dessa exploração estrutural e dos benefícios sexuais que homens e mulheres heterossexuais extraem, a superfície erótica é reduzida aos órgãos sexuais reprodutivos.

Por isso, o pênis é o único centro de produção de impulso — neste caso, sexual e físico. Porém, o falo é o motor central estrutural e projetor do sistema patriarcal que subjuga mulheres e privilegia homens cisgênero heterossexuais. Preciado(2014) cita a utilização do dildo como um dos exemplos de que o pênis não está na origem da diferença sexual desta organização: não é, então, o órgão que institui o corpo como naturalmente masculino.

Tanto a masculinidade como a feminilidade foram submetidos aos dispositivos sociais e às políticas de construção e de controle. Para o autor, a lógica do dildo prova

que os próprios termos do sistema heterossexual masculino/feminino e ativo/passivo são elementos, entre outros, em uma organização de significação arbitrária. Sendo assim, os movimentos feministas se colocam contra essa dicotomia produzida.

Na cultura contemporânea, exige-se a desconstrução de paradigmas ultrapassados — e a construção urgente de novos modelos e narrativas sobre as sexualidades. A revisão dos binarismos para abranger a complexidade e a diversidade das formas de subjetivação atuais encontra em autoras como Beauvoir, Butler, Paul Preciado e Virginie Despentes novas propostas de modelos. Contrários ao ultrapassado, opressor, binário sexual e de gênero, as velhas significações ainda se encontram nos corpos e nas culturas.

No caso deste estudo, nas novelas brasileiras da TV Globo. Nas artes dramáticas, Antonin Artaud (2006) defende que o ponto de contato entre o afeto e o corpo será, precisamente, a respiração. O ator deve saber esculpi-la para manejar as forças afetivas. Por isso, precisa desenvolver uma percepção aguçada dos fluxos respiratórios, para reconhecer no próprio corpo as variações sutis dos estados afetivos: a respiração acompanha o sentimento.

Artaud (2006) também defende uma inversão do que costuma-se estabelecer entre respiração e movimento e define o ator como atleta das emoções. Para um atleta, a respiração não precede uma performance *per se*; ela se apoia no corpo, mas seu objetivo principal é controlar o ritmo respiratório. Para um ator, o foco é sobre a respiração e a intensa concentração nos ritmos do corpo.

O afeto é compreendido corporalmente na medida em que o ator desenvolve a percepção das pequenas mutações das sensações expressas, como na respiração. Deste modo, ela é a base na qual o ator constrói sua movimentação e sua performance. Ela precede a exteriorização da ação. A percepção das mudanças físicas e mecânicas corporais significa entender o nascimento dos impulsos e as transformações sutis dos estados interiores.

Artaud (2006) tinha consciência da existência de um conhecimento sofisticado sobre os processos respiratórios e suas conexões com estados afetivos e mentais, desenvolvido no Oriente. Proposta pelo ator, diretor, poeta e teórico francês, O Teatro da Crueldade (1932) é o nome dado à teoria como uma crítica à cultura do espetáculo e à própria forma em que a sociedade ocidental enxergava o mundo. Influenciado pelos movimentos dadaísta e surrealista, seu primeiro Manifesto foi publicado em 1932.

No Brasil, apenas na década de 60 artistas reinterpretaram suas ideias e formaram o Teatro Oficina, entre 1967 e 1972. Além de se opor às características do teatro tradicional, o Teatro da Crueldade (1932) critica a racionalidade do mundo ocidental. Entre seus pilares, estava a concepção de um novo teatro e uma nova apreensão do universo, ligada ao nível pré-verbal da psiqué humana. Para Artaud (2006), o teatro deveria abalar as certezas adotadas pela sociedade.

Em uma análise sobre as ideias do francês, Ivam Cabral, diretor executivo da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, entende que é deste conceito que surge o termo “Crueldade”⁴⁰. Ao se libertar das certezas, só resta a insegurança e o medo. A teoria de Artaud (2006) vai ao encontro do que entende Despenes (2016) e o que este estudo defende: ao subverter e desafiar a norma do sistema patriarcal, heteronormativo e cisgênero, sobra insegurança e medo. E, aliado a isto, Butler (2013) e Preciado (2014) também coadunam ao defender que gênero, feminilidade e sexo é resultado de performance constante de signos e significados.

Em "Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista", Butler (2019) recorre aos filósofos para pensar sobre atos, performance e atuação. A teoria fenomenológica dos atos busca explicar a maneira ordinária que agentes sociais formam uma realidade por meio da linguagem, do gesto e de signos que constituem uma simbologia social. Deste modo, uma aplicação mais radical da doutrina de formação entende o agente social como *objeto* e não como sujeito dos atos formadores.

Simone de Beauvoir (1949), ao dizer a famosa frase, reinterpreta essa doutrina fenomenológica: um gênero não é uma identidade estável. Para ela, os gêneros são organizados pela "estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de gênero imemorial" (Butler, 2019, p. 214). A partir da desnaturalização da estilização do corpo e da performance de gênero, os movimentos feministas se caracterizam por lutar pela equidade de gêneros e pautas de interesse, de direitos e de deveres das mulheres.

Winnie Bueno, na introdução de "Interseccionalidades" (2020), de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge, frisa que as autoras propõem saídas para questões habituais. Por

⁴⁰Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-teatro-da-crueldade#:~:text=O%20Teatro%20da%20Crueldade%20C3%A9,sociedade%20ocidental%20enxergava%20o%20mundo.> Acesso em 10 dez 2023.

exemplo: Seria a interseccionalidade um método de pesquisa, uma ferramenta de análise ou uma vertente do feminismo? Quais são os usos dela e suas principais contradições?. Desse modo, entende-se que a interseccionalidade (2020) é uma importante ferramenta analítica, oriunda de uma práxis-crítica em que raça, gênero, sexualidade, capacidade física, status de cidadania, etnia, nacionalidade e faixa etária são construtos mútuos que moldam diversos fenômenos e problemas sociais.

Neste estudo, propõe-se a interseccionalidade (2020) como recorte, lupa, uma ferramenta analítica para ser aplicada em variados espaços – no caso, o feminismo. No início dos anos 2000, tal termo passou a ser adotado por diversas áreas, por acadêmicas, militantes de políticas públicas, profissionais e ativistas. Estudos interdisciplinares, raciais, culturais, feministas e a sociologia, a ciência política, a comunicação e outras disciplinas encontram a interseccionalidade (Collins & Bilge, 2020) em cursos, livros e artigos teóricos.

Para estabelecer um ponto de partida,

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (Collins; Bilge, 2020, p. 16).

Porém, defendido pelas autoras, o foco, aqui, é o que a interseccionalidade (Collins & Bilge, 2020) *faz* e não o que a interseccionalidade *é*. Neste caso, ela faz o feminismo abarcar mulheres transgêneras, cisgêneras e travestis na luta por direitos. Para citar um exemplo de que a interseccionalidade é uma ferramenta de análise, as autoras Collins e Bilgen (2020) citam a Copa do Mundo de Futebol.

Maior entidade do esporte, a Federação Internacional de Futebol (FIFA) apresenta em levantamento que 270 milhões de pessoas estão envolvidas no futebol, segundo as autoras. Seja como atletas profissionais, "de fim de semana", jogadoras e jogadores federados com mais ou menos de dezoito anos, praticantes de futsal, de futevôlei, árbitras, árbitros ou como autoridades.

Esse conjunto abarca todas as categorias de raça, classe, gênero, faixa etária, etnia, nacionalidade, capacidade e desigualdade social. Os países ricos do Norte global e as nações pobres do Sul global oferecem estruturas de oportunidades diferentes para que os jovens frequentem a escola, tenha acesso a emprego e pratique esportes. Assim, nações

da Europa e da América do Norte saem na frente contra países do Caribe, da África Continental, do Oriente Médio e alguns países asiáticos e latino-americanos.

De fato, essas diferenças nacionais se juntam às raciais, impedindo que a juventude negra e parda dos países pobres ou das regiões pobres dos países ricos tenha acesso a treinamento e oportunidade de praticar esportes. "As relações de poder dependem de práticas organizacionais duráveis, embora variáveis" (Collins; Bilge, 2020, p. 22). No caso, elas determinam os contornos do futebol praticado na Copa do Mundo da FIFA, sem se curvar a quando, onde ocorre e quem compete.

Para as autoras, quatro domínios de poder distintos, porém interligados, definem essas práticas organizacionais: o *estrutural*, o *cultural*, o *disciplinar* e o *interpessoal* – que são duráveis ao longo do tempo e no espaço. Tal divisão será usada mais para frente para entender a necessidade do Feminismo e sua participação neste estudo. Com esta lupa, as autoras afirmam que o domínio *estrutural* do poder refere-se às estruturas fundamentais das instituições sociais, tal como mercados de trabalho, moradia, educação e saúde.

No caso da FIFA, interseções de classe (capitalismo) e nação (política governamental) são fundamentais para a organização do esporte. O que começou em 1930 com 13 nações, se tornou a Copa do Mundo com 32 países disputando e hoje é um negócio global altamente lucrativo. Com sede na Suíça, a Federação desfruta de uma proteção legal como Organização Não-Governamental (ONG), o que lhe permite gerenciar suas finanças com um mínimo de supervisão do governo.

Em seu comitê executivo, empresários exercem influência sobre empresas globais e governos nacionais que sediam seu principal produto. Como exemplo, para os jogos de 2014, no Brasil, a FIFA conseguiu que o Congresso adotasse a Lei Geral da Copa do Mundo, que implementava feriado nas cidades onde havia jogo da seleção brasileira. Além disso, reduzia o número de lugares nos estádios e aumentava o preço do ingresso para o espectador comum.

Tal lei também permitia o consumo de cerveja nos estádios, o que beneficiou a Anheuser-Busch, uma das principais empresas patrocinadoras da Copa do Mundo. Incluído nos incisos, definiu-se como crime federal qualquer ataque à imagem da FIFA ou de seus patrocinadores. Em começo de crise política, a experiência do Brasil, assim como a de todos os países, revelou as preocupações características da sociedade brasileira. As problemáticas nacionais moldam o futebol global, ao sediar uma Copa.

Única seleção a participar de todas as edições do evento e a maior vencedora da competição, com cinco títulos, o retorno potencial para o Brasil era substancial. A oportunidade marcaria a permanência do país na cena global como um importante ator econômico. Uma taça do mundo prometia promover políticas econômicas que beneficiariam a população: o plano inicial era que a maioria dos gastos seriam com infraestrutura e privilegiaria o transporte, a segurança e as comunicações em geral.

Porém, em novembro de 2013, o valor gasto para reforma ou construção dos doze estádios chegou a oito bilhões de reais (3,4 bilhões de dólares), segundo levantamento do Sindicato Nacional de Arquitetura e da Engenharia (Sinaenco)⁴¹. Na Matriz de Responsabilidades de 2010, a previsão brasileira era de que os gastos com estádios somassem cerca de 5,4 bilhões de reais (2,35 bilhões de dólares). Três anos antes, quando o país foi escolhido como sede, o valor estimado à FIFA era de pouco mais de 2,5 bilhões de reais (1,09 bilhão de dólares).

À medida em que os jogos se aproximavam, aumentavam a despesa com os estádios. Em várias cidades, os gastos excedentes provocaram protestos contra o aumento das tarifas no transporte público e a corrupção política: em junho de 2013, 1,5 milhão de pessoas manifestaram-se em São Paulo contra as despesas exorbitantes com estádios, o deslocamento de moradores nas cidades e o desvio de recursos públicos. Então, quando a contagem regressiva para o evento começou, brasileiros saíram mais ainda às ruas com cartazes escrito "FIFA, go home!"⁴² e "Queremos hospitais padrão FIFA!"⁴³. O resultado, em 2014, foi uma derrota história para a Alemanha nas semifinais.

Por não ser regulamentada, a FIFA é acusada de corrupção há anos. A concorrência sobre o local da realização do evento, a competição entre os países e seus financiadores caracterizam a Copa do Mundo desde a criação. As empresas que patrocinam, os apoiadores ricos e os meios de comunicação globais são os principais beneficiários do sucesso da Copa do Mundo. Aos países que a sediam, há pouco retorno financeiro. No entanto, as nações podem ganhar mais por outro lado que não o financeiro ao sediarem: o Catar foi o país sede da Copa do Mundo de 2022, o que

⁴¹Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2013/11/25/economia/1385384409_505409.html. Acesso em 21 dezembro 2023.

⁴²Tradução da autora: FIFA, vai para casa!

⁴³Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/06/1300497-veja-cerca-de-200-gritos-de-protesto-dos-manifestantes-em-sp.shtml>. Acesso em 21 dezembro 2023.

sugere que as controvérsias fiscais e políticas que caracterizam a operação da FIFA persistiram.

Ao analisar o capitalismo e o nacionalismo a partir da interseccionalidade (Collins & Bilge, 2020), revela-se que as estruturas de poder permitiram que a FIFA arbitrasse nas políticas públicas internas dos Estados-Nações que sediaram os jogos. Além disso, se a análise considerar a desigualdade de gênero, as mulheres são preteridas no futebol. A primeira Copa do Mundo de futebol masculino aconteceu em 1930; enquanto a feminina foi em 1991, na China – ambas administradas pela mesma entidade.

Em 1999, os Estados Unidos sediaram-na e apenas alguns países se candidataram na disputa de sede. Até os dias atuais, a Copa do Mundo de Futebol Feminino cresceu em popularidade, investimento de marcas globais, telespectadores e influência nas crianças, mesmo que ainda muito ínfimo quando comparada ao gênero masculino. Nesse sentido, "as estruturas de gênero no futebol promovem um acúmulo de vantagens e desvantagens baseadas no gênero dentro do domínio estrutural do poder da Fifa" (Collins; Bilge, 2020, p. 24).

Ao caracterizar o domínio *cultural* do poder, a importância das ideias e da cultura na organização das relações de poder é enfatizada. Para as autoras, "a Copa do Mundo da Fifa é um excelente exemplo de como o poder das ideias, representações e imagens em um mercado global normalizam atitudes e expectativas culturais em relação às desigualdades sociais" (Collins; Bilge, 2020, p. 24). É o evento esportivo mais visto no mundo, mais do que os Jogos Olímpicos: a auditoria da FIFA na Copa do Mundo de 2018, na Rússia, revelou que, ao longo dos jogos, 3,572 bilhões de espectadores assistiram aos jogos pela TV em casa, em locais de transmissão pública, como bares e restaurantes, e por plataformas digitais⁴⁴.

Os organizadores e financiadores da entidade conseguem atingir um enorme mercado global de fãs do esporte. A mensagem cultural sobre raça, gênero, classe e sexualidade é transmitida para esse variado público mundialmente. Neste caso, promove-se partidas de futebol, competição e uma visão do *fair play*, que, por sua vez, explica a desigualdade social. Disputas esportivas passam o recado de que nem todos podem vencer e que a meritocracia existe e importa. Alguém teve sorte, talento e disciplina e vence; outro alguém precisa de mais talento, disciplina e/ou sorte da próxima vez.

⁴⁴Disponível em: <https://extra.globo.com/esporte/melhor-copa-do-mundo-da-historia-teve-audiencia-recorde-em-2018-diz-fifa-23321043.html>. Acesso em 21 dez 2023.

A FIFA apresenta essas respostas prontas de quatro em quatro anos. A partir disto, "sugere-se que a competição justa produz resultados justos. Essa visão de mundo sobre quem vence e quem perde é apenas um passo para explicar a partir desse quadro as desigualdades sociais de raça, classe, gênero e sexualidade, assim como suas interseções (Collins; Bilge, 2020, p. 25). As divisões sociais de classe, gênero e raça estão interconectadas e influenciam no domínio estrutural do poder e nas condições de todos os participantes. Quem tiver mais poder aquisitivo para investir na base de jogadores terá mais sucesso no futuro: não se joga em condição de igualdade.

Aos homens, a comparação é com heróis de guerra em campos de batalha. Às mulheres, a linha é tênue na performance da visão binária entre masculinidade e feminilidade. Quando equiparado ao tênis, ao futebol americano, à patinação no gelo ou ao esqui, o futebol parece criar muito menos barreiras entre indivíduos com talento para o esporte e acesso às oportunidades de praticá-lo. Em uma sociedade da imagem, os espetáculos de mídia parecem simples entretenimento, mas são essenciais para o funcionamento do domínio cultural do poder.

Já o domínio *disciplinar* do poder refere-se à aplicação justa ou injusta de regras e regulamentos com base em raça, sexualidade, classe, gênero, idade, capacidade, nação e categorias análogas. As relações de poder interseccionais utilizam estas diferenças para criar canais para o sucesso ou para a marginalização: por exemplo, a África do Sul, sede da Copa do Mundo de 2010, e os obstáculos que os meninos africanos enfrentaram para jogar profissionalmente. Com a falta de oportunidades de treinamento, desenvolvimento e de acesso a equipamentos básicos, eles olharam para os clubes europeus com esperança. Para jogar em times do Reino Unido, da França, da Itália e da Espanha, eles se tornaram vulneráveis à exploração de agentes desonestos.

As regras de gênero da FIFA também refletem o poder disciplinar de forma que as experiências para atletas do sexo masculino e do feminino sejam distintas. Desigualdade de salário, de investimento e de oportunidades e diferentes regras que definem a política da entidade refletem suposições de gênero sobre a mulher e o esporte. Por isso, ao reconhecer esta desigualdade, em 8 de março de 2019, Dia Internacional da Mulher, jogadoras dos Estados Unidos entraram com uma ação por discriminação de gênero contra a Federação de Futebol dos Estados Unidos⁴⁵.

⁴⁵Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2019/03/selecao-feminina-dos-eua-processa-federacao-por-discriminacao-de-genero.shtml>. Acesso em 21 dez 2023.

Em um documento oficial, a federação negou conduta ilegal. Justificaram a diferença de salário por causa da receita gerada pelas diferentes equipes e/ou qualquer outro fator que não seja o sexo. Porém, a equipe de mulheres sempre teve um desempenho melhor do que a de homens: enquanto não eles não conseguiram classificação para a copa de 2018, elas ganharam as de 2015 e 2019. Tanto dentro de campo quanto na mídia e nas receitas elas capitaneiam o futebol nos Estados Unidos.

Já o domínio *interpessoal* do poder é sobre o modo como indivíduos vivenciam o encontro do poder estrutural, cultural e disciplinar. As identidades interseccionais de raça, classe, gênero, sexualidade, nação e idade são moldadas por este poder e organizam as interações sociais. A percepção de pertencimento a um grupo pode deixar as pessoas vulneráveis a preconceitos, porém, como passamos entre muitos grupos, a identidade e a subjetividade definem maneiras específicas como se vive este preconceito.

Homens e mulheres sofrem racismo de jeito diverso, assim como mulheres de raças diferentes sofrem sexismo de modos distintos. No futebol, a identidade é mercantilizada. Nas competições com visibilidade global com forte presença da mídia, os corpos estão em constante exibição. O cultivo da imagem e da marca resulta em propagandas lucrativas, contratos com grandes marcas e oportunidade enquanto jogadoras em atividade e já projetando para a aposentadoria. Um exemplo é a parceria da marca Avon e da jogadora Marta, o principal nome do futebol feminino.

Depois de ser garota-propaganda da marca em 2018, durante a Copa do Mundo masculina, Marta estrelou campanha da Avon em 2019⁴⁶. Durante os jogos da Copa feminina, a jogadora usou o batom *Power Stay*, que promete uma fixação de até 16 horas. O conceito da campanha "Veio Pra Ficar!" tinha como propósito gerar integração entre a maior jogadora de futebol do mundo e os atributos do novo produto. A ação de marketing driblou as regras da FIFA e Marta entrava em campo usando o batom.

A cor escolhida era roxo escuro, para atestar a qualidade do produto. Além de homenagear em vida a maior estrela do futebol, com seis Bolas de Ouro, a ação levava luz à falta de equidade de salários e de exposição do futebol masculino em comparação com o feminino. A especificidade de ser um batom – um símbolo de feminilidade – é um contraste em um esporte que rompe normas antigas da mesma feminilidade. Portanto, esta parceria, no esporte feminino, utilizou uma tentativa constante de controle

⁴⁶Disponível em: <https://www.b9.com.br/109554/marta-avon-batom-roxo-jogos-copa-do-mundo/>. Acesso em 22 dez 2023.

do vestuário e da aparência das mulheres para trazer às manchetes uma questão de direitos iguais.

Atletas de elite passeiam entre a masculinidade e a feminilidade no esporte profissional. Com mais mulheres se tornando atletas, cada vez mais as regras da heteronormatividade são contestadas. Nesse sentido, as regras desta norma estão ligadas às práticas disciplinares e performáticas que determinam decisões individuais sobre identidade, masculinidade e feminilidade. Por isso, "a interseção entre identidade e experiências é reflexo dos jogos de poder que acontecem nos domínios estruturais, culturais, disciplinares e interpessoais do poder, identidades que transparecem tanto nas interações sociais cotidianas como na imagem pública" (Collins; Bilge, 2020, p. 31).

Com este exemplo no futebol profissional, prova-se que a interseccionalidade (Collins & Bilge, 2020) é uma boa e necessária ferramenta analítica que permite diferenciar uma categoria heterogênea. Por isso, é imprescindível utilizá-la quando se tenta conceituar os feminismos. Questões afetam as mulheres como categoria de maneira diferente de acordo com a construção de suas identidades: raça, classe, gênero, idade, estatuto de cidadania, pessoas com deficiência, cis ou transgêneras, com ou sem documento – tudo isso posiciona mulheres de maneiras diferentes no mundo.

Em 2019, Heloisa Buarque de Hollanda afirmou que os estudos de gênero ainda são marcados fortemente por bibliografias e referências anglo-americanas e eurocêntricas. Nos últimos anos, com a emergência dos debates feministas interseccionais, o eixo teórico tem mudado para o pensamento feminista brasileiro. Pensadoras e pesquisadoras latino-americanas – e mestiças, como se autodenominam as intelectuais chicanas (americanas com pais mexicanos) e latinas, lembra Hollanda – começam a ser reconhecidas, trazendo a perspectiva decolonial, com ressalvas às teorias eurocêntricas.

Aqui, parte-se da perspectiva desta pesquisadora, que não necessariamente acompanha a periodicidade dos estudos sobre gênero no Brasil. A formação do ativismo feminista nos anos 1960-70 com os grupos de conscientização (Hollanda, 2019) é concomitante às reflexões sobre as questões da mulher. Neste primeiro momento de reconhecimento estratégico e troca sobre as questões do ser mulher no mundo eram discutidos temas como política, questões profissionais e domésticas. Além disso, textos trazidos por feministas que voltavam de exílios ou temporadas fora do país eram lidos.

Em sua maioria, as leituras recorrentes eram "A origem da família, da propriedade privada e do estado", de Friederich Engels (1884), "O Segundo Sexo", de Simone de

Beauvoir (1949), "A mística feminina", de Betty Friedan (1963) e "Política sexual", de Kate Millett (1970). Marcos do pensamento feminista internacional, estes livros trouxeram às brasileiras, no início dos anos 70, provocações como a de Beauvoir (1949), de que não se nasce mulher, torna-se uma. Há que se ressaltar que estas reflexões se deram em um momento de exceção política, pós golpe militar de 1964.

A organização de um movimento feminista brasileiro, sua progressiva visibilidade e a emergência de um pensamento feminista neste contexto ressoa o pensamento de Sara Ahmed. A autora, filha de pai paquistanês e mãe inglesa, ela defende que o feminismo e as feministas surgem de um incômodo e devem incomodar. Seu livro, de tamanha repercussão que teve de 2018 até 2023 uma tour⁴⁷, é dedicado às "*many feminist killjoys out there doing your thing*" (Ahmed, 2018, p. 7)⁴⁸.

1.2 Vilãs são mulheres que desejam: os usos da raiva

Camila, de Amor de Mãe (2019), foi abandonada na estrada quando ainda era um bebê. Foi adotada e, já adulta, viu a mãe biológica ser atropelada e morrer. Ela foi baleada enquanto dava aula em uma escola pública. Médicos disseram que ela não poderia concretizar o sonho de engravidar e ter filhos. Além disso, foi atropelada em uma tentativa de assassinato e ficou paraplégica. Após finalmente conseguir ter um filho biológico, o menino passa por uma cirurgia de alto risco e de emergência. Ainda viu a mãe adotiva sequestrada e declarada morta⁴⁹. Camila é uma mulher preta.

Amor de Mãe (2019)⁵⁰ foi uma novela da Rede Globo, escrita por Manuela Dias, em que essa história se desenvolveu. A atriz Jéssica Ellen deu vida à Camila, um professora do ensino médio em uma escola pública no Rio de Janeiro. No começo da trama, ela era uma menina com sonhos, jovem, que estava se formando em História para mudar o mundo através da educação. Mas passou por tantas violências ao longo do roteiro que os telespectadores se sentiram incomodados com a crueldade.

Dados apontam que, nos últimos dois anos, 2.695 mulheres foram mortas pela condição de serem mulheres – 1.354 em 2020 e 1.341 em 2021⁵¹. Elas são vítimas de

⁴⁷Disponível em: <https://www.saranahmed.com/bio-cv>. Acesso em 26 dez 2023.

⁴⁸Tradução da autora: "Para as feministas estraga-prazeres por aí fazendo as coisas acontecerem".

⁴⁹Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2021/04/08/amor-de-mae-sofrimentos-camila.html>. Acesso em 16 dez 2022.

⁵⁰AMOR DE MÃE. José Luiz Villamarim. Atores: Adriana Esteves, Taís Araújo, Regina Casé. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2019.

⁵¹Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/07/10-anuario-2022-feminicidios-caem-mas-outras-formas-de-violencia-contra-meninas-e-mulheres-crescem-em-2021.pdf>. Acesso em 16 dez 2022.

feminicídio em praticamente todas as idades, mas o pico é dos 18 aos 39 anos: ao longo de sua vida reprodutiva. O término de uma relação é um ponto de inflexão já que é uma forma de interromper a violência vivida, mas é o momento de maior vulnerabilidade dela. Em muitos casos, é nesta circunstância em que feminicídios ocorrem.

Ao contrário da malha da ficção indicar que mais mulheres brancas sofrem violência, os dados da vida real mostram o contrário: 37,5% das vítimas de feminicídio são brancas e 62% são negras. Nesta área, há sempre que se pensar em subnotificação. Neste sentido, levanta-se a hipótese de que policiais caracterizam e enquadram menos os homicídios de mulher negras como feminicídios. Mesmo elas sendo mortas pela condição de ser mulher, entram na categoria de homicídio doloso, o que não parece ocorrer – ou ocorre menos – com mulheres brancas.

Quando se repara nos números de mortalidade geral de mulheres por agressão, nos últimos dez anos, percebe-se que, se por um lado o assassinato de mulheres brancas caíram, os de mulheres pretas aumentaram. E como isso está se refletindo na construção da mulher que sofre violência em uma novela da Rede Globo? Camila, de Amor de Mãe (2019) se encaixa nas estatísticas reais, mas a crueldade na sequência de violências trágicas da personagem chama atenção – as violências que ela passa poderiam caracterizar castigos dados a vilãs em novelas.

A proposição de Schopenhauer (Júnior, 2008) sobre a crueldade é uma mistura entre justiça e caridade – que, para trazer ao tema da dissertação, assume-se o sinônimo de compaixão. O princípio fundamental se baseia no "*neminen laede, imo omnes, quantum potes, iuva!*" (Não faças mal a ninguém, mas antes ajuda a todos que puderes)⁵² e se divide entre dois agentes. A primeira parte – "não prejudiques ninguém" – é sobre justiça. O agente "eu" se opõe a causar sofrimento ao "outro", como altruísmo, sem pensar em ganhos ou vantagens para si. A segunda parte – "mas ajuda a todos que puderes", diz sobre compaixão. O "eu" age por se sentir impelido a agir para livrar outros seres do sofrimento.

Para se estabelecer uma violência desmedida, é preciso identificá-la. a desvalorização da mulher negra se espalha em diversas áreas, desde o parto ao feminicídio. Atualmente, o Brasil registra uma taxa de mortalidade materna de 107,5 a

⁵²Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4837/1939.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>. Acesso em 16 dez 2022.

cada 100 mil nascidos vivos⁵³. No melhor dos cenários, a falta de percepção de que esta violência ocorre constantemente – reflexo do perfil de quem tem o poder legislativo em mãos no país – resulta na falta de uma legislação nacional para regulamentar o parto humanizado. Dentre todos os estados brasileiros, apenas 18 e o Distrito Federal apresentam lei sobre o tema.

Neste sentido, o conceito de hierarquia da dor se estabelece – e não apenas na área obstétrica. O mito de que "mulheres negras suportam mais a dor" é difundido e resulta em mais violência para a parte mais vulnerável de nossa sociedade. Para comunicar a dor, é preciso reconhecê-la; ela existe, ela é reconhecida, ela importa. Por ser nora da vilã da novela e pela sogra ter uma relação de dependência doentia com o filho, ela sofria abusos diretos e indiretos, teóricos e físicos.

A personagem Camila sofreu variados tipos de violência, ela existiu, ela é reconhecida, ela importa e não pode ser justificada, pelo tecido ficcional, como sendo apenas para refletir os dados da vida real. A compaixão é um exercício de condicionamento. Esta ideia não é natural, é preciso expandir esta roda de quem está dentro dela e quem não está. Por que Camila não está dentro dela?

A desvalorização da mulher negra não começou nesta novela. A estrutura patriarcal, capitalista, misógina e lucrativa da Escravidão transformou ela em motriz desta máquina global. A hierarquia da dor já estava sendo formada e reafirmada pelas leis – e começou ainda nos navios que transportava estas pessoas sequestradas de seus países, suas culturas e suas famílias. Ali, era apenas a primeira etapa de um processo que dura até os dias atuais.

De fato, "eram cruciais, no preparo das pessoas africanas para o mercado de escravo, a destruição da dignidade humana, a eliminação de nomes e status, a dispersão de grupos" (hooks, p. 43, 2021). Pois isto resultaria em não haver uma língua comum, e retiraria qualquer sinal evidente de herança africana. Para isso, o racismo e o sexismo eram essenciais como política de estado.

O homem negro foi despido de sua subjetividade e transformado em trabalhador do campo (hooks, 2021). Já a mulher negra foi explorada no campo também, porém, para além, ela trabalhava em atividades domésticas, reprodutoras e eram tidas como o objeto para o assédio sexual perpetrado pelo homem branco. O sexismo era parte integrante da ordem social e política trazida de terras europeias por colonizadores

⁵³Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/violencia-obstetrica-61-das-vitimas-sao-mulheres-negras/>. Acesso em 16 dez 2022.

brancos, e tinha intenção de causar um impacto profundo no destino de mulheres negras escravizadas.

A mulher negra se tornou, então, a ama de leite, a cozinheira, a governanta, um produto comercializável. Por isso, era fundamental que ela se submetesse passivamente à vontade do escravizador, da senhora e dos filhos. Nesse sentido, os homens negros não foram as maiores vítimas deste processo, mesmo com toda a "emasculação" imposta a eles. Não é uma competição, mas, em termos de hierarquia da dor as mulheres negras eram consideradas mais fortes por "aguentarem mais a dor" de um castigo.

Implícito nesta falsa ideia de que o homem negro foi quem mais sofreu também está a ideia de que o pior que pode acontecer a um homem é ser tratado como uma mulher. Ser forçado a assumir o status social de mulheres não tirou o papel masculino definido socialmente. Do período colonial até hoje, a masculinidade denota atributos como virilidade, força e vigor.

O pacto masculino era tal que homens não sofriam estupros e assédios sexuais corretivos por parte dos escravizadores brancos. O sexismo recaía para as mulheres negras: "enquanto o sexismo institucionalizado era um sistema social que protegia a sexualidade dos homens negros, ele legitimava (socialmente) a exploração sexual das mulheres negras"(hooks, p. 51, 2021).

A imagem da mulher negra no imaginário é construída a partir de produtos midiáticos, que são como vetores de socialização. Os primeiros resultados do IBGE em 2022 mostraram que a população brasileira é composta por 51,7% de mulheres, enquanto os homens são 48,3%⁵⁴. Para além, mulheres negras hoje são mais de 41 milhões, formando 23,4% dos brasileiros.

Assim, o racismo e o sexismo são indissociáveis para entender a posição da mulher e, mais ainda, da mulher negra na realidade e na imagem construída pelas novelas. Raça e sexo são facetas da identidade humana desde que o sistema capitalista entendeu que a escravidão de seres humanos não-brancos era lucrativa. O sexismo era ponto essencial na construção e manutenção da ordem social e política importada para as colônias por colonizadores europeus brancos. Este modelo tinha por consequência impactar profundamente o destino de mulheres negras escravizadas (hooks, 2021).

Na novela Amor de Mãe (2019), Camila foi abandonada na estrada assim que nasceu. Foi adotada por Lurdes e é a única da família a se formar na universidade. Ao

⁵⁴Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/business/teste-do-censo-2022-mostra-populacao-com-517-de-mulheres-e-167-de-idosos/>. Acesso em 13 dez 2022.

transformar sua missão na profissão de professora em mostrar as potencialidades e possibilidades da educação aos alunos de escola pública, ela passa pela ocupação nas escolas em protesto por melhorias. Em uma confusão na entrada da polícia para desmobilizar a paralisação, ela inspira gás de bombas de efeito moral e gás de pimenta.

Para François Vergès (2020), a dialética de corpos como os de Lurdes e Camila é um alerta de um sistema que explora corpos de mulheres pretas. Em "Um feminismo decolonial", ela define: "A relação dialética construída entre os corpos eficientes da burguesia neoliberal e os corpos exaustos das mulheres negras ilustra os vínculos entre neoliberalismo, raça, gênero e hetero-patriarcado" (Vergès, 2020, p. 19). Seu esgotamento seria a prova de seu triunfo sobre as necessidades básicas da topo do sistema patriarcal – um corpo masculino e branco.

Em outro capítulo da trama, há um tiroteio perto da escola onde trabalha e os bandidos entram nos corredores para fugir da polícia. Na troca de tiros, ela é alvejada por um. Além de sonhar com uma educação de qualidade e gratuita, ela sonha em ser mãe; mas, ao ir ao hospital depois de tomar um tiro, recebe a notícia de que não pode engravidar⁵⁵. Outro episódio trágico dela foi ser atropelada, a mando da sogra, a vilã da novela. Thelma (Adriana Esteves) queria se livrar da nora para afastar o filho, Danilo (Chay Suede), de Lurdes.

Lurdes, interpretada por Regina Casé, no início da novela, teve um filho, chamado Domênico, vendido pelo próprio marido. No caso, este filho é Danilo, marido de Camila. Por isso, Thelma, que comprou o filho, quer evitar que Lurdes, agora sua amiga, descubra quem é o filho. Portanto, ela negocia com o vilão da novela, Álvaro (Iranthir Santos) a morte da professora.

Já no hospital, Camila recebe a notícia de que está paraplégica. Com muita fisioterapia, ela se recupera – para outro tombo. A esta altura, ela conseguiu engravidar de Danilo/Domênico. O trabalho de parto da professora se iniciou quando ela discutiu com Thelma ao ficar irritada após ver a sogra falar do bebê como se fosse mãe dele. Depois de todos esses castigos, nos capítulos finais, o filho do casal ainda é sequestrado por Thelma.

E, no meio deste turbilhão, ela fala, ela grita, ela briga, mas não adianta. No capítulo de 25 de novembro de 2019, Camila se coloca como uma voz da mulher negra, paradoxalmente, enquanto é desvalorizada constantemente na trama. Na cena, ela está

⁵⁵Importante pontuar que, ao escrever este artigo, a autora teve dificuldade em procurar uma fala específica da personagem no hospital, pois ela sofreu mais de uma internação.

recebendo seu diploma de História e faz um discurso: "A gente sabe que ser professor, no Brasil, é um ato de resistência. Ensinar é muito difícil e muito importante também. Eu fiz História para ser professora, porque eu acredito que só a educação de qualidade pode realmente mudar o nosso país"⁵⁶.

Sua mãe (Regina Casé), na plateia, se emociona. Seus irmãos estão filmando este momento. "Eu quero dedicar o dia de hoje à pessoa que mais me apoiou em todos os dias da minha vida: a minha mãe. Sabe, mãe, às vezes eu acho que a senhora não tem noção do que conseguiu fazer! Educar quatro filhos, sozinha, com salário de doméstica e babá, não é fácil". Assim como sua mãe, Camila sofre vários tipos de violência, mas não se vinga. Ela é quase abnegada, se sacrifica pelas pessoas que ama.

Em um momento da novela, a personagem toma um tiro, quebra o braço e descobre, ainda no hospital, que está grávida – mesmo tendo tido um diagnóstico de infertilidade no início da trama. É neste ponto que a personagem, depois de sofrer muito, se coloca em um papel de voz da mulher negra. Ela reclama que o médico indicou que ela fizesse várias sessões de fisioterapia e que use a tipóia durante um tempo. Lurdes, sua mãe, a encoraja: "Camila, tu vai aguentar! Tu é forte!"⁵⁷.

A filha responde: "É, mãe. Mas o problema é esse! Eu sempre vou ter que ser forte! Sempre! Eu tenho que ser forte porque a gente é pobre e eu quero estudar. Aí eu tenho que passar de primeira porque eu não posso perder nenhuma chance". Camila continua com: "Eu tenho que ser forte porque eu sou mulher, e pra mulher tudo é mais difícil! Tenho que aguentar sempre um babaca olhando pro meu peito ao invés de prestar atenção no que eu tenho a dizer".

Na continuação da cena, Camila afirma: "Eu tenho que ser forte porque eu sou preta e a gente vive num país racista! Eu tenho que ser forte porque eu sou professora, porque eu tentei ajudar meus alunos e tomei um tiro!". Só aumentam as camadas de construção de violências que a personagem sofre: "Eu to cansada, mãe, eu to cansada! To cansada de ter que ser forte, eu não vou poder ser fraca? Nenhum dia, nenhuma vez na minha vida?".

Camila não se vinga, mas fala, se posiciona e se recusa a aceitar os males que a acometem. Ela conversava com o marido que era alvo constante das frustrações de sua sogra, a vilã da novela. Porém, o mocinho de pouca atitude não tomava nenhuma ação

⁵⁶Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8116050/>. Acesso em 10 set 2022.

⁵⁷Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8233949/?s=0s>. Acesso em 20 dez 2022.

em favor de sua esposa. Pelo contrário, ele acreditava piamente na inocência e na boa índole de sua mãe.

Neste ponto, Camila poderia se tornar uma vilã. Ela poderia usar essa raiva por querer tanto e só receber problemas e castigos. Porém, por ser uma mulher preta, poderia cair no estereótipo da mulher descontrolada, barbaqueira e sem educação que por muitos anos essas mulheres foram enquadradas. Depois de tanto sofrer, é plausível que pela repercussão negativa o roteiro e a direção não permitiram este caminho. Entretanto, o uso da raiva por mulheres é um fenômeno cultural da última década.

A raiva feminina (Chemaly, 2018) não só é material criativo como tem expoentes em diversas áreas culturais. Em um TEDTalk com livro "Rage becomes her" como tópico de questão, Soraya Chemaly afirma: "Nós preferimos o desempenho da masculinidade e o poder e o privilégio que vêm com essa performance em vez dos direitos e das necessidades de crianças e mulheres" (Chemaly, 2018).

E o que podemos aprender ao ouvir esta raiva feminina? O tópico vem crescendo desde 2017, quando Sara Ahmed publicou o "*Living a Feminist Life*" e falou sobre a raiva feminina. Isto se une ao cenário socio-político-econômico mundial de retrocessos nos direitos das mulheres, como a revogação do aborto legalizado nos Estados Unidos mesmo com a maioria da população apoiando a decisão de décadas de *Roe vs Wade*, de 1973⁵⁸.

Portanto, é imprescindível que escutemos a raiva das mulheres, nossa e das outras. "A raiva é de pronto descartada por ser considerada irracional ou agressiva, mas é crucial fazer um esforço para entendê-la a sério e para considerar a mensagem que traz" (Wallaert, 2020, p. 3)⁵⁹. Ao longo dos anos, desde o século XVI, mulheres artistas manifestaram a raiva que sentiam ao enfrentar os limites impostos e as opressões de uma sociedade cuja estrutura não foi feita para beneficiá-las.

No século passado, entre os anos 60 e 80, impulsionou-se este fenômeno como combustível para destacar a fúria como instrumento de luta. Mais recentemente, depois do *momentum* feminista na década de 10, publicações acadêmicas e artistas surgiram com essa motriz. No Brasil, em 2022, a escritora Bruna Maia lançou o "Com todo meu rancor", em que detalha o desequilíbrio de poder em um relacionamento entre um homem e uma mulher, a violência crescente desde a moral até a física e sexual, o

⁵⁸Disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/06/24/aborto-nos-eua-entenda-o-que-era-a-decisao-que-garantia-direito-ao-procedimento-e-como-foi-derrubada.ghtml>. Acesso em 23 mar 2023.

⁵⁹Tradução da autora: "Anger is readily dismissed as irrational or aggressive, but making the effort to take it seriously and to consider the messages it sends is crucial"

despreparo do aparato policial para acolher mulheres em situação de violência, a inexistência de um ranking de pior à mais leve violência cometida — já que dor é dor, não existe um jogo de supertrunfo de dor — e como a raiva a ajudou a superar o que passou.

Na editoria internacional, as obras de Elena Ferrante giram em torno do tema ser mãe e de ter sido moldada pelo sistema patriarcal a ter filhos sem pensar que é uma escolha. Em 2014, em *Garota Exemplar*, Amy é uma superescritora famosa, casada com o marido perfeito, sem filhos, família de comercial. Porém, ela larga dele, que estava a traindo, e forja sua própria morte para renascer outra mulher. As séries *Fleabag* (2016), *The Handmaid's Tale* (2017), *Killing Eve* (2018), *I May Destroy You* (2019) e *Little Fires Everywhere* (2020) são algumas que retratam mulheres que não têm pudor em demonstrar agressividade.

Na música, SZA lançou em 2023 *Kill Bill*, em que confessa que mataria seu ex-namorado, apesar de não ser a melhor ideia, pois é melhor ir presa do que ficar sozinha. No clipe de *Hold Up* (2016), Beyoncé quebra carros com um taco de beisebol, em um álbum feito depois de descobrir que seu marido Jay-Z a traiu. Na letra, ela diz: "*What's worse, lookin' jealous or crazy? Jealous or crazy? Or like being walked all over lately, walked all over lately...I'd rather be crazy*"⁶⁰. Ela se apropria do termo "louca", adjetivo utilizado para penalizar mulheres, e escreve um álbum como ode à raiva feminina (Chemaly, 2018).

Resgatando o livro "Com todo meu rancor" (2022) como um exemplo do uso da raiva por mulheres, a protagonista se chama Ana. Ela não se parece com a protagonista mulher de sempre: não é agradável, dócil, sorridente e complacente. Ana não está nem um pouco preocupada para agradar aos outros enquanto se sente miserável. No início, pode-se perguntar se a reação dela não é desproporcional. Inclusive ela mesma se pergunta, porém, à medida em que as páginas vão passando, há uma empatia das mulheres que já passaram exatamente ou parecido com o que a personagem sofre.

Neste caso, o nome do homem é Matheus — e ele já deixou claro cinquenta vezes que não quer botar rótulo na relação que eles têm. Gerente de produto em uma startup de aluguéis de imóveis por temporada, com barba por fazer, cabelos cacheados, ele mora em uma kitnet velha sem armários na cozinha e com um fogão duas bocas,

⁶⁰Tradução livre da autora: "O que é pior, ser vista como ciumenta ou louca? Ciumenta ou louca? Ou ser pisada em cima, pisada em cima...Eu prefiro ser louca!"

daqueles de acampamento. De esquerda — o estereótipo do "esquerdomacho" —, classe média, preocupado com o meio ambiente, pois "como assim comprar uma cama box e um rack de MDF? Isso vai destruir o mundo!" (Maia, 2022, p. 28)

A princípio, a *situationship*⁶¹ dos dois tem três pilares: sexo, drogas e distância. Para Ana, personagem quem sofreu da infância até adulta com comentários dispensáveis sobre o corpo, o comportamento, o estilo de ser, de estar, de falar, de se vestir, Matheus era o que parecia mais do que suficiente. Para ele, o corpo de Ana estava perfeito. As cobranças para perder peso, ser mais bem sucedida, se vestir mais feminina e elegante, para ser mais sorridente; com ele, elas não existiam.

Para Andréa del Fuego, autora de "A pediatra" (2021), livro também com uma protagonista que não se encaixa nos estereótipos que o patriarcado aprova, este primeiro livro romance de Maia é "galopante, com sua realidade delirante ou delírio lúcido"⁶². Na narrativa, Ana olhava para Matheus como se ele fosse um pedaço de carne. "E quando mordida seu peito no meio da transa um pouco antes de gozar, sentia o mesmo prazer de quando meus dentes rasgavam as fibras suculentas de um contrafilé" (Maia, 2022, p. 48). As drogas, que alteram a percepção da realidade sem rótulo dos dois, faziam parte do dia a dia.

Um dia, Matheus fez uma surpresa a ela e alugou um carro com teto solar para andarem por aí à noite. Ele fez uso de cocaína e ela tomou meio ácido e MD. Com uma playlist cheia de músicas que os dois curtiam, som alto e as luzes de São Paulo ao redor, a realidade ficava suspensa. Talvez era isso que os unia, diz a narradora do livro — a vontade de suspender a realidade de uma vida millennial medíocre no capitalismo tardio sustentado pelo patriarcado.

A distância era imposta por ele. Matheus era apenas mais um na vida de Ana que afirmava o tempo todo que só queria transar, mas esperava dela o afeto que não estava disposto a dar. Quando eles estavam ficando há quatro meses, o síndico do prédio de Ana instituiu que o interfone não abriria mais o portão do edifício. Ela fez uma chave para ela e uma cópia para ele do portão. Mas ele queria mais. O cara que fazia questão de afirmar que não tinha um relacionamento com ela queria a chave do apartamento também. E ela deu.

⁶¹ Termo em inglês para aquela situação em que o casal não namora, mas não é desconhecido. É o famoso "ficante premium" ou "ficante fixo". Nesta situação, deveria ser um namoro, porém, Matheus não quer rotular o que já tem rótulo.

⁶²Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Com-todo-rancor-Bruna-Maia-ebook/dp/B0BB15D6M7>.

Acesso em 30 dez 2023.

Então, as violências verbais começaram. Em um bar, os dois com um amigo dela, o tema era música. Um carro passou tocando alto Banda Eva e Ana comentou que odiava axé, no que Matheus perguntou "Tu odeia muitas coisas, Ana! Tem alguma coisa de que você goste?" (Maia, 2022, p. 93). O amigo tentou interferir e questionou se ele gostava de axé e ele desvirtuou o assunto e insistiu: "Não se trata disso, é que a Ana tem um jeito meio tóxico de falar mal de tudo! Você não acha a Ana tóxica?" (Maia, 2022, p. 93).

Outro dia, em uma festa de *techno* num prédio antigo abandonado no Centro, o casal foi junto com amigos dela. Eles já haviam tomado um pouco de MD diluído na água, quando um dos amigos chegou com um saquinho de cocaína. Ana disse que não usaria porque fica agressiva e a droga a faz explodir de ódio. Porém, Matheus a estimulou a "tentar apenas aquela vezinha, pra ver se dava certo" (Maia, 2022, p.101). Ela cedeu mais uma vez.

Não deu certo. Ela empurrou um cara que parecia que vinha assediá-la e Matheus chegou e falou, após Ana ironizar que havia dito que pó não bate bem nela: "Acho que ele só revela uma coisa que você já é" (Maia, 2022, p. 102). Ainda assim, ela pensou que ele devia estar certo. A raiva vem sempre de algum lugar e ele era atencioso, só estava querendo ajudá-la, protegê-la. Ela então pediu desculpas a ele e expôs que estava tentando ser uma pessoa melhor. Condescendente, ele retrucou: "Se você está tentando, tudo bem, já é alguma coisa"(Maia, 2022, p. 102).

As agressões começaram verbalmente e logo se transformaram em físicas. Na primeira vez, depois de uma semana cansativa, ela foi ao apartamento dele esperando apenas ficar em casa, ver uma série e dormir. Mas ele queria sair — e com os amigos dela, sem ela, já que Ana estava cansada. Eles começaram a discutir até que ele a agarrou pelo braço com força e ela arregalou os olhos. Com a continuação da briga, ele deu um tapa de mão aberta no rosto dela.

Para continuar o círculo de violência, no dia seguinte Ana tentou ligar para ele o dia todo, porém nada de ser atendida. Só à noite que ele falou com ela, disse que a bateria havia acabado e que ia até a casa dela para conversar. Ao chegar, ele sentou no sofá e ela chorou e gritou com ele: "Nunca mais faz isso comigo! Eu exagerei, mas tu te comporta como um idiota às vezes! Por que tu ficou sem atender o telefone? Foi de propósito!" (Maia, 2022, p. 188).

Ele lançou um olhar condescendente e falou: "Por que tu não me fala de uma forma calma, clara e não violenta o que tu tá sentindo?". Ela não quis deixá-lo após esta

noite: "Enxuguei as lágrimas. Virei o rosto meio envergonhada. Acreditei mais uma vez. Eu era descontrolada, raivosa, imprópria, e ele era calmo, contido e só tinha feito aquilo porque o tirei do sério" (Maia, 2022, p. 188).

Em uma balada depois, eles tomaram MDMA logo na entrada e, em vez de esperar a onda bater, Matheus queria tomar ecstasy, que estava na bolsa de Ana. Pouco tempo depois, ele chamou-a de chata por não saber se divertir e ela deu logo a droga para ele. No meio da noite, ela pediu para ir embora e ele mandou ela ir sozinha. No dia seguinte, ela amanheceu na cama de um cara desconhecido que havia a estuprado sem camisinha.

O término, porém, só veio um tempo após enquanto Ana estava tendo uma crise de ansiedade no aniversário de um amigo dela. Por isso, ela armou o que chamou de "O Plano", de vingança. Envolvia diversas identidades falsas, midazolam, pesadelos reais, aborto, reação extrapiramidal com plasil e Toddyinho. E ela conseguiu se vingar com "O plano".

Para Sara Ahmed, como feministas, devemos voltar a incomodar. Devemos voltar a ser "*killjoy feminists*": É esperado que você interrompa uma ocasião alegre com a sensação de sua própria negação. Presume-se que você está fazendo política de identidade ao falar sobre racismo porque você é uma pessoa racializada ou ao falar sobre sexismo por ser mulher"⁶³ (Ahmed, 2017, p.13). Mulheres devem sentir raiva. Devem gritar. Devem poder gritar e chorar e rir e sentir mais raiva ainda. Devem querer armar um plano que provoque alucinações em quem as agrediu.

A mistura da Mulher, da Feminilidade, do Feminismo desembocou na raiva aqui. É aquela que traduz o sentimento de ser podada e colocada em um lugar de subserviência, de passividade: "E quando você se torna feminista, pode-se sentir que sempre foi uma"⁶⁴. Quando a personagem Ana era adolescente e estava na praia, hipnotizada lendo seu quadrinho, escutando sua música, alguém a sacudi chamando-a de egoísta. Ela se alarmou e perguntou o que havia acontecido: uma criança que ela nunca havia visto na vida tinha ido pro mar sozinha e havia sido salva pelo salva-vidas. Os sete homens adultos ao redor dela não foram chamados à atenção.

⁶³ Tradução livre da autora: "You are assumed to be interrupting a happy occasion with the sensation of your own negation. You are assumed to be doing identity politics as if you speak about racism because you are a person of color or as if you speak about sexism because you are a woman".

⁶⁴ Tradução livre da autora: " And yet once you have become a feminist, it can feel that you were always a feminist".

Como Ahmed diz: "talvez você tendesse àquele jeito, feminista, porque você já tendia a ser uma menina rebelde ou até obstinada, que não aceitava o lugar que te foi dado"⁶⁵ (Ahmed, 2017, p.11). Para Ana, o caminho natural foi criar O Plano. Porém, ao contrário de Ana — descrita como uma mulher branca, classe média, publicitária, moradora de Santa Cecília, São Paulo —, Camila era uma mulher preta, moradora da periferia do Rio de Janeiro, professora de colégio público.

A história de Camila na novela Amor de Mãe (2019) é apenas um dos exemplos de que a dor preta não comove — e ela não pode se descontrolar para mostrá-la em evidência. O limite para quem merece empatia, que é um conceito sempre em movimento para abarcar ou negar acolhimento, é uma mulher branca, cisgênera, heterossexual. Camila foi uma das personagens que mais sofreu na novela e não era protagonista. Muitas vezes, fazia o papel de escada para as maldades da vilã, sua sogra.

Para os telespectadores, algo não estava certo. Alguns deles até chegaram a tuitar perguntando à autora, Manuela Dias, por que a personagem sofria tanto. No capítulo em que Camila foi atropelada, ela estava saindo da escola onde trabalha e atendeu a uma chamada de vídeo da mãe, que havia tido um pressentimento de que ia acontecer alguma coisa ruim com os filhos. No Rio de Janeiro, não é comum alguém atender o celular na rua nem atravessar para outra calçada sem prestar atenção e olhar para os dois lados antes. Acusa-se que o roteiro pode ter sido preguiçoso.

A crueldade e a sequência de maldades sem fim a que a personagem foi submetida não pode ser justificada com números da violência contra a mulher na vida real. Mulheres negras sofrem mais, porém não explica por que Camila era o retrato da desvalorização da mulher negra abnegada — quando ela transforma o ser professora em missão, em sonho e ao nunca se revoltar a ponto de cortar o laço que a diminui e a deixa vulnerável, como a relação com a sogra. Em vez da raiva, Camila escolheu a abnegação.

A compaixão é uma dor que se torna comum a duas ou mais pessoas. Para isto acontecer, é preciso que este sofrimento seja comunicado e, mais ainda, seja entendido como dor. É preciso reconhecer o que é, dar validação. Isso, Camila só recebeu de alguns telespectadores. De exercício em exercício, a roda da empatia, aditivada pela compaixão, vai aumentando; mas não pode ser a custo da comunicação da dor a partir da exposição da crueldade da violência contra a mulher negra no horário nobre da televisão.

⁶⁵ Tradução livre da autora: "maybe you tended that way, a feminist way, because you already tended to be a rebellious or even willful girl, who would not accept the place she had been given".

Capítulo 2: O papel da mulher na família brasileira

Não é possível destrinchar o cerne da representação da mulher em situação de violência sem o recorte de raça e classe social. A percepção da classe como elemento fundamental para a compreensão da experiência cultural de indivíduos se construiu desde o início dos estudos culturais. A cultura passou, então, a ser entendida como local de produção de significados e formação do senso crítico. Em 1970, as análises focaram na "capacidade das culturas populares de resistirem à mensagens massivas" (Escosteguy apud Ronsini & Wottrich, p.4, 2013).

A partir dos anos 80, por meio da antropologia, da psicologia, da sociologia e da comunicação, as pesquisas se propunham a compreender as práticas populares, o dia a dia e os campos macropolíticos e macroeconômicos. Através da lente das classes sociais e da raça, o foco passou a estar nas práticas sociais e suas relações com os meios de comunicação. Assim, os estudos de recepção se tornaram um referencial importante no campo, principalmente para autores importantes como Jesús Martín-Barbero (Ribeiro & Tuzzo, 2013). Para ele, a diferença de classe não é apenas uma a mais, mas é a principal. Nesta pesquisa, vai-se além e afirma-se que classe é determinante significativo, mas raça é o ponto central – ainda mais quando se tem como ponto de partida o gênero.

Para um melhor entendimento da sociedade, é relevante reconhecer a importância destes dois conceitos como princípio estrutural no capitalismo. A raça determina como o indivíduo experiencia a classe, que é determinada pela estrutura econômica e política – portanto, a interseccionalidade (Collins & Bilge, 2020) se faz presente. Mulheres pretas estão na base da pirâmide econômica e laboral; enquanto mulheres brancas estão, em sua maioria, no topo. A experiência de uma mulher negra e sem recursos violentada é diferente da de uma mulher branca na mesma situação, por exemplo, quando ela procura autoridades policiais para denúncia.

Quando se é indígena, então, este quadro piora ainda mais. Em 2023, uma reportagem da Sumaúma mostrou que moradores de três regiões de Terra Indígena Yanomami tiveram suas comunidades devastadas em anos de invasão criminosa permitida pelo Estado⁶⁶. Os relatos mostram que a desorganização social e cultural pode

⁶⁶Disponível em: <https://sumauma.com/nossas-vidas-acabaram-sexo-por-ouro-alcoolismo-e-doencas-as-aldeias-yanomami-destruidas-pelo-garimpo/>. Acesso em 11 jun 2023.

perpetuar a instabilidade mesmo com a saída dos garimpeiros – e revela a crueldade da agressão de garimpeiros contra mulheres yanomamis⁶⁷.

Próximo à fronteira da Venezuela, o território se estende por 9,6 milhões de hectares entre Roraima e Amazonas. Cerca de 20 mil mineradores ilegais invadiram e violaram grande parte da maior floresta tropical do mundo ao longo do governo Bolsonaro (2018-2022) e com anuência do então presidente. Uma das mulheres yanomamis da reportagem contou que, em março de 2022, uma centena de garimpeiros se aproximaram da aldeia dela em busca de ouro. Um jovem da comunidade foi com a esposa até o garimpo e, ao chegar lá, eles ficaram de olho na mulher, embebedaram o homem até que ele caiu no chão desacordado: "Ele estava bêbado, caído, por isso comeram a vagina dela", conta a mulher.

Este não foi o único nem o primeiro caso de violação do corpo de uma mulher yanomami nesta situação. Um jovem indígena, barqueiro dos criminosos, atraiu uma adolescente menor de idade dizendo que iam conseguir uma espingarda para o pai dela caçar e um motor de barco para ele. Repetindo o mesmo *modus operandi*, deram cachaça à menina. E seu corpo foi violado por um homem. Depois por outro. E outro. "Foi um tanto assim [de gente]", disse ela, sinalizando com as mãos uma quantidade que não sabe precisar.

Ao adaptar o melodrama para radionovelas, teleteatros e depois telenovelas, cria-se uma relação parassocial entre telespectadora e personagem. Quando uma mulher – em sua maioria, não-vilã – sofre uma maldade praticada pelos ou pelas antagonistas, o público não se conforma com a injustiça e deseja que a justiça prevaleça. Se seus contextos de vida são sofridos e desiguais, na história elas podem se permitir “encenar suas emoções” (Martín-Barbero, 2008 apud Ronsini & Wottrich, p.19, 2013) e reivindicar um final feliz e justo. Nesse sentido, os sonhos suscitados pelo consumo televisivo e algumas das identificações com as personagens da trama trazem traços do popular como memória (Ibid., p. 19).

Ao analisar como gênero, raça e classe impacta na violência contra a mulher em novelas, é preciso pensar no papel social da mulher na dinâmica familiar. No início do livro "Joias de Família" (2007), Zulmira Ribeiro Tavares descreve uma cena em que "sobrinho" e tia sentam-se na varanda, cercada por plantas, para tomar um café após o almoço. Lá, ela detalha, o dia está muito bonito e, ali, "ficarão a salvo dos ouvidos de

⁶⁷Disponível em: <https://sumauma.com/por-que-os-garimpeiros-comem-as-vaginas-das-mulheres-yanomami/>. Acesso em 11 jun 2023.

Maria Preta" (Tavares, 2007, p. 3)⁶⁸: "Maria Preta é como se fosse da família. Em algumas circunstâncias isso quer dizer exatamente o que enuncia: que Maria Preta é como se fosse da família. Em outras, que Maria Preta não é como se fosse da família, uma vez que não é da família, é apenas 'como se fosse'".

Neste livro, registra-se um retrato da classe média paulistana. Por meio da história de Maria Bráulia Munhoz, a autora escreve, com uma dose de ironia, sobre as máscaras e as jóias falsas ostentadas pela sociabilidade. Viúva, ela vive sozinha em seu apartamento no Itaim Bibi, São Paulo. Já foi casada com o juiz Munhoz, homem bem mais velho e respeitador, mas quem a faz companhia, hoje, é justamente Maria Preta, a empregada que é "como se fosse da família", além do sobrinho Julião Munhoz, seu secretário.

Chamada de "Dona Brau" pelos íntimos, ela relembra com sarcasmo detalhes de seu casamento, como quando seu ainda noivo a presenteou com um anel de rubi autêntico, sangue-de-pombo. Recém casada, ela imaginara que se mudar para *sua* casa a traria liberdade e descobertas empolgantes; porém, constatou que a vida de casada era uma sucessão de formalidades, imagens públicas, máscaras feitas de maquiagens e que, à noite, as luzes do palco se apagavam e poucas coisas se passavam. Mas tudo mudou quando o marido levou seu joalheiro fiel e honesto para jantar em casa.

Maria Bráulia nunca havia dirigido uma palavra à mesa ao joalheiro, mas, na primeira vez que o fez, ao responder uma pergunta dele, sentiu algo diferente e se permitiu sentir. Não era novidade para ela os constantes flagras de posições estranhas de seu marido com o secretário-fisioterapeuta dele. Não trocaram um comentários sobre essas cenas: tudo que estava sob a máscara da norma deveria permanecer nas sombras.

Ao presentear-lá com o rubi sangue-de-pombo, o juiz Munhoz declarou a ela que era melhor Maria Bráulia só usá-lo em ocasiões especiais. Para substituí-lo, ele mandou seu joalheiro fazer uma réplica, por segurança, enquanto o original ficava guardado em uma caixa no banco. A uma certa hora, ela já conseguia enganar os convidados – inclusive sua família – dizendo que estava usando o original quando não estava. A analogia entre as máscaras sociais e o rubi ora-falso-ora-original é explorada implicitamente no livro.

⁶⁸ Disponível em: https://ler.amazon.com.br/kp/embed?linkCode=kpe&ref_=cm_sw_r_kb_dp_PSGXyb2MC8RPW&asin=B009WW591W&tag=tpltrs20&amazonDeviceType=A2CLFWBIMVSE9N&from=Bookcard&preview=newtab&reshareId=6QGMRF1GJCVZX0JNF9MP&reshareChannel=system. Acesso em 05 jun 2023.

Maria Bráulia esperou se tornar viúva para desafiar a norma. Enquanto casada, sustentou o papel da esposa de juiz; porém, após sua morte, se permitiu viver um caso com o joalheiro. Ela ainda guarda o rubi original e engana a quem ainda está ao seu redor falando que não o possui mais – o livro começa por ela pedir a seu sobrinho para ele avaliar o rubi falso no melhor e mais respeitado joalheiro de São Paulo. Dona Brau não quer que todos saibam o tamanho de sua independência após viver por anos em uma casa que a prometia liberdade e a entregou pequenos voos controlados.

Ápice do processo, a viuvez instaurou uma Maria Bráulia soberana sobre seu império doméstico e sua vida. Tal qual o rubi que ela usava, seu casamento também era falso. Ao contrário da personagem de outra novela-objeto desta pesquisa, Maria Bruaca de Pantanal (2022), ela não conseguiu conquistar sua liberdade enquanto o marido estava vivo. Enquanto uma Maria teve que colocar seu corpo à disposição do sistema que pretere as experiências à verdade, a outra obteve sucesso em sua busca por autonomia física, sexual, patrimonial e financeira.

Quando comparada à protagonista Solange, de *Vai na Fé* (2023), as duas alcançaram a independência após a morte de seus parceiros. Porém, a personagem da novela não era polida por seu marido – era um conjunto polifônico de religião e de trauma pela violência passada. Além disto, no caso de Sol, ela é uma mulher preta que sustenta a família vendendo quentinhas no centro do Rio de Janeiro, junto à sua amiga e a mãe – também mulheres pretas.

Outro ponto diferente entre as duas é que Maria Bráulia é uma mulher rica; Sol vive no subúrbio e divide as tarefas domésticas com suas duas filhas e sua mãe. Em "Um feminismo colonial", Françoise Vergès (2020) aponta que o trabalho de cuidado e limpeza é indispensável e necessário ao funcionamento do patriarcado e do capitalismo racial e neoliberal. Entretanto, ele deve permanecer invisível, marcado pelo gênero, racializado, mal pago e subqualificado.

Maria Preta é a empregada doméstica que faz todo o trabalho de manutenção da casa de Dona Brau. Embora Maria Bráulia, a patroa, sofra um tipo de violência do sistema machista que determina seu perímetro na vida, Maria Preta é vítima do chamado *feminismo civilizatório*. Conceito de Vergès (2020), é o que adotou e adaptou os objetivos da missão civilizatória colonial, oferecendo ao neoliberalismo e ao imperialismo uma política dos direitos das mulheres que serve a seus interesses. Enquanto houver vida, haverá trabalho doméstico.

A merendeira desce, o ônibus sai/ Dona Maria já se foi, só depois é que o sol nasce/ De madrugada que as aranha desce no breu/ E amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu/ E o sol só vem depois/ O sol só vem depois/ É o astro rei, okay, mas vem depois/ O sol só vem depois/ Anunciado no latir dos cães, no cantar dos galos/ Na calma das mães, que quer o rebento cem por cento/ E diz "leva o documento, Sam"/ Na São Paulo das manhã que tem lá seus Vietnã. (EMICIDA, Mc Tha; 2019)

Como na letra de Emicida, Vergés afirma: "Todos os dias, em todo lugar, milhares de mulheres negras racializadas, 'abrem' a cidade" (Vergés, 2020, p 18). Ela declara que as mulheres limpam os espaços de que o patriarcado e o capitalismo neoliberal precisam para funcionar. Além disso, desempenham um trabalho perigoso, mal pago e considerado não qualificado, inalam e utilizam produtos químicos tóxicos e empurram ou transportam cargas pesadas. E, geralmente, viajam por longas horas de manhã cedo ou tarde da noite.

2.1 Existe a vítima perfeita?: A violência de gênero nas malhas da ficção

Em um ensaio chamado "Formas de resistência à violência de hoje", Judith Butler (2020) se fez algumas perguntas, mas a principal é: Em que circunstâncias é possível lamentar uma vida perdida?. "De quem são as vidas consideradas choráveis em nosso mundo público? Quais são essas vidas que, se perdidas, não serão consideradas em absoluto uma perda? É possível que algumas de nossas vidas sejam consideradas choráveis e outras não?"⁶⁹, questiona a pesquisadora.

Em 2020, ao indagar em seu texto, ela afirma se opor às mortes violentas. À morte por meio da violência humana, à morte resultante de ações humanas, institucionais ou políticas e à morte provocada por uma negligência sistêmica por parte dos Estados ou por modos de governança internacionais. E, partindo do princípio de que toda pessoa viva deve ser livre para aspirar a uma vida vivível e sem violência, então concorda-se que toda vida deveria ser, idealmente, livre para exercer esse direito.

Nesse sentido, todos aqueles privados de sua vida por meio da violência são vítimas de uma injustiça. Porém, se apenas a certas vidas reconhece-se o direito de aspirar a esta vida vivível; se só chora-se quando são essas as vidas que desaparecem através da violência, então devemos nos perguntar por que choramos essas vidas e outras não. A dor comunica que a vida perdida deveria ter tido a oportunidade de uma vida sem sofrimento, contínuo ou não.

⁶⁹Disponível em: <https://brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html>. Acesso em 15 dez 2023.

Ela expressa que a angústia era real, que ela importa – a pessoa e sua dor. Assim, a diferença de classe, raça e gênero compõem o critério para esse julgamento de quais vidas importam. Além disso, a desigualdade social desempenha um papel muito importante, defende Butler (2020): "Pois, se uma vida é considerada carente de valor, se uma vida pode ser destruída ou desaparecer sem deixar rastro ou consequências aparentes, isso significa que essa vida não foi plenamente concebida como viva e, portanto, não foi plenamente concebida como chorável".

A morte de uma vida define a perda da futuridade. O luto se conecta com a injustiça. Para Butler (2020), a mobilização de um luto público se alia a uma oposição militante diante da injustiça. É possível sinalizar a violência por meio da dor e da raiva. Para isso, ela cita as vítimas de feminicídio na América Latina, incluindo toda pessoa brutalizada ou assassinada pelo fato de ser lida como mulher ou afeminada ou feminilizada – e isso abrange um grande número de mulheres trans e de travestis.

Tais mortes são divulgadas ou publicadas como notícias sensacionalistas em jornais e, com sorte, segue-se uma manifestação momentânea de comoção pública. Pouco tempo depois, acontecem novamente. A ausência de uma análise focada em uma mobilização contra essas perdas tão generalizadas é característica de cada manchete dessas. Em algumas, afirma-se que homens que cometem esses crimes sofrem algum tipo de patologia, noutras elas são consideradas uma tragédia ou a história é abordada como uma fatalidade anômala.

Para finalmente desenvolver o princípio de uma análise sobre essas perdas de vidas que deveriam ter sido vivíveis, ela recorre à descrição das feministas. Àquelas que estão tentando teorizar a situação com objetivo de conhecer os termos com os quais ela deve ser entendida. Como Butler (2020) explica, Montserrat Sagot, da Costa Rica, sustenta que o feminicídio expressa de forma dramática a relação desigual entre o feminino e o masculino e mostra uma manifestação extrema de domínio, terror, vulnerabilidade social, de extermínio e de impunidade.

Para a costarriquense, esses assassinatos não podem ser explicados por características individuais, patologias ou agressividade masculina. Eles seriam a reprodução de uma estrutura social de dominação masculina e, assim, como a forma mais extrema de terrorismo sexista. Desse modo, eles são a forma mais extremada de dominação – e a discriminação, o assédio e a violência física devem ser entendidas em um *continuum* com o feminicídio.

Nesse sentido, se o objetivo é o extermínio, após a morte não haveria mais domínio, já que é preciso um dominador e um dominado. Entretanto, "a situação do feminicídio não implica apenas o assassinato ativo, mas inclui também a manutenção de um clima de terror, no qual qualquer mulher, inclusive as mulheres trans, pode ser assassinada", defende Butler. Então, pode-se dizer que mulheres são assassinadas não por causa de algo que tenham feito, mas pelo que os outros percebem que elas são.

Não há razão natural que justifique essa estrutura fatal de dominação. "Como mulheres, são consideradas propriedade do homem", afirma Butler (2020), "é o homem que ostenta o poder sobre suas vidas e suas mortes"⁷⁰. É parte de transformar um gênero em uma norma dominante. Tornar-se homem, nesta perspectiva, consiste em exercer o poder sobre a vida e a morte das mulheres e matar é prerrogativa do homem, a quem foi atribuído um determinado tipo de masculinidade.

Por isso, espera-se de todos os que são designados no nascimento o gênero masculino que assumam uma trajetória, um desenvolvimento e uma vocação masculinas. Pessoas trans que "querem" ser mulheres, que buscam ser reconhecidas como mulheres trans ou travestis, rompem este pacto implícito. As mulheres trans, apesar de não serem reconhecidas como mulheres por alguns homens, se tornam alvo em parte por serem femininas ou estarem feminilizadas e são punidas não apenas por rejeitarem o caminho da masculinidade, mas por deixarem aflorar abertamente sua própria feminilidade.

Segundo a ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), 131 pessoas trans foram assassinadas no Brasil em 2022⁷¹. Os dados mostram que a vítima mais nova tinha apenas 15 anos – 5 pessoas tinham entre 13 e 17 anos. Cerca de 52% delas tinham entre 18 e 29 anos, haviam apenas começado a vida adulta. A pesquisa aponta ainda que 76% das vítimas era negras e 24%, brancas. Para levantar estes números, a Associação explica que o monitoramento é feito de forma quantitativa e qualitativa, já que não há dados demográficos a respeito da população trans brasileira o suficiente.

No ano de 2022, das 131 vítimas, 130 eram travestis e mulheres transexuais e 1 homem trans/pessoa transmasculina. Não foram encontrados dados sobre assassinatos

⁷⁰Disponível em: <https://brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html>. Acesso em 16 dez 2023.

⁷¹Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/dossie-assassinatos-e-violencias-contra-travestis-e-transexuais-brasileiras-antra-associacao-nacional-de-travestis-e-transexuais-2023/>. Acesso em 16 dez 2023.

de pessoas não-binárias, publicamente reconhecidas. O cenário geral, dado pela ANTRA, é que o Brasil continua sendo o país que mais mata a população transexual no mundo. A ausência de ações de enfrentamento da violência contra pessoas LGBTQIA+ e a falta de dados e/ou subnotificações governamentais são impeditivos para melhorar este quadro perverso.

O aumento das ações antitrans e de propostas que visam institucionalizar a transfobia é uma nova forma de violência, como expressão de antifeminismo. Butler (2020) entende que os movimentos sociais de países como Brasil e México – com altos números de crimes contra a população trans – são alvo do ódio daqueles que temem seus avanços para pessoas trans viverem livremente seu gênero e contarem com o amparo da lei. Portanto, ao pensar sobre a violência contra a mulher cis, mulheres trans e homens trans, pode-se afirmar que isso é resultado da misoginia e da transfobia.

Estamos aqui porque estamos vivos, porque continuamos vivendo, mas as mulheres que continuam vivas persistem em uma atmosfera de dano potencial, de uma morte repentina e violenta. A população de mulheres ainda vivas vive, até certo ponto, aterrorizada com a prevalência dos assassinatos contra elas. Algumas aceitam a subordinação para evitar esse funesto destino, mas essa subordinação serve apenas para lembrá-las de que são, em princípio, uma classe *assassinável* (BUTLER, 2020)

A partir destes pensamentos, a pesquisadora se questiona: "Sabemos que assassinar é um ato violento, é claro, mas como podemos definir essa violência que diz respeito à reprodução do terror institucionalizado?"⁷². A violência é uma palavra, mas é também um instante na reprodução estrutural e social da violência. É preciso impedir o alicerce que torna possível essa palavra misógina ou transfóbica que proporciona uma justificativa antes e depois do fato. "A violência é ao mesmo tempo ato e instituição, mas também é uma atmosfera tóxica de terror", afirma a pesquisadora.

Para Butler (2020), cada uma serve de suporte à outra e estão, de fato, encadeadas, conectadas uma à outra em uma dialética que potencializa o terror. Então, ela questiona se haveria uma teoria geral da sexualidade e da violência que possa explicar este fenômeno para, assim, ser realizada uma intervenção em escala global com a qual exigir uma reconceitualização desses assassinatos como manifestações de um poder social que é exercido repetidamente em um ritmo letal.

Então, seria possível refutar os relatos que culpam mulheres por suas próprias mortes violentas ou os que apresentam homens como personagens patológicos. A pesquisadora estabelece que, por mais terrível e individual que seja qualquer uma dessas

⁷²Disponível em: <https://brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html>. Acesso em 16 dez 2023.

perdas, elas se enquadram em uma base social que não considera que as vidas das mulheres, cis e trans, sejam dignas de serem choradas. Ela cita o movimento *Ni Una Menos* como um que pensa a categoria e não o indivíduo para crescer, se opor ao exercício de poder social e fazer oposição política e eficaz contra tais condições.

Tal movimento levou pelo menos dois milhões de mulheres às ruas⁷³. Ele transformou a categoria mulher em um coletivo, um ato de expressão de "nós" que agrupa todas as vozes que se reúnem ali. É a terceira pessoa do plural protegendo o indivíduo de um destino violento, em que sustenta que essa luta contra a morte violenta seja feita por todos os setores da sociedade. O *Ni Una Menos* é uma declaração viva por parte das vivas, unidas para que não percam nem uma mais entre suas fileiras, entre seu gênero.

A diferença entre o luto público e a luta pela justiça existe. Nem todas as lutas pela justiça dependem e podem ser choradas, mas, o luto público pode se tornar um ato político: As Avós da *Plaza de Mayo*, a morte de Marielle Franco, as Mães da Chacina da Candelária são exemplos. Butler (2020) relembra *Antígona*, de Sófocles: "temos de poder enterrar o corpo para aceitar e chorar a perda"⁷⁴. É preciso saber onde, por quê e como uma pessoa morre para passar pelo luto.

Aqueles que perderam quem amam e ainda não exerceram o direito de chorar por não ter respostas vinculam a demanda por justiça com a própria capacidade de acessar e entender que o ente amado morreu. Não há luto se não há justiça e admissão de responsabilidades – e ser privado do direito ao luto é, em si, uma injustiça. Em "Que corpos de meninos e meninas não chegarão a ver o amanhã?", Maria Helena Zamora (2018) aponta que o perfil da vítima "perfeita" dos homicídios, de "morte matada", é: sexo masculino, pobre, negro (ou não branco), pouco escolarizado, morador da periferia ou em situação de rua.

De fato, os assassinatos de jovens com este perfil não é coincidência. Não se dá em campo neutro, nem pode ser individualizado por questões familiares ou problemas pontuais pessoais. "Não raro, a violência estrutural se antecipa à violência letal dos homicídios para matar" (Zamora, 2018, p. 269), afirma a pesquisadora. Dada a taxa de homicídios para o conjunto da população, a Organização das Nações Unidas, em 2012, situou o Brasil na 16ª posição entre países que mais matam, entre 156 deles.

⁷³Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-03-09/milhares-de-mulheres-mostram-sua-forca-nas-ruas-da-america-latina.html>. Acesso 16 dez 2023.

⁷⁴Disponível em: <https://brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html>. Acesso em 16 dez 2023.

Já o perfil da vítima "perfeita" dos feminicídios, das violências contra as mulheres é uma mulher negra, entre 18 e 24 anos, vítima de seu companheiro, morta em casa, por arma branca. No Atlas da Violência de 2023⁷⁵, houve o crescimento de todas as formas de violência contra a mulher no Brasil. Por isto, três hipóteses foram levantadas: em primeiro lugar, ressalta-se o desfinanciamento das políticas de proteção à mulher por parte da gestão de Jair Bolsonaro (2018-2022), que registrou a menor alocação orçamentária em uma década para as políticas de enfrentamento à violência contra a mulher.

Em segundo lugar, chama-se a atenção para o impacto da pandemia de Covid-19 nos serviços de acolhimento e proteção às mulheres, que em muitos casos tiveram restrições aos horários de funcionamento, redução das equipes de atendimento ou mesmo foram interrompidos. Por fim, não há como negar e não correlacionar o aumento dos crimes de ódio da ascensão de movimentos ultraconservadores na política brasileira, que elegeram o debate sobre igualdade de gênero como inimigo principal.

Há uma quarta hipótese, advinda dos estudos de feminista de gênero: a do backlash. Desde os anos 2000, houve o crescimento de um novo *momentum* feminista, com avanços. Seja nos espaços criados para diálogos e reflexão, seja no aperfeiçoamento de mecanismos de proteção na justiça, na assistência social, nas empresas, no mundo doméstico e no privado. Cada vez que se avança em ações e intenções, que promovam a igualdade de gênero em diferentes espaços, a violência aumenta.

Esta força contrária seria uma reação ao fato de se tentar romper com as normas e os papéis nos atribuídos. É comum que mulheres que passaram a trabalhar fora depois de se dedicar ao trabalho doméstico comecem a sofrer violência por parte de seus companheiros – já que o aumento do poder econômico delas pode funcionar como um gatilho de tensão na relação pois é na violência que eles buscam manter sua masculinidade imaculada de superioridade.

bell hooks inclusive cita este como um obstáculo ao amor, quando alega que o insucesso no trabalho traz este peso à família, à casa. "Claramente, muito da violência na vida doméstica, tanto física como verbal, está relacionada à infelicidade com o trabalho" (hooks, 2021, p. 104), afirma ela. Assim, isto seria uma reação ao fato de tentarmos romper com os papéis sociais que nos foram histórica e culturalmente dados.

⁷⁵Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/08/anuario-2023-texto-07-o-crescimento-de-todas-as-formas-de-violencia-contr-a-mulher-em-2022.pdf>. Acesso em 30 dez 2023.

É comum também que o nível de violência seja mais elevado em relações em que a mulher possui maior renda ou grau de escolaridade. Nessas situações, a violência é utilizada como forma de restabelecer o poder do falo sobre as mulheres e, portanto, de castigá-las por terem tentado sair de um lugar do qual não deveriam ter saído.

Em 2022, 1.437 mulheres foram mortas em razão do seu gênero. Este dado indica o crescimento de 6,1% em relação a 2021. O feminicídio é tipificado pela Lei 13.014 de 2015, é categoria penal dada a toda morte de mulheres ocorrida por sua condição de gênero ou quando envolve violência doméstica ou familiar. Ele é a parte final de um processo de terror continuado, do ciclo da violência⁷⁶. Por isso, é possível dizer que o feminicídio é uma violência evitável, se forem empregadas políticas públicas de prevenção, proteção e acolhimento das vítimas dos diversos tipos de violência contra as meninas e mulheres.

O perfil das vítimas de violência letal é formado por mulheres negras. Entre as vítimas de feminicídio, a maioria – 61,1% – eram negras e 38,4% brancas; nos demais assassinatos de mulheres, o percentual de vítimas negras é ainda maior. Os dados informam que, em 68,9% dos casos, as mortes são de negras, enquanto para 30,4%, de brancas.

Quanto à idade, 71,9% das vítimas de feminicídio tinham entre 18 e 44 anos quando foram mortas, com o maior percentual se concentrando na faixa entre 18 e 24 anos⁷⁷. Em sua maioria cometido por seu companheiro, o feminicida é identificado como autor da morte violenta. Nestes casos, em mais da metade (53,6%) o autor é parceiro íntimo; em 19,4% é identificado como ex-parceiro íntimo e em 10,7% dos registros constava outro familiar – como filho, irmão ou pai.

O recorte, em termos de raça, das mulheres vítimas de feminicídio no Brasil reafirma os elementos do racismo, que perpassa todas as modalidades criminosas no país. No Atlas da Violência de 2023, não há, porém, a categorização entre mulher cis, mulher trans e travestis; além dos dados de mulheres sendo Pessoas com Deficiência (PcD), moradoras de rua, mulheres trans e travestis, trabalhadoras do sexo, mulheres do campo e da cidade, indígenas e quilombolas. Tais fatores são importantes para o aumento da vulnerabilidade delas sofrerem mais violência.

⁷⁶Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/violencia-domestica/ciclo-da-violencia.html>. Acesso em 30 dez 2023.

⁷⁷Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/08/anuario-2023-texto-07-o-crescimento-de-todas-as-formas-de-violencia-contr-a-mulher-em-2022.pdf>. Acesso em 30 dez 2023.

Os feminicídios tem cada vez mais virado manchetes jornalísticas e atenção da sociedade. Porém, é essencial, por parte das autoridades competentes, saberem distinguir os pontos em comum e as diferenças dos feminicídios, dos homicídios dolosos e das demais mortes violentas de mulheres. Tanto no que diz respeito à dinâmica do fato violento quanto às características dos autores e das vítimas, para que dados possam ser categorizados e políticas públicas efetivas possam ser formuladas e fiscalizadas.

2.2 Vai Na Fé e na informação: a violência de gênero nas malhas da ficção

A novela *Vai na Fé* (2023)⁷⁸ foi escrita por Rosane Svartman, com a colaboração de Mário Viana, Renata Corrêa, Pedro Alvarenga, Renata Sofia, Fabrício Santiago e Sabrina Rosa. O resumo da sinopse é que o roteiro seguirá em torno de Solange da Silva Carvalho, a Sol, uma mulher de fé, dedicada à família, que se vê afundada em dívidas até que um dia surge uma oportunidade inimaginável de ganhar dinheiro: um velho amigo a chama pra trabalhar como dançarina de um cantor pop. Na direção para dar vida à história, Isabella Teixeira, Juh Almeida, Augusto Lana e Matheus Senra se revezam e a direção geral ficou com Cristiano Marques e a direção artística com Paulo Silvestrini⁷⁹.

No resumo expandido da narrativa, Sol (Sheron Menezzes) era uma das mais conhecidas e simpáticas dançarinas do Baile do Neinei. Mas ela teve que abandonar seu sonho de ser cantora para seguir na sua religião, protestante, e para se casar com Carlão (Che Moais). Após 20 anos, ela se torna uma mulher batalhadora e dedicada à família, moradora de Piedade, que ganha a vida vendendo marmitas caseiras no centro do Rio de Janeiro, ao lado de sua melhor e mais antiga amiga, Bruna (Carla Cristina Cardoso). Nas linhas cruzadas do destino, ela acaba entregando marmitas em um local de ensaio do cantor decadente Lui Lorenzo (José Loreto) e reencontra o parceiro da época em que frequentava os bailes funk, Vitinho (Luis Lobianco).

Ele, que atualmente é assistente de Lui, oferece à amiga a oportunidade de realizar seu sonho sendo *backing* vocal e dançarina do cantor. Em casa, Sol está passando por problemas financeiros – ela é viúva mãe de Jenifer Daiane (Bella Campos)

⁷⁸VAI NA FÉ. Isabella Teixeira, Juh Almeida. Atores: Sheron Menezzes, Samuel de Assis, Carolina Dieckmann. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2023.

⁷⁹Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vai_na_F%C3%A9#:~:text=Escrita%20por%20Rosane%20Svartman%2C%20com,dire%C3%A7%C3%A3o%20art%C3%ADstica%20de%20Paulo%20Silvestrini. Acesso em 29 mai 2023.

e Maria Eduarda (Manu Estevão) e mora com a mãe (Elisa Lucinda) – depois da morte do marido, bem no início da novela, os telespectadores chegaram a ver a representação dele como pai e marido. Em uma novela com cheiro de tinta fresca, animada, divertida, moderna e ligada nas redes sociais, Carlão, criado dentro da religião evangélica protestante, era um dos pilares que batiam de frente com o "mundano".

Com sua trágica morte, que funcionou como meio para o passado e o presente da protagonista se entrelaçarem, e a pandemia, Sol aceita a proposta de Vitinho. Porém, essa decisão vira sua vida do avesso. Ela passa a ser reconhecida e famosa por sua profissão e é hostilizada na igreja pelo comportamento "desviado". O novo trabalho de Sol afeta também – e principalmente – sua filha mais velha, Jenifer, a primeira da família a ingressar na faculdade particular com bolsa, que conta com o apoio de sempre de sua melhor amiga de infância Kate (Clara Moneke). Assim, a novela inicia sua trajetória: Sol terá que lidar com a paixão de Lui, que se transforma de cafajeste a romântico por ela, e com a volta de Ben (Samuel de Assis) à sua vida – seu primeiro amor dos tempos de baile que nunca a esqueceu.

Esse reencontro coloca em xeque a relação de Ben com sua mulher, Lumiar (Carolina Dieckmann), ambos advogados bem sucedidos e sócios de um escritório. No passado, quem separou Sol e Ben foi Theo (Emílio Dantas), melhor amigo do advogado, que sempre foi apaixonado por Sol e se torna obcecado em tê-la quando a reencontra, mesmo que tenha que cometer crimes, o que já é corriqueiro em sua área de atuação profissional. Theo é casado com Clara (Regiane Alves), mas a desrespeita e abusa dela psicológica, sexual, física e patrimonialmente⁸⁰. Essa violência influencia e agrava o quadro depressivo e ansioso do filho único deles, Rafa (Caio Manhete).

2.3 Clara em casa: o camaleão dorme na sua cama

No início da novela, Clara é mais uma mulher de um empresário. Ela é responsável pelos afazeres domésticos, tem acesso a faxineiras, cozinheiras, arrumadeiras, passadoras, o que ela precisasse, ela tinha. Sua prioridade é e sempre foi Rafa, seu filho, agora adolescente, que apresenta um quadro depressivo, com crises de pânico e episódios de prostração em que fica dias inteiros no quarto. Na época do vestibular, ele e seu amigo Fred (Henrique Barreira) passam para fazer direito no

⁸⁰Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>. Acesso em 29 mai 2023.

ICAES, uma faculdade particular. Porém, com suas crises, o ano eletivo começa e Rafa não consegue sair de casa, o que preocupa ainda mais Clara.

Clara sabe que as saídas do marido tarde da noite, as chegadas de manhã, as desculpas idiotas dele significam que ele a trai, há anos. Theo é o cidadão de bem, com mulher, filho, amante, renda de raízes duvidosas e contra o "mimimi". Nos anos de baile funk em Piedade, ele obcecado por Sol, paixão de Ben. O trio Ben, Lumiar e Theo se encontrou no ICAES, todos estudantes de direito ainda. Com o passar do tempo e o casamento dos amigos, Theo sempre deixou claro que é apaixonado por Lumiar também. Mas não atravessou a linha da traição – até que Ben e Lumiar se separam.

Com humor ácido aliado ao politicamente incorreto, Theo foi muito bem construído por Emílio Dantas – daquele jeito que, se a novela fosse ao ar no início dos anos 2000, ele correria o risco de apanhar na rua. Já Clara é interpretada por Regiane Alves, que disse ter se inspirado na personagem de Nicole Kidman⁸¹, em *Big Little Lies* (2017). Na série, ela é vítima de violência doméstica do marido Perry Wright (Alexander Skarsgård). A relação se constrói em cima de uma tênue linha entre medo e tesão, disse a atriz em entrevista: "Ela quer sair daquela situação. Me espelhei muito nessa personagem".

Nesta trama de relacionamento abusivo, Clara e Theo se conheceram quando jovens e hoje fazem 19 anos de casados. Ela vive para o filho e para o relacionamento – e é usada de laranja para os negócios escusos do marido. Além de abusar psicologicamente da mulher e do filho, ele violentou Sol, quando ainda ia ao Baile do Neinei. Mas, a primeira história de violência contra a mulher na novela a ser desenrolada é a de Clara: ela é constantemente diminuída por Theo, que a constringe e manipula, criticando sua aparência, inteligência, personalidade e hábitos.

Modelo profissional, Clara largou a carreira para viver para seu marido. Agora, ele a acusa de estar acima do peso e não mais "gostosa" como nos primeiros anos de relacionamento, quando trabalhava no meio da moda. Um desses exemplos foi quando ele comprou um vestido visivelmente menor para a esposa, para constrangê-la, pedindo que ela usasse-o no evento do dia mais tarde. O vestido, preto, ficou apertado. Na hora de tirar fotos com ele, Theo mandou ela esconder a barriga.

Em outro capítulo, Clara entra de camisola e roupão de seda no quarto e Theo a beija em pé, perto da parede. Ela, então pergunta algumas coisas sobre o trabalho dele.

⁸¹Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/novelas/2023/01/04/vai-na-fe-regiane-alves-sera-vitima-de-violencia-domestica-192267.php>. Acesso em 29 mai 2023.

Neste momento, ele soca a parede ao lado dela, indicando que a violência pode escalar para a física a qualquer movimento. As perguntas já seriam pertinentes em qualquer cenário, mas os negócios "de Theo" são, na verdade, de Clara: ela herdou uma boa qualidade padrão e deu dinheiro para ele abrir uma empresa. Hoje, é ele quem administra e controla todo o dinheiro da família.

Dondoca fútil no início, Clara não sabe o que fazer para ajudar o filho. Depois, quando Rafa já está encaminhado no psicólogo e no psiquiatra, ele recomenda e indica à mãe fazer terapia. Pensa que vai ser bom e saudável à ela desabafar e pensar em voz alta um pouco mais sobre ela e sua vida para uma pessoa que não está ali, envolvida na situação, em seu dia a dia. Porém, ao pedir mais dinheiro em sua mesada para isso, Theo diz que é um gasto desnecessário – aqui se configura uma violência patrimonial.

Ela se sente totalmente dependente dele, já que vive com a mesada que Theo a dá. Ele construiu uma teia em que ela se sente presa e sem saída, por todos os lados. Como o ciclo da violência evidencia, ele, como todo abusador, depois de violentar Clara, se desculpa, compra presentes caros, flores, cartas com palavras bonitas – nunca escritas por ele, mas por sua secretária, que acoberta suas relações extraconjugais e seus esquemas ilícitos há anos no escritório – e promete que vai mudar, assim, perpetuando o ciclo comum em relacionamentos abusivos. Até que volta a ser reincidente na próxima violência.

Outro potencial abusador na novela, ligado a este núcleo, é Fred, amigo de Rafa. Estudante de direito e dono de um canal no Youtube misógino chamado "Macharada", Fred e Guiga (Mel Maia) têm um passado de já terem se beijado e namorado. Um dia, no bar do Simas (Marcos Veras), alguns estudantes do ICAES (faculdade da novela) estão lá, incluindo Jenifer (Bella Campos), Tatá (Gabriel Contente), Guiga, Fred – e Kate (Clara Moneke). De repente, Fred começa a gravar para avisar aos seus seguidores que estava no bar. Então, Guiga avisa mais uma vez: "Já falei para você parar de me mostrar nesse seu perfil machista e ridículo!"⁸². Ele responde que só está divulgando o bar de seu amigo. Guiga ironiza perguntando se agora todos os "filhotes do Fred" iriam para lá.

Fred retruca com um risinho e "Você ia adorar, né? Mas pode confessar, Guilhermina, que tu gosta mesmo é do Fred original aqui". Guiga, acuada, contesta: "Só se for pra ver a sua cara bem longe!". Neste momento, a telespectadora percebe que

⁸² Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11518099/>. Acesso em 05 jun 2023.

Kate está gravando toda a cena acontecendo, disfarçadamente. Fred, então, puxa à força Guiga pela nuca e a beija sem consentimento. Exasperada, ela diz: "Que isso, Fred? Você tá ficando maluco?". Ele justifica que todo mundo ali sabia que ela queria. Guiga olha em volta, intimidada, com leves sinais de ansiedade até que duas amigas a amparam e a tiram dali.

No dia seguinte, na faculdade, Guiga, que é uma influencer, está gravando um vídeo e, assim que Fred chega perto dela, ela o chama de assediador. Ele, um homem branco, cisgênero, heterossexual, de classe média, ridiculariza: "Assediador? Ah, para, né? Te dei o que você tava querendo, né, Guiga?", devolve ele. Logo após, Tatá chama a atenção do amigo ao afirmar que ele está errado, mas não é ouvido. "Até você? A garota paradona na minha, fui lá e dei um beijo. Que que tem demais?", questiona Fred. "Tem que ela não queria, né?", rebate o amigo.

Quando Kate a mostra o vídeo do assédio, Guiga decide processar Fred por importunação sexual e pede para Lumiar (Carolina Dieckmann) atuar no caso como sua advogada. Professora e advogada do pai em um grande processo de corrupção, desvio de dinheiro, lavagem de dinheiro, entre outros crimes, Lumiar aceita, mas a orienta sobre como seria. Com o vídeo gravado, a advoga afirma que não precisa da parte da investigação, podem ir direto ao Ministério Público, porém, diz que o promotor pode deixar de oferecer denúncia e propor um acordo de não persecução penal por eles já tiverem tido um relacionamento. Assim, o caso se enquadraria em violência doméstica.

Portanto, ela indica a técnica de justiça restaurativa. Seria um meio para resolver um conflito: a vítima tem a oportunidade de dizer para o agressor como ela quer atravessar melhor o trauma e como ela sentiria que a justiça foi feita. Guiga aceita e, ao lado de Lumiar, elas chegam em uma sala com um promotor, que media todo o processo. Do outro lado, Fred chamou Ben para ser seu advogado. O acordo a ser protocolado é que Fred deve fazer uma retratação formal pela internet, frequentar um curso sobre assédio e violência contra a mulher e entregar as senhas da conta "Macharada" à ela, por um prazo de 30 dias corridos.

Ao sair da audiência, Fred começa a gravar um vídeo: "Por acordo judicial, eu to aqui pra pedir desculpas pra Guiga, pelo meu comportamento inaceitável"⁸³. Guiga o interrompe e pergunta se esse pedido de desculpas está sendo sincero, pois parece falso. Lumiar e Ben orientam que o vídeo pode ser gravado após Fred terminar o curso, assim

⁸³ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11533377/>. Acesso em 05 jun 2023.

ele terá mais entendimento, maturidade e informação para se posicionar. Guiga se sente contrariada, mas Lumiar a relembra que ambos têm bastante alcance nas redes sociais e que esta retratação pública pode ajudar mais pessoas a não passar por isso e a não cometer mais assédios.

Enquanto Fred faz o curso sobre violência de gênero, ele entra em contato com uma vítima de agressão de um homem, um de seus seguidores. "Ele era seu fã, vivia citando as suas frases que homem tem que ser predador, que mulher tem que aceitar as vontades do namorado"⁸⁴, afirma ela. Fred responde que queria deixar claro que nunca havia incentivado ninguém a bater em ninguém. Ela se revolta: "É sério? O seu perfil está na matéria como um dos dez mais perigosos para mulheres no Brasil! Você não vai me dizer agora que você publicava tudo aquilo na inocência!". Fred abaixa a cabeça, reconhece e pede desculpas, admitindo que passou totalmente dos limites. Ela fala que é bonita essa aparente desconstrução dele, mas que não o desculpa porque "a dor do tapa que eu levei não passa".

Quando finalmente vai gravar o pedido de desculpas para Guiga, Fred tenta algumas vezes, mas acha que está soando artificial. Bela (Clara Serrão) chega na hora e pergunta se ele quer ajuda. "To gravando um pedido de desculpas oficial pra Guiga. E o pior é que eu to arrependido pra caramba e eu acho que ela tá certa, sabe? Mas tudo que eu falo parece texto de inteligência artificial...então, tá difícil", confessa ele. Bela, então, pede o celular e diz que pode gravar para ele ficar mais à vontade falando e gesticulando.

O texto do pedido sai sincero. Ele admite que errou: "Eu passei dos limites quando tentei forçar aquele beijo. No início eu até achei que não era nada demais, que as reações eram muito exageradas, mas hoje eu sei que é sério, muito sério"⁸⁵. Em um dos encontros do curso que Fred fez, uma professora explica o ciclo do abuso para Fred e outros participantes. Informações como que normalmente os homens que cometem as violências contra a mulher são conhecidos – geralmente pais, maridos, colegas de trabalho, irmãos, amigos, namorados – e como o ciclo da violência funciona foram mostradas.

Em uma apresentação de slides, ela esclarece que o ciclo funciona em cinco etapas. Na primeira, o abusador é ameaçador, fazendo com que a vítima se sinta sempre em dívida ou culpada. Ele pode se mostrar sempre irritado, diminuir a mulher com

⁸⁴ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11539141/?s=0s>. Acesso em 05 jun 2023.

⁸⁵ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11552626/>. Acesso em 05 jun 2023.

comentários pejorativos, deboches, aumentar o volume da voz, mentir, distorcer as falas para que ela se sinta sempre em dúvida. A professora segue explicando: "A segunda fase é a agressão em si. Toda aquela tensão que estava contida explode no ato de violência"⁸⁶. Então, chega a fase da lua de mel, em que o agressor se mostra arrependido, pede desculpas, diz que vai mudar, fica mais carinhoso para tentar uma reconciliação.

Portanto, a vítima se sente sempre em dúvida, culpada – e não quer prejudicar uma pessoa que está tentando se modificar. Entretanto, logo depois a tensão volta a crescer e o ciclo de violência recomeça, e o final pode acabar em feminicídio. Ela lembra que essas fases podem se embolar, acontecer todas em um único dia, durar semanas ou meses. No mesmo dia, mais tarde, Fred vai jantar na casa de Rafa, filho da Clara e do Theo. Antes dele chegar, Clara e Rafa, que está mexendo no celular, estão sentados à mesa quando Theo chega do quarto e pergunta se não está muito cedo para jantar, ao que Clara responde que "Agora todo mundo vai fazer as coisas juntos nessa casa. A gente vai sentar e comer como uma família normal"⁸⁷. Rafa, sem tirar o olho do celular, a retruca dizendo que não são uma família normal.

Clara insiste "nesse simulacro de comercial de margarina", palavras de Theo ao sentar à mesa. Quando Fred chega, Clara levanta para pegar um molho para a salada, que derruba sem querer em Theo quando volta. Ele faz um escândalo: "Meu Deus do céu! Mas que desastrosa!". Rafa defende a mãe pedindo que o pai não fale assim com ela. "Eu falo do jeito que eu quiser, é você que tá com molho na tua roupa inteira?", vocifera ele. Encolhida e acuada, Clara pede desculpas e diz que foi um acidente. "Não, tá bom, Clara, não precisa mais forçar, não, tá? Chega! O Rafael tá certo, a gente não é uma família normal", grita ele.

Neste momento, Fred aparece com uma expressão assustada e troca olhares com Rafa para ver se ele estava vendo a mesma coisa que ele. Rafa aparenta estar com vergonha, por saber o que está acontecendo e por não saber como ajudar a mãe nesta situação. Theo continua brigando com Clara: "Até porque o que é normal? É sentar aqui em silêncio? É ficar inventando assunto enquanto come um frango? Já deu pra mim! Você insistiu, eu tentei...e agora o que que deu aqui? [ele aponta para sua blusa] Sabe o que é isso aqui? Culpa sua!". Clara continua pedindo desculpa, dizendo que foi um acidente.

⁸⁶ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11539112/>. Acesso em 05 jun 2023.

⁸⁷ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11539112/>. Acesso em 05 jun 2023.

Theo vai pro quarto enquanto ela ainda diz para ele esperar porque vai ajudá-lo. Ela, gaguejando, fala para o filho e para Fred que ele apenas ficou nervoso, pede desculpas e vai atrás de Theo. Rafa reclama para a mãe deixar ele se limpar sozinho, mas não surte efeito algum. Agora, só com os dois na mesa, Fred, ainda em choque, comenta que parece que ele viu em sua frente a aula sobre o ciclo da violência que acabou de ter. "Uma das estratégias é distorcer os fatos para confundir a vítima, que fica culpada e se sente confusa, tipo...", "tipo a minha mãe", completa Rafa.

2.4 Do Sol à Lua: a impunidade e a reincidência

Reincidente em violência contra a mulher, Theo já abusou de Sol, a protagonista, quando eles eram mais novos. Ele fazia parte de um grupo de amigos que frequentava o baile do Neinei: Sol, Bruna, Vitinho, Ben e Theo. Após o acidente que matou Carlão, o pai de criação de Jenifer – e até então pai biológico dela –, a adolescente descobre que ele não é seu pai, por seu sangue não ser compatível.

Então, ela começa a saga de saber e conhecer seu progenitor. Sol sempre se nega a falar, até que ela decide investigar o passado da mãe, de quando ela era uma das melhores e mais conhecidas dançarinas do baile. Para isso, conta com seus amigos Yuri (Jean Paulo Campos) e Bella (Clara Serrão), que encontram um blog de fotos com imagens daquela época. Nesse meio tempo, Ben e Jenifer vão à praia e ela repara que ele tem uma tatuagem com um sol maori, no braço – igual ao de sua mãe. Nesse momento, ela cria a teoria de que Ben é seu pai biológico.

Ao descobrir que Ben é o possível pai da filha de Sol, Theo acha que também pode ser o pai, já que ambos tiveram uma noite com a ex-princesa do baile. O empresário entra na justiça para reconhecimento de paternidade, e Jenifer Daiane pede ajuda de Ben no processo, o que deixa sua mãe aflita e aliviada ao mesmo tempo. Por um lado, ela nunca quis que a filha descobrisse quem é seu pai, mas, por outro, o apoio de Ben em um período tão difícil a acalma. Essa turbulência na vida pessoal atinge seu casamento com Lumiar também: as brigas entre o casal estão cada vez mais constantes e ela teme a reaproximação de seu marido com o primeiro amor da vida dele.

Trio de amigos até hoje, Lumiar, Ben e Theo são bastante próximos. Só que, entre Theo e Lumiar, ele sempre fez questão de deixar os limites borrados entre a amizade e a paixão, esperando uma abertura, mesmo sendo casado com Clara. Ao reavivar o passado, o presente começa a ser questionado por todos ali. Após a notícia de

que Ben é possivelmente o pai da estudante bolsista do ICAES e o processo pela paternidade começa, o advogado procura as testemunhas daquele tempo.

Um dia, Ben vai até a casa de Bruna, melhor amiga de sempre e vizinha de bairro da Sol. Ele propõe que eles ensaiem o depoimento e ela começa a contar o que sabe de uma noite fatídica para a amiga, o dia em que Theo mentiu que Ben ia se casar com outra mulher, ofereceu bebida à ela e a estuprou. Sol nunca havia bebido uma gota de álcool e saiu do baile carregada por seu algoz, que a levou para um lugar desconhecido em que ela acordou sozinha e nua no dia seguinte.

Depois deste dia, Theo não parou mais. Passou a vida toda em busca de reviver aquele crime com outras mulheres parecidas com Sol. Agora já casado há anos e com um filho adolescente, ele trai Clara com várias. Um dia entra em um café e conhece Kate Cristina, filha de Bruna. Sem saber do parentesco, ele a seduz com presentes e a leva para morar em seu apart. Quanto mais ele a enrola em sua vida, mais ele a transforma na princesinha do baile. Theo pede para ela colocar aplique com cabelos cacheados longos, botar um piercing no umbigo, fazer uma tatuagem temporária nas costas e dançar um funk antigo, marca do baile do Neinei – tudo para imitar Sol.

Figura 3 - Sol mais nova (Jê Soares) e Kate (Clara Moneke) após transformação



Fonte: Instagram Jê Soares.

Ben, ao saber que o antigo melhor amigo havia abusado de Sol, foi conversar com ela. Por ter sido há mais de 20 anos, ele explica que o crime já prescreveu. Enquanto eles estão na sala discutindo o caso, Kate ouve do corredor que Jenifer Daiane pode ser fruto de um crime e vai até a amiga contar. A menina vai então até a mãe e

conta que já sabe o que aconteceu. A mãe começa a se justificar: "Nem eu sabia direito o que tinha acontecido comigo. Sempre me culpei tanto. Ainda me sinto suja, mesmo sabendo que fui a vítima"⁸⁸.

Jenifer pede desculpa por ter feito ela reviver essa trauma várias vezes enquanto buscava saber quem era o seu pai biológico. Neste momento, Theo está no hospital, por ter tomado um tiro ao se jogar na frente de Lumiar – ela está cuidando de um caso que mexe com milicianos e estava sendo ameaçada. A adolescente havia até ido visitar o pai a convite de Clara, para acompanhar o irmão, Rafa, mas, depois de saber o que aconteceu, ela desiste de botar o sobrenome de Theo na certidão de nascimento e afirma que não quer pensão nem nenhum tipo de ajuda da parte do progenitor.

É importante destacar o uso da palavra "estupro" nesta novela. Um produto cultural que se passa às 19 horas na TV Globo deu nome ao que tem nome. Não foi usada uma metáfora para amenizar um crime. A vítima utilizou a terminologia correta, sem meia volta para amaciar para o telespectador. E, no meio disso, ainda teve uma cena importante da Sol com sua filha mais nova, Maria Eduarda, sobre consentimento. Ela preferiu contar à caçula antes que saísse nos jornais, todos ficassem sabendo e ela descobrisse sozinha.

Sol pede para sua mãe e a filha sentarem um pouco no sofá para conversarem. "Eu fui vítima de uma violência. Na época, eu não sabia que era um crime. Foi o Theo, o pai biológico da Jenifer", conta. "Ele não respeitou os meus limites, os limites do meu corpo. E ninguém pode fazer com a gente algo que faça a gente se sentir mal ou algo que a gente não quer fazer", ao que Duda diz que teve uma palestra sobre isso na escola.

A partir disso, Ben se pergunta se houve mais vítimas de Theo. Se ele fosse um criminoso serial, é possível que mais mulheres tenham sido abusadas por ele e mais recentemente. Ele, Jenifer e Sol começam uma busca para achar mais mulheres que possam ter passado pela mesma situação e a primeira é uma manicure que também frequentava o baile. O advogado e a filha, sua estagiária, marcam um horário no salão e entram no assunto, que assusta a mulher. Num primeiro momento, ela se recusa a prestar queixa contra o empresário, já que nem seu marido sabe o que aconteceu.

Neste meio tempo, Jenifer vai até o pai biológico confrontá-lo. Ela o avisa que sabe que ele estuprou sua mãe, que está reunindo mais vítimas e o chama de psicopata. Após ser alertado, ele aciona seu capanga, sócio de bar e contrabandista: Orfeu

⁸⁸Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11653604/?s=0s>. Acesso em 31 dez 2023.

(Jonathan Haagensen). O pedido é para "dar um jeito" em Janaína, a manicure que quer depor contra ele. Alguns dias depois, a vítima avisa a Ben que não quer mais prosseguir com o processo e some, sem dar notícias do porquê.

Ao mesmo tempo, eles foram atrás de mais duas vítimas: Graziela (Lorena Lima) e Vanessa (Janamô). Graziela também foi ameaçada e desistiu e Vanessa pediu dinheiro para depor, o que o advogado não aceitou. Dias depois, Sol volta ao salão de Janaína para tentar convencê-la. Ela conta toda sua história daquele dia e as duas choram. O padrão é o mesmo. Ambas são mulheres pretas e foram dopadas. Janaína topa testemunhar.

Ben também sabe que Kate foi mais uma vítima de Theo. Ela conheceu o empresário, foi encalacrada em seu mundo e expulsa do apart só com a roupa do corpo, jurando vingança. Sem saber que Rafa era filho de Theo, ela o conheceu na faculdade quando acompanhava Jenifer, para vender sanduíches nos intervalos. O momento do primeiro encontro foi quando ela estava vendendo e um segurança a seguiu e perguntou o que ela estava fazendo no ICAES. Rafa chegou perto e rebateu indagando por que ele estava fazendo esse questionamento a ela e não a ele, por exemplo.

Quando descobriu que Theo – a quem chamava de "gato sênior" – era pai de Rafa, Kate fingiu que seu nome era Kátia e escondeu do namorado seu caso como amante do pai. Por isso, ela não aceitou depor, já que se o caso estourasse Rafa saberia e poderia acabar com o romance dos dois. Porém, em um jantar na casa da sogra – já que Theo insistia em ter um encontro com a nova namorada do filho –, Clara, ainda casada, viu o marido e a nora se beijando. Ela ainda não sabia que era mais um caso de abuso do marido.

Ao confrontar Theo, Clara é chamada de louca e o marido tenta fazer *gaslighting* com ela – torcer os fatos para caber na narrativa de que ela está confundindo as coisas. "É o meu marido com a namorada do meu filho!"⁸⁹, grita ela. Theo deixa a mulher falando sozinha e vai deitar na cama, mas ela o impede e exige que ele saia do quarto. "Aqui, você não dorme! Eu não consigo pensar em dividir uma cama com você.". Ele tenta argumentar inventando que Kate havia tropeçado, quase caído e ele conseguiu salvar ela de uma queda.

No dia seguinte, Clara foi até Piedade confrontar Kate e obrigar ela a terminar com o filho. Lá, ela acusa a menina de ter se jogado para o marido dela. Kate nega e

⁸⁹Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11688613/>. Acesso em 09 jul 2023.

conta parte da história, no momento em que Bruna chega em casa e escuta uma gritaria. Clara disse que ela era interesseira, bagaceira, biscate e que colocou como alvo o Rafa. A madame insinua que as duas estavam atuando juntas para armar um golpe em sua família – é aqui que a melhor amiga de Sol se revolta e revela que Theo estuprou Sol na adolescência.

Em uma grande cena, a mãe de Kate vocifera: "Eu só não vou meter a mão na sua cara porque eu acho que você já vive um inferno na Terra casada com um estuprador! Seu marido não presta, ele estuprou a minha amiga, minha melhor amiga. Ou como você acha que a Sol engravidou há 20 anos atrás?"⁹⁰. Clara continua incrédula, não aceitando que o marido faria isso e segue acusando Kate de ser conivente. Em choque e desesperada, a menina diz: "Ele não me trancou, mas me prendeu, sim! Só agora eu consigo ver. Ele não me bateu, é verdade, mas eu me sentia insegura, me sentia em perigo. E todas as coisas que ele falava e a forma que ele me segurava sempre com força"⁹¹.

Bruna, como uma leoa defendendo sua filha, afirma que Clara sabe muito bem o marido que tem. A mãe de Rafa, mais acuada, fala que não está ali para discutir seu casamento, ao que Bruna se compadece por um momento e pergunta se Theo já foi violento com ela. Em silêncio, Clara começa a chorar e vira o rosto, com vergonha. Kate cai sentada no sofá, pois não imaginava. Há poucos capítulos, ao descobrir que a mulher tinha uma amante, Helena (Priscila Steinman), Theo a estuprou – pode inclusive ser enquadrado como um estupro corretivo, já que em suas falas o teor homofóbico transborda.

Depois de tomar uma água, Clara ainda assim exige que Kate termine o namoro com seu filho e Bruna retruca que ela não manda na vida da menina. "Você acha justo o meu filho namorar a amante do pai?", pergunta. A melhor amiga de Jenifer se recusa e implora pra que não tenha que fazer isso, mas ela ameaça contar tudo pro filho caso não termine. E é o que Kate faz, apesar de amá-lo, o que o joga de novo em uma crise depressiva se questionando o que há de errado com ele.

Neste momento, o processo de acusação contra Theo por violência sexual começa. E quem se dispõe a defendê-lo é Lumiar. Mesmo com todas as vítimas reunidas por Ben, ela ainda não acredita que seu amante – já que ele ainda é casado, no papel – seria capaz de estuprar alguém. Ela também lembra a quem a critica que ela

⁹⁰Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11688613/>. Acesso 09 jul 2023.

⁹¹Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11690822/?s=0s>. Acesso em 09 jul 2023.

respeita o Direito e a Justiça e que todos têm direito à defesa plena e a ser considerado inocente até que o processo tenha transitado em julgado. Internamente, ela se questiona: Quem tomou um tiro por mim, cuidou da minha mãe em doença terminal, sempre esteve ali para apoiá-la, poderia também abusar de outras e tantas mulheres?.

Durante o processo, todas as vítimas são questionadas do por quê terem demorado tanto para denunciar seu abusador. No capítulo 139⁹², Theo está no apartamento de Lumiar para prepararem o depoimento no processo sobre abuso e, enquanto ela se arruma, ele liga a TV e está passando um link ao vivo de uma aula ao ar livre que Sol está dando em Piedade. A repórter pergunta se a música que ela havia acabado de cantar era em homenagem a Ben, e ela confirma. A letra, escrita por seu amigo Vitinho, é inspirada em uma carta que ela havia escrito para ele há 20 anos quando eles eram namorados.

A repórter então questiona se eles são ainda namorados e Sol, sem graça, diz que não – ao que ele responde "não, mas podemos ser"⁹³. Ele a pede em namoro em rede nacional e ela aceita. Telespectadores, Theo e Lumiar desligam a TV, chocados. No dia seguinte, no escritório, eles recebem a confirmação da data do julgamento, para dali a alguns meses. Portanto, Ben já reúne Sol e Janaína para prepará-las, como assistente de acusação.

"É difícil ter tantos detalhes de um crime que aconteceu há mais de dez anos...ainda mais bêbada. Ou melhor, drogada!", diz Janaina, aflita. Sol concorda e o advogado as acalma afirmando que é só contar o que elas lembram, sem mentir. mas sem demonstrar insegurança também. "O que me revolta nesse tipo de crime é que parece que a vítima vira réu", se irrita Ben. O tempo passa, os meses correm e o julgamento vai chegando mais perto.

Lumiar e Theo estão no escritório em mais um ensaio. Ela o pergunta diretamente: "Então o senhor afirma que a relação com Solange da Silva Carvalho foi consensual?". Ao que ele, sentado no sofá, de braços abertos e apoiados nas almofadas, enquanto gira um *fidjet spinner*, diz "com toda a certeza". "E como o senhor pode ter tanta certeza do consentimento dela?", indaga a advogada. "Porque foi a Solange que me procurou, meritíssimo. E, se ela se arrependeu depois, eu sinto muito, não queria causar nenhum tipo de lembrança ruim. Agora, eu não forcei ninguém a nada. Nunca!", respondeu Theo.

⁹²Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11732732/?s=0s>. Acesso em 31 dez 2023.

⁹³Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11732732/?s=0s>. Acesso em 31 dez 2023.

Do outro lado, Ben questiona Sol – e Janaína. "Então, a senhora Solange da Silva Carvalho afirma que não saiu com o réu, Theo Camargo Bastos, por livre e espontânea vontade?", pergunta ele. Sol, sentada numa cadeira do escritório, assegura que não. "E mesmo assim não teve o ímpeto de gritar, pedir ajuda, tentar fugir? Porque, se a senhora frequentava o baile, devia conhecer pessoas de lá!", insiste Ben. "Eu estava confusa, muito confusa! E o Theo me disse que ia me ajudar a chegar em casa!".

O advogado, fazendo papel de defesa do réu para prepará-la, continua: "Então, a senhora entrou em contradição, porque, se ele te ofereceu ajuda e a senhora aceitou, como que não foi por livre e espontânea vontade?". Sol começa a se desesperar falando que não foi assim que aconteceu e Ben a tranquiliza, lembra à namorada que ele só está tentando prepará-la para o que vai encontrar no tribunal. Neste momento, Lumiar entra na sala de reuniões.

Sol comenta que é bom que ela esteja lá vendo o estado em que ela fica quando conta a história do crime que ocorreu. Nesta altura, a advogada ainda acredita que seu namorado/amante é inocente. Ela inclusive chama Clara para uma conversa, para saber se ela deporá a favor ou contra seu cliente, ao que a mãe de Rafa pergunta: "Ele roubou a minha empresa. Ele foi abusivo. Ele tirou a autoestima do meu filho, a minha. Me traía, inclusive com você. Por que mesmo que eu tenho que defender o Theo, ajudar ele?"⁹⁴.

E ela continua: "Lumiar, me tira uma dúvida, o Theo gosta de te machucar também? Ele curte te dominar, quando você diz que não quer mais?". E a advogada, contrariada, assegura que o Theo ainda é o homem que tem uma bala que era pra ela alojada no peito, que ele a deixa mais leve, mais feliz, a faz cantar. Clara diz que no início ele era assim com ela também, e questiona por que com ela a advogada acha que seria diferente.

Lumiar conta de um dia em que Theo a viu cair bêbada, na pousada da mãe dela. Quando ela estava arrasada pelo término do casamento com Ben, vulnerável, sem capacidade de se defender, e ele cuidou dela, a botou na cama e foi embora. "Não parece coisa de um homem que abusa de uma mulher vulnerável. Eu não acredito que o Theo é um esturador e este processo é sobre isso". Ela indaga à Clara se ela acha que o ex-marido é capaz de estuprar alguém. "Eu não sei, de verdade, se essa história do

⁹⁴Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11732732/?s=0s>. Acesso em 31 dez 2023.

estupro da Sol é real. Mas eu acho que ele seria capaz. Ele é aquele tipo de cara que faz qualquer coisa pra ter o que deseja – inclusive fingir gentileza, carinho e amor"⁹⁵.

A audiência de instrução começa no capítulo 140⁹⁶. Deu-se início à oitiva da vítima Janaína Freitas Lima, que relata o que ocorreu em setembro de 2009. Antes, ela pede para que o réu saia da sala para ela poder dar início ao depoimento. Janaína conta que, naquela época, ela era princesa do baile do Neinei, era conhecida por todos. Estava noiva de Diego, do Exército, então nem sempre ele podia ir aos bailes. Um dia, Theo foi puxar assunto, foi simpático, ofereceu bebida. "Eu, burra, aceitei".

O juiz a questiona se ela tinha o hábito de consumir bebidas alcoólicas. "Eu bebia, sim, mas nunca fui de dar trabalho. Naquele dia, depois daquele drink, foi diferente. Eu nunca tinha ficado daquele jeito", afirma Janaína. Ben, então, pergunta se ela supõe que havia algum tipo de droga na bebida oferecida pelo réu – e Lumiar pede para a pergunta ser indeferida, por ser apenas uma suposição, sem provas. Benjamin refaz a pergunta e questiona como Theo se comportou após ela ingerir a bebida.

"Eu fiquei mal muito rápido. Fiquei tonta, enjoada. Ele me ofereceu ajuda. Ele disse que ia cuidar de mim. E aí eu senti ele me abraçando, me levando pro carro, mas eu mal conseguia reagir", conta ela, tentando se lembrar e segurando as lágrimas. Ben pergunta pra onde Theo a levou. "Eu lembro de entrar no carro dele, era um carro chique...e depois eu já acordei sozinha. Nua. E eu fui sentindo o que ele tinha feito comigo". Ben prosseguiu e indagou o que ele havia feito. Em meio a lágrimas caindo, voz trêmula e mãos se apertando, Janaína afirma que Theo a havia estuprado.

O depoimento continua, mas a parte da defesa faz as perguntas agora. A primeira foi se ela tinha o hábito de aceitar bebida de estranhos, ao que ela respondeu que isso era normal no baile, que mulher quase nunca pagava bebida. "Então, neste dia, você aceitou bebida de quantos homens?", questionou Fabrício, o estagiário de Lumiar. Ela fala que só aceitou dele. Fabrício continua e pergunta se ela não havia bebido nada antes, nem água. Janaína, então, diz que sim, que pode ter bebido água de alguma amiga. "Então a senhora admite que pode ter ingerido outras substâncias naquela noite?", prossegue ele.

Ela diz que sim e ele insiste: "Uma dúvida, por que os homens ofereceriam bebidas nesses bailes?". Janaína responde que é porque eles queriam ficar com elas, mas que ela era noiva. "E, no entanto, aceitou a bebida que meu cliente ofereceu", rebateu

⁹⁵Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11732732/?s=0s>. Acesso em 31 dez 2023.

⁹⁶Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11736057/?s=0s>. Acesso em 31 dez 2023.

ele. Lumiar corta a linha de perguntas do estagiário e se propõe a fazer questionamentos com "sim" ou "não" como respostas. "A senhora fez algum exame toxicológico na época pra confirmar que foi drogada? Lembra do meu cliente abusando sexualmente da senhora? Se lembra de ter visto meu cliente ao seu lado quando acordou no dia seguinte?", indagou a advogada, ao que Janaína respondeu negativamente a tudo.

É neste momento que Sol entra como testemunha da acusação. Ela pede para o Theo voltar à sala, pois gostaria de dar depoimento olhando nos olhos dele. O representante do Ministério Público pede para Solange descrever qual a relação com o réu e como eles se conheceram. Ela começa dizendo que, na época em que era princesa do baile do Neinei, o Theo estava sempre lá porque era amigo de seu namorado, Benjamin. Até que, em uma noite, ela estava triste pelo namoro ter terminado e ele ofereceu a ela uma bebida alcoólica. "Eu não bebia, e ele se aproveitou disso".

Em um flashback, Sol está chorando, vulnerável, arfando e encostada em uma parede, com o baile ao fundo. Theo a cerca e diz que ela não está bem para ir embora sozinha, "deixa que eu te ajudo, vem cá!". Ela chora mais e ele a beija, sem ela consentir ou poder reagir. "Ele disse que ia me ajudar, que ia cuidar de mim, mas, na primeira oportunidade, estava me beijando à força! E disso eu lembro muito bem". A cena corta e, no tribunal, estão todas as versões jovens dos personagens.

Theo bate a mão na mesa e grita "Ah, para! Fala a verdade, Sol! Você queria!". Outro corte e todos voltam a ser suas versões atuais e adultas. Lumiar o repreende: "Quieto, Theo, olha onde você tá!". "Que que é? Ela pode inventar o que ela quiser e eu não posso reagir?", revolta-se ele. Neste momento, Sol levanta a voz: "Eu não to inventando nada! Você abusou de mim!. O juiz demanda que Theo saia de novo da sala e o representante do Ministério Público pede um intervalo para que a testemunha se recupere.

Na volta, Benjamin assume as perguntas e indaga à Sol por que ela demorou tanto tempo para falar sobre o suposto estupro. Ela suspira e afirma que "a gente cresce achando que a gente tem que se cuidar pra que isso não aconteça com a gente, não é?", olha ela para Jenifer Daiane, sua filha e estagiária de Ben, "sentar de maneira comportada, usar roupa certa, falar baixo". Ela continua: "Eu gostava de ir pro baile. Eu aceitei a bebida do Theo. E eu passei muitos e muitos anos achando que a culpa era minha". A câmera foca em Lumiar, que parece sensibilizada e incomodada.

"Mas a verdade é que a minha história se parece muito com a da Janaína. Eu estava zozna, confusa. O Theo me ofereceu uma bebida, disse que ia me ajudar",

relembra Sol. Ele a colocou num carro e ela acordou no dia seguinte sozinha, em um lugar que não conhecia e sem suas roupas. Segurando as lágrimas, ela disse: "Fiquei me sentindo a pessoa mais suja desse mundo. Eu demorei muitos anos pra *me* perdoar e pra entender que *eu* era a vítima". Ben tenta perguntar à Sol se ela percebe que há um padrão entre o caso dela e o de Janaína, ao que Lumiar interrompe e lembra que o caso em questão a ser julgado é apenas o de Janaína.

Ben recalcula e indaga à Sol se Theo tem a perseguido nos últimos tempos. Ela responde que sim – e Lumiar reage de forma a demonstrar que não sabia. A dançarina conta que, quando ela passou a fazer parte da banda de Lui Lorenzo (Zé Loreto), ele passou a infernizar sua vida, a ir em todos os shows, descobriu onde ela mora, onde ela dá aulas de dança ao ar livre e, inclusive, a qual Igreja ela frequenta. No processo, algumas fotos foram juntadas. Agora, Fabrício questiona Sol sobre elas.

São fotos dela dançando mais nova no baile, de short e top, ao redor de vários amigos, ela no palco, de salto, com colares brilhosos, com amigas. "A senhora nos relatou ser evangélica, de família cristã, uma pergunta: estas fotos se tratam de algum culto ou louvor?", pergunta ele, ao tentar desqualificar Solange como testemunha. Confusa, ela responde que não, que era o baile que ela frequentava, assim como Theo. "O que dançar e frequentar o baile tem a dizer sobre o meu caráter?", pergunta ela.

Ben pede ao juiz que lembre ao estagiário que atacar a dignidade de uma vítima de crime sexual é crime. A Lei 14245 diz que ambas as partes devem zelar pela sua integridade física e psicológica. Conhecida como Lei Mari Ferrer, ela foi publicada no Diário Oficial da União no dia 23 de novembro de 2021. Ela prevê punição para atos contra a dignidade de vítimas de violência sexual e das testemunhas do processo durante julgamentos. O crime de coação no curso do processo já existia no Código Penal, porém, a nova lei aumenta a pena.

O ato é definido como "o uso de violência ou grave ameaça contra os envolvidos em processo judicial para favorecer interesse próprio ou alheio"⁹⁷. A punição é de um a quatro anos de reclusão, além de multa e fica sujeita ao acréscimo de um terço em casos de crimes sexuais. Esta nova lei só foi possível após a repercussão do caso de Mariana Ferrer, uma influencer, que denunciou ter sido dopada e estuprada durante uma festa em Santa Catarina, em 2018. Durante o julgamento, a defesa do acusado fez menções à vida

⁹⁷Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/11/23/sancionada-lei-mariana-ferrer-que-protege-vitimas-de-crimes-sexuais-em-julgamentos>. Acesso em 31 dez 2023.

peçoal dela, inclusive usando fotografias íntimas da vítima – segundo a depoente, as fotos foram forjadas. O réu foi inocentado por falta de provas.

No depoimento de Sol, a pergunta do estagiário foi indeferida. A seguir, Lumiar pergunta se Solange mentiu quem era o pai de sua filha. No início, ela disse à Jenifer que Carlão era seu pai; depois, que Benjamin era. Ela responde: "Eu não queria que minha filha soubesse que era fruto de um estupro...quem é mãe sabe" – ao que a advogada interrompe dizendo que não havia sido essa a pergunta. "A senhora mentiu sobre a identidade do pai da sua filha, sim ou não?", e Sol responde que sim.

Ela continua: "A senhora acabou de confirmar que mentiu sobre quem era o pai da sua filha. Está mentindo também sobre Theo ser um abusador?". Cansada e com raiva, Sol vocifera que Theo é um abusador: "Tem 20 anos que esse medo me assombra e eu sofro as consequências disso até hoje!". Em seguida, Lumiar apresenta uma foto de Sol, ao lado de Theo, Lui Lorenzo e mais dois integrantes da banda: "A senhora acha normal que uma vítima pose, assim, tranquilamente, ao lado de seu abusador?".

A sequência ocorre no capítulo 141⁹⁸. Com a voz embargada e segurando o choro, Sol explica que era dançarina do Lui e que, por contrato, era obrigada a tirar foto com o contratante, Theo Camargo Bastos. "E, nesse dia, inclusive, eu passei muito mal, com uma água no camarim...os mesmos sintomas que eu tive há vinte anos...só agora me dei conta disso", afirma ela, ainda que confusa. Lumiar solta um comentário: "Só agora? Que conveniente!".

Enquanto o depoimento acontece, Jenifer tenta ligar para Mônica, ex-chefe e amiga de Janaína, que acompanhou todo o caso, desde o estupro até as ameaças feitas a ela para não depor contra Theo. O representante do Ministério Público, então, avisa ao juiz que a testemunha Mônica sofreu um acidente de carro e não está em condições de comparecer e prestar oitiva. Portanto, sendo o depoimento dela imprescindível, ele pede que a continuação da audiência seja remarcada para dali a cinco dias.

A relutância de Lumiar não acreditar que Theo é um abusador passou por um recorte de raça. Quando surgiu o caso de uma jovem branca que sofreu uma violência sexual e foi presa por aborto ilegal, ela se colocou à disposição para defender seu direito constitucional ao aborto. A amiga de uma aluna fez o boletim de ocorrência do abuso, buscou terminar a gravidez de modo legal, porém, não conseguiu. Então, tentou por conta própria, passou mal e foi parar no hospital.

⁹⁸Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11739326/?s=0s>. Acesso em 31 dez 2023.

Lá, uma médica desconfiou e a denunciou. Em um contexto de criminalização, a saúde das mulheres e pessoas que engravidam entra em risco. O medo e o sistema facilitado para profissionais agirem de má fé e quebrarem o código de ética e o contrato de sigilo médica-paciente. Talita (Clara Tiezzi) é revitimizada por ter que repetir várias vezes sua história para depois ser questionada e desacreditada por quem deveria acolhê-la. O aborto ser categorizado como crime não impede que ele aconteça; apenas empurra pessoas para a clandestinidade – até quando o procedimento é garantido por lei.

Lumiar não acredita que Theo seria capaz de abusar de Kate e de Sol. Isso se encaixa no não-lugar dentro do feminismo organizado por mulheres brancas, que ignoram questões centrais para a emancipação das mulheres pretas e racializadas. Durante o adiamento do caso, Sol dá uma aula de dança na praça e desabafa, no microfone, quando jornalistas de portais de fofoca perguntam o que ela tem a falar. "Eu passei a vida ouvindo o que as pessoas decidiam o que eu era. A princesinha do baile, a maluquinha, a *piriguete* fácil, a que deixou acontecer, a que, no fundo, queria. Não é assim que eles falam da gente?"⁹⁹, diz.

A novela não estampa "abusador" em Theo. A dialética de ser o algoz de Sol e o salvador que levou um tiro no lugar de Lumiar é a forma como ele manobra as situações a seu favor. Ele cria uma rede de proteção em volta dele para, quando uma acusação vier, conseguir pessoas para testemunhar o quão bom ele é com elas – como vários abusadores na vida real. Porém, trata-se de um vilão: é um homem que comete desvio de verbas, lavagem de dinheiro, desrespeita mulheres e humilha até o próprio filho.

Durante o julgamento, ele nega todas as acusações. Ele, genuinamente, aparenta acreditar que não cometeu crime algum, já que todas as mulheres em algum momento concordaram de estar próximas a ele. Entretanto, ele ignora que elas nunca deram consentimento total de todas as interações. Lumiar, sua advogada e, até o julgamento defensora de Theo, aproveita que violências sexuais nem sempre produzem muitas provas para serem apresentadas em tribunal – principalmente depois de tantos anos.

No capítulo 145, Theo aparece bêbado no apartamento de Lumiar. Depois de ter ido escutar o que o braço direito dele, agora preso, tinha para contar do namorado, ela se recusa a abrir a porta e ele dá socos para entrar. Alguns segundos de silêncio e ela pergunta se ele ainda está ali. Como resposta, escuta que ele a ama e o pedido de

⁹⁹Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11742591/?s=05m54s>. Acesso em 10 jan 2024.

acreditar no amor que ele sente por ela. Chorando, ela pede para ele ir embora. Ele começa a cantar Anjo, do Roupas Nova, a música dos dois.

Ele usa uma lembrança bonita do casal em um momento em que está sendo agressivo – o que ocorre em muitos relacionamentos abusivos. Ela confessa que o amou. "O que eu conheci, eu amo. Mas esse que vem surrar a minha porta no meio da madrugada, eu nunca amei, eu não sei quem é!"¹⁰⁰. Neste momento, apesar dos lampejos de bondade de Theo, ela consegue enxergar o abusador que Sol, Kate e Clara contam.

Tanto Lumiar quanto a ex-esposa do vilão apresentam dificuldade de se colocar no lugar de mulheres com menos privilégios. Até sofrerem abusos, elas não acreditam que ele é capaz de atos tão vis. No capítulo 154, com o fim do julgamento, Theo é considerado inocente pela falta de provas dos crimes que cometeu: o que é verossímil à realidade, como no caso da influencer Mari Ferrer. Não existe vítima perfeita perante o sistema patriarcal cujo perfil sempre consiga justiça após o crime sexual acontecer.

Nesse sentido, o direito penal não foi feito para proteger mulheres, mas para perseguir e controlar. A pesquisadora Debora Diniz (2023) afirma que "é uma ilusão feminista a busca de proteção no direito penal, como a criminalização do ódio misógino"¹⁰¹. Para ela, uma das arapucas dos poderes opressores é criar em suas vítimas o desejo pelo próprio poder. O patriarcado nos ronda e antecede nossa existência: as normas estão baseadas em seus valores e regimes de controle.

Um dos anseios é a falsa crença de que criminalizar práticas e comportamentos solucionaria a injustiça. Crer que este poder de perseguir e castigar possa ser usado a favor e proteger as mulheres é pueril. A professora dá o exemplo do direito ao aborto legal para todas as pessoas que precisem: é esse mesmo patriarcado que criminaliza esse acesso e produz uma perseguição misógina à reprodução biológica para controle da reprodução social.

Ele nos seduz a crer que seríamos protegidas do ódio misógino apenas pela nomeação da lei criminal. "Esse mesmo patriarcado, que não suporta falar em gênero, que mata os corpos trans, que é racista e capacitista. Não podemos pensar o direito penal fragmentado de seu marco de sentido: é um poder controlador, vigilante e seletivo", comenta Diniz (2023). Por isso, não existe vítima que consiga atingir o

¹⁰⁰Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11751952/?s=0s>. Acesso em 10 jan 2024.

¹⁰¹Disponível

https://www.instagram.com/p/CpXM7cPuhAG/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 11 jan 2024.

objetivo de não mais sofrer misoginia, violência e ver seu abusador pagar por seus crimes – e com a ciência de que haverá ressocialização, e não reincidência.

Se na base estão as normas das masculinidades, é preciso questionar-se como o desejo pela criminalização da misoginia é um reforço do poder patriarcal. O desejo do poder de punir fortalece agendas políticas que passam pelo controle, e não pela transformação de crenças, práticas e relações. Nesta encruzilhada entre querer punição e não retroalimentar o sistema, há um vácuo a ser preenchido pela vertente feminista interseccional.

Capítulo 3 - Os crimes de Antígona e Maria Bruaca: o Corpo e a Crueldade

De avental no corpo, cabelos grandes e encaracolados presos, ela sai da cozinha. "Guta? Guta? Ah, Guta, eu não acredito, filha! O que cê tá fazendo aqui?"¹⁰², ela pergunta. E assim aparece a personagem Maria Bruaca (Isabel Teixeira), no remake de Pantanal (2022), na Rede Globo. "Guta, se eu soubesse que ocê vinha, eu já tinha organizado tudo isso antes!", ela diz ao desfazer a mala da filha no quarto. "Não precisa desfazer a minha mala, não, mãe!", sua filha contesta. "Que isso, filha, eu to tão acostumada...o seu pai viaja e eu organizo tudo pra ele!", ao que Guta responde: "Não sou meu pai, não, posso desfazer minha mala sozinha!".

A segunda apresentação da personagem é quando o fazendeiro José Leôncio (Marcos Palmeira) faz uma visita à fazenda ao lado da sua para conhecer os novos donos das terras. Maria Bruaca chega na sala, de avental, com os cabelos presos, um sorriso sem graça no rosto e uma bandeja com café nas mãos. "O senhor tá servido?", ela pergunta ao peão. "Senhor está no céu, pode me chamar de Zé Leôncio!", ele responde. "Essa aí é a minha mulher, Maria!", afirma, pela primeira vez, Tenório (Murilo Benício), o marido. Ele pergunta onde está Guta (Julia Dalavia) e ela replica que ela está no quarto. Maria segura a bandeja já sem as xícaras e sorri. Alguns segundos se passam e Tenório, com a voz mais firme, diz: "Mandei chamar, Maria!". Zé Leôncio fica incomodado, ela fica sem graça e sai da sala em busca da filha.

Ao chegar no quarto da filha e chamar Guta para a sala, Maria menciona que deve ser uma visita importante, já que ele nunca recebe pessoas em casa. A moça explica que não quer sair dali por estar lendo e fazendo nada. A mãe insiste e conta que o pai deve estar querendo causar boa impressão ao apresentar a filha. Guta provoca: "Se ele não quisesse causar ele chamava a senhora?". "Ô, Guta, teu pai...eu sei, assim, ele não é uma pessoa fácil, né? Não é! Mas ocê não voltou só pra ficar afrontando ele, né? Ou voltou?", encerra Maria.

Já na sala, Guta se apresenta. "O senhor deve ser o...", ao que o peão a interrompe e afirma "Senhor tá no céu! Aqui eu sou só Zé Leôncio, seu criado!". "Ah, imagina! As criadas nessa casa somos nós, né, mãe?", ela responde olhando para a mãe, que dá um sorriso amarelo. O peão fica claramente desconfortável com a dinâmica familiar daquela casa e se despede. Em sua fazenda, Zé Leôncio comenta com Filó, sua mulher, e os peões da fazenda como funciona a casa dos vizinhos.

¹⁰²Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10488833/?s=0s>. Acesso em 26 dez 2022.

No início da novela, o ambiente de Maria Bruaca – apelido dado pelo próprio marido à mulher – é a cozinha. Interpretada por Isabel Teixeira, que ganhou o prêmio de Melhor Atriz de 2022 no Prêmio Melhores do Ano, da própria Globo, a personagem é humilhada e submissa ao marido, interpretado por Murilo Benício. Para a atriz, "Em uma época de temperamentos inflamados, o drama que gira ao redor da figura de ficção pode ser um bom meio-termo para diálogos"¹⁰³, ressalta ela em entrevista.

Maria nos é apresentada de cabelos presos, sempre na cozinha, dentro de casa, fazendo comida, colocando o almoço do marido, de vestidinho simples, sem maquiagem. Insegura, ela espera ver a reação do marido para saber se fala ou o que falar.

Figura 4 - Maria Bruaca no início da novela Pantanal (2022)



Fonte: Globoplay (2022).

Nesta fazenda, Tenório e sua moral eram a lei. O horário do almoço era o dele. Maria só saía se ele disponibilizasse meios para ela se deslocar. A hora de transar ela apenas quando e do jeito que ele queria. Durante as muitas viagens dele, ela ficava sozinha em casa, onde não havia TV nem internet. A filha, antes de chegar na fazenda, morava fora do estado e não tinha contato diário com a mãe. Ela borda, cozinha, arruma a casa, lava a louça, prepara os quartos, tudo para quando o marido chegar.

No capítulo do dia 19 de maio, Guta e Tenório conversam no escritório da fazenda. Maria Bruaca está fazendo faxina na sala, com panos, vassoura e balde. Ele, quase sussurrando, afirma: "Guta, você meça suas palavras dentro de casa, porque sua

¹⁰³Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/pantanal/noticia/maria-bruaca-em-pantana-isabel-teixeira-finaliza-novela-encantada-pelo-genero-estou-apaixonada.ghtml>. Acesso em 26 dez 2022.

mãe já está com a pulga atrás da orelha..."¹⁰⁴. Ao longo da novela, descobre-se que a moça descobriu uma relação extraconjugal do pai da pior maneira possível: ela se apaixonou pelo irmão e, ao olhar uma chamada telefônica no celular dele, viu o rosto de Tenório e o contato "Pai" na tela.

Por isso, ela foi para a fazenda e fica soltando dicas, indiretas e provocações para o pai dito conservador. Ainda na cena acima, ele, mais uma vez covardemente, diz: "Minha filha, eu nunca contei pra ela, porque eu tenho pena dela!" e Guta retruca com "Pena ou é covardia?". Dias antes, Tenório disse o nome da amante, Zuleica, na cama, ao lado de Maria Bruaca, que ficou com esse nome na cabeça. Ao perguntar ao marido quem era, ele disse que era uma pessoa qualquer, que estava sonhando, fazendo ela sentir que está engrandecendo algo pequeno.

Guta o encurrala e indaga: "Onde já se viu chamar ela do nome outra?". Ele explica que o nome escapuliu, que estava "zureta". "Se o senhor não contou até hoje, não conta mais!", pede a filha. Tenório diz que já tentou contar várias vezes, mas "quando olho para sua mãe, o jeito dela...sua mãe sempre dependeu de mim a vida inteira! Sempre foi minha sombra!". "Ela foi sua companheira!", cresce na voz Guta. Enquanto os dois discutem o destino de Maria Bruaca, ela para na porta do escritório e escuta tudo.

Figura 5 - Maria Bruaca descobre traição do marido



Fonte: Globoplay (2022).

O cidadão de bem, temente a Deus, conservador, monogâmico, misógino, homofóbico a está traindo. E não é um caso qualquer: ele tem outra família, com casa,

¹⁰⁴Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/10592193/>. Acesso em 26 dez 2022.

com três filhos. Quando teve o primeiro, ele já estava casado e nasceu antes de sua primogênita com Maria Bruaca. A outra família sempre soube da existência de Guta e da mulher dele, mas, agora, a situação muda. No mesmo capítulo, Maria desafia Tenório pela primeira vez na vida.

Ele chega em casa gritando por ela, vai imediatamente para a cozinha e ela não está lá. Maria entra, com a postura corporal diferente, mais despojada, e tira o avental. "Esquenta meu almoço!", ordena Tenório. "Tá meio tarde pra vir almoçar!", retruca ela. "Eu to perguntando que hora que é? To mandando esquentar meu almoço!", exige ele. Ela, então, pega um prato na mão, passa pela mesa de jantar, diz "Tua boia tá lá no fogão, se ocê quiser, ocê esquenta!" e sai do cômodo. Ele fica sentado, desnorteado e grita "Ô, Bruaca, venha cá!". Ela se vira no corredor e se apressa para se impor: "Bruaca é tua mãe que te botou no mundo!".

Na cena seguinte, descobre-se que Maria havia pegado o prato para levar para o peão Alcides, que trabalha de faz-tudo na fazenda de Tenório. Ela chega oferecendo o bolo para ele, toca nos braços, olha nos olhos, coloca pedaços de bolo na boca dele. Percebe que a blusa do peão está suja e pede pra ele tirar, que ela lava. O clima de flerte entre os dois está claro. Maria está, pela primeira vez, testando os limites. Dela, dos outros, do flerte fora da jurisdição de Tenório.

No final do capítulo, Guta e Tenório chegam à noite à casa. Maria está sentada na mesa de jantar bebendo um suco, em posição mais relaxada. Ele manda ela esquentar o jantar, pois está morrendo de fome. Ela, na mesa posição, sem olhar nos olhos dele, diz "Ocês não são os únicos!" e revela que não fez comida. "Hoje a sua Bruaca está com o saco na lua!" e sai pro quarto. "O que foi que deu nessa mulher?", indaga Tenório à filha, que responde "Acho que ela cansou de ser maltratada!".

Nesse sentido, Maria se assemelha ao mito de Antígona (Sófocles, 442 A.C. apud Butler, 2022), com os devidos recortes. O crime de Antígona foi enterrar o irmão após Creonte, rei e tio dela, ter decretado que o enterro não acontecesse. Polinices, seu irmão, comandou um exército inimigo contra o regime de seu outro irmão, Etéocles, com o objetivo de conquistar o que considerava ser seu legítimo direito: herdeiro do reino. Porém, ambos morrem. Creonte, tio materno deles, considera Polinices traidor e nega a ele um funeral apropriado.

Além disto, o rei pretende exibir seu cadáver nu, exposto à desonra e a ataques. Antígona se revolta contra o Estado, representado por seu tio. Ela enterra Polinices – na verdade, ela o enterra duas vezes e, na segunda vez, os guardas reportam ao rei tê-la

visto. Diante de Creonte, ela age mais uma vez, desta, verbalmente, recusando-se a negar sua implicação no ato. Antígona recusa "a possibilidade linguística de se dissociar do ato, mas não o declara de forma afirmativa e inequívoca: ela não diz simplesmente 'fiz o que foi feito'"(Butler, p. 33, 2022)

Tenório, em Pantanal (2022), é a presença do Estado, a manutenção da estrutura patriarcal, paternalista, misógina, homofóbica, machista. O curso natural, para ele, é Maria limpar a casa, lavar louça, ser submissa aos desejos dele – apenas quando ele quiser –, fazer comida, deixar tudo sempre organizado para ele. Mas, ao saber de uma notícia que não se encaixa nessa ordem natural, ela se revolta.

A relação co-dependente de Estado e Família – este último, representada por Maria, a Bruaca – é abalada. A analogia entre símbolos não serve só para a manutenção do sistema, mas para referência, para mudança. Se Tenório, o Estado, pode trair, Maria, a Família, também pode. Ela se liberta da culpa cristã e renasce. A parte da traição não é o principal para Maria; ela se liberta e vive. Ela estava morta em vida e descobre o que é tomar banho de rio, cozinhar o que quiser quando quiser, passa maquiagem, batom vermelho, camisola sensual, cabelos soltos.

Figura 6: Maria Bruaca se liberta



Fonte: Globo/João Miguel Júnior.

Conforme os capítulos passam e ela se redescobre todos os dias, o apelido dela muda de Maria Bruaca para Maria Chalaneira¹⁰⁵, pois é expulsa de casa e a fofoca se espalha. Maria agora passa boa parte de seu dia na chalana, ajudando no transporte dos moradores, dos turistas e das mercadorias. Ao saber da situação de Maria, Alcides vai até ela e propõe uma fuga¹⁰⁶. Porém, antes, ela passa em casa para se despedir da filha. Ainda na fazenda, Maria transa com Alcides – e Tenório flagra os dois.

O fazendeiro já sabia do caso extraconjugal da mulher. Em um capítulo anterior, ele escuta atrás da porta Alcides dizendo que não só ele teve um caso com ela, mas Levi (Leandro Lima), um outro peão da fazenda de José Leôncio, também teve. Na cena seguinte, ele aparece no escritório quebrando um copo, repassando na mente as vezes em que ela recusou ele na cama, contrariou fazer o almoço, exigiu a contratação de uma faxineira-cozinheira. O plano era matá-lo, mas, "antes eu vou capá-lo para ele nunca mais dormir com mulher nenhuma, nem no outro mundo".

Maria sofreu ao saber da morte de Levi, então, ele planeja além da morte de Alcides: "Eu vou fazer ela sofrer demais antes disso!", afirma ele. Maria chega ao escritório neste momento e ele comunica que Zuleide e os outros filhos virão morar na fazenda também. Ao ter sua autoridade de Estado desafiada, ele sobe a voz: "Você pode não querer acreditar, mas permitir já é uma outra coisa! Porque quem permite ou deixa de permitir nesta casa sou eu! Eu nunca falei tão sério em toda a minha vida!".

À noite, Tenório chega para o jantar e pergunta onde está o prato de Alcides na mesa. O clima pesa, Guta está botando os pratos, Maria está na cozinha e Zefa, a nova cozinheira, está botando o jantar. "Eu faço questão que você chame ele pra ele sentar aqui como se fosse família! Vá chamar ele que a boia vai esfriar...", Bruaca diz que ele é só um empregado, o marido engrossa a voz e manda o chamar. Receoso, Alcides senta-se à mesa. "Se sirva! Fique à vontade, aliás, eu vou até sair para você ficar mais à vontade!", disse o fazendeiro. Já no escritório, ele afirma que tem que dar um jeito de acabar com os dois.

O desfecho deste caso na reta final é cruel. No capítulo de 26 de setembro¹⁰⁷, Tenório se vingou de Maria. Ela foi à antiga casa se despedir da filha, grávida, e Alcides a levou de barco. Ele a esperou na estalagem dos peões. Antes de ir embora, eles

¹⁰⁵Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/pantanal-na-miseria-bruaca-vira-maria-chalaneira-e-cai-na-boca-do-povo-85795>. Acesso em 26 dez 2022.

¹⁰⁶Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/pantanal-na-miseria-bruaca-vira-maria-chalaneira-e-cai-na-boca-do-povo-85795>. Acesso em 26 dez 2022.

¹⁰⁷Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10968921/?s=0s>. Acesso em 28 dez 2022.

resolveram se despedir de onde tudo começou entre os dois e se deitaram na cama. Tenório pegou os dois juntos e apontou uma arma para sequestrá-los. Em uma das cenas mais grotescas da novela, Tenório decide torturar o peão.

Como Antígona, Maria tornou público um assunto considerado de família. Ela expôs o jogo: "Hegel afirma que Antígona representa a lei dos deuses domésticos (combinando os deuses ctônicos da tradição grega com os penates romanos), e Creonte, a lei do Estado" (BUTLER, 2022, p. 29). Ao pagar na mesma moeda de Tenório – com traição –, ela, que não se entendia em uma dinâmica familiar que funcionava por sua submissão, expôs a codependência entre Tenório-Maria/Estado-Família.

Na versão original de 1990, a vingança do fazendeiro-grileiro era uma castração química. Para Butler, "ela adota a própria linguagem do Estado contra o qual se rebela, e a sua linguagem se torna uma política não de pureza opositora, mas do escandalosamente impuro" (Butler, 2022, p. 30). No remake, a brutalidade subiu um degrau. Por ser desafiado publicamente por Maria, Tenório planejou durante metade da trama a sua vingança. Tal como Creonte, o grileiro teve sua virilidade questionada: "(...) como ele se torna, por assim dizer, privado de sua virilidade ao ser desafiado por Antígona e, finalmente, por suas ações, ao revogar as normas que asseguram seu lugar no parentesco e na soberania" (Butler, 2022, p. 32).

Neste ponto, ao contrário de Antígona, Maria diz com todas as palavras que o traiu. "Ao comparecer diante de Creonte, ela age mais uma vez, agora verbalmente, recusando-se a negar sua implicação no ato. Com efeito, o que Antígona recusa é a possibilidade linguística de se dissociar do ato, mas não o declara de forma afirmativa e inequívoca: ela não diz simplesmente 'fiz o que foi feito'" (Butler, 2022, p. 33). Maria utilizou as mesmas armas que o ex-marido usou contra ela durante anos de casamento.

Assim, ao assumir seu ato, Maria cometeu mais um crime pela lei de Tenório. Antígona se recusou a dissociar o ato de sua pessoa e disse "*Yes, I confess: I will not deny my deed*"¹⁰⁸. Butler afirma: "Dizer 'sim, eu o fiz' é reivindicá-lo, é também realizar outro ato na própria reivindicação, o ato de tornar público o feito de alguém, um novo ato criminoso que duplica o anterior e o substitui". (Butler, p. 35, 2022). Estes crimes não poderiam ficar impunes.

Tenório levou os dois para uma tapera, amarrou as mãos de Alcides no teto e as de Maria nas costas. Ele puxa Maria pelos cabelos gritando, com uma arma na mão. Ele

¹⁰⁸Em tradução livre da autora: 'Não nego nada que eu mesma fiz'.

vocifera: "Vai soltar este cabelo pra mim e a gente vai mostrar pra esse peãozinho quem é o seu macho!". Ela se desespera chorando e diz que não quer. Nisso, o peão esbraveja "Eu vou matar ocê, seu corno!" e Tenório para. O clima se adensa: "Você me chamou do quê?". Alcides, preso ainda, responde que o chamou de corno, corno manso, frouxo e covarde.

Maria aproveita a discussão acalorada dos dois, parte pra cima do ex-marido e falha. Ele se revolta e declara que vai fazer com ele o que se faz com touro "que come a vaca do outro". "Eu vou lhe capar, Alcides, e ocê vai ficar mansinho, mansinho!", decreta o grileiro. A sessão de tortura continua e Maria pede pela filha que o ex-marido pare. Maria diz que ama Alcides e ele a ama – aqui que Tenório muda de ideia e expulsa ela da tapera.

Maria, assim como o telespectador na maioria do tempo, vê a cena se desenrolar por um buraco na porta de madeira. Tenório pega um pau de madeira, o esquenta no fogão à lenha e o único frame inteiro que se vê é o fazendeiro batendo em Alcides com o pau de madeira queimando. O resto ficou para a imaginação de quem vê, porém, o texto da seguinte cena dá a entender que Tenório estuprou Alcides. Já de manhã, os três voltam pra fazenda de barco. O peão jura que se o ex-patrão o deixar viver, vai matá-lo. "Você não era homem pra fazer isso antes, imagina agora depois do que aconteceu!", ironizou.

A vingança de Tenório à Maria ter sido por uma sessão de tortura contra o amante chocou telespectadores¹⁰⁹. Na versão original, escrita por Benedito Ruy Barbosa, o peão foi castrado, enquanto na versão atual, adaptada por Bruno Luperi, a narrativa evidencia um estupro. Em ambos os casos, o sofrimento de Maria ao presenciar a maldade e sequências de violência foi o mesmo. A violência continua sendo contra a mulher.

Tanto o crime de Antígona quanto o de Maria se caracterizam como uma provocação à ordem vigente. "Creonte, de fato, escandalizado com a contestação de Antígona, decide que 'mulher não mandará comigo vivo' (525), sugerindo que ele morreria se Antígona ditasse as regras" (BUTLER, 2022, p. 35). Tenório penaliza Maria e a manda fugir, como havia planejado com o amante. O fazendeiro havia tido sua autoridade e sua masculinidade desafiadas. Ele se sentiu como Maria se sentiu durante todos os anos de seu casamento. Ele se sentiu como uma mulher.

¹⁰⁹Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/09/27/pantanal-2022-estupro-castracao-alcides.htm>. Acesso 28 dez 2022.

Ao se sentir inferiorizado, ele se vingou. "Antígona, portanto, parece assumir a forma de uma soberania masculina específica, uma masculinidade que não pode ser compartilhada, que exige que seu outro seja feminino e inferior" (BUTLER, 2022, p. 35). Para Maria, o símbolo da Família é uma maldição; enquanto, para o mundo das leis de Tenório, a maldição é negá-la. Nesse sentido, Guta, filha do casal, se rebela contra esta herança e apoia a mãe. Maria Bruaca se torna um símbolo por si só, dentro e fora da novela.

O movimento das Antígonas ao longo da História nos dá memória. Monumentos de pessoas – principalmente mulheres – que se insurgiram contra a ordem estabelecida nos lembra que a letra da lei não é para sempre do jeito que está. Estátuas, documentários, documentos e esculturas são parte do acervo da Humanidade e servem para a manutenção da ordem ou a sua ruptura.

Ao receber o prêmio de Melhor Atriz de 2022, dado pela Rede Globo, Isabel Teixeira, a intérprete de Maria Bruaca, dedicou este prêmio às mulheres que se reconheceram na tela. "Queria dedicar esse prêmio para você, que sabe que estou falando com você, que vendo essa Maria se viu, reviu, olhou para o lado, teve coragem e deu um primeiro passo, porque o movimento se faz quando damos o primeiro passo. Esse prêmio é para você que fez o mais difícil. O mais difícil foi você que fez!"¹¹⁰, disse ela no palco.

Este estudo se propõe a analisar e comparar Maria Bruaca e Tenório – desde o início da novela até a descoberta por ele da traição dela – com o mito de Antígona. A personagem Maria começou a trama conhecida como Bruaca e ela voltou a ser apenas dela no final de Pantanal (2022). Chame-a pelo seu nome: Maria. Ela saiu de avental e cozinha para cabelos soltos, batom vermelho e banhos de rio. Sem perceber, ela usou seu corpo para representar sua rebeldia perante o poder de seu marido. Não à toa, Tenório utilizou o corpo do amante dela para se vingar da mulher.

Na polifonia que é Maria, ela mudou ao ter que lidar com o Outro. Com o fato de que o Outro, o marido, a traía há 20 anos. Ela não tem o casamento que idealizou na cabeça. Não tem mais o futuro que planejou. Ela não consegue nem mais reconhecer quem divide a cama da fazenda. A troca com o outro produz sofrimento e, dele, ela

¹¹⁰Disponível em: <https://gshow.globo.com/tudo-mais/tv-e-famosos/noticia/isabel-teixeira-dedica-premio-aqueles-que-se-inspiraram-na-maria-bruaca-o-mais-dificil-foi-voce-que-fez.ghtml>. Acesso em 28 dez 2022.

alterou a suposta harmonia que havia ali. Tenório era inimigo porque ameaçava justamente o ser dela.

Neste embate de ordem *versus* desordem, Maria encontra Antígona. A masculinidade – que envolve e codepende do poder – é um modo temporário de organização social que está em processo, em constante disputa. Antígona desafiou a manutenção da ordem de Creonte e Maria ousou discordar da lei de Tenório. A mudança no discurso por meio do comportamento, do cotidiano e das afirmações provocou uma transformação na cartografia da masculinidade.

Ao terem sua autoridade e, portanto, sua virilidade questionadas, ambos reagiram. Tenório apostou na "catastração": a catástrofe da castração como meio para acabar com a possibilidade de existir masculinidade naquele ser. A sequência das cenas deixa o telespectador em dúvida, mas, de qualquer maneira, para a ética dos peões da novela, ser castrado ou ser estuprado por um homem tem o mesmo efeito. Alcides não é mais homem depois daquela noite de tortura e não consegue mais olhar nos olhos da mulher que ama.

Creonte mandou prender sua sobrinha. Seu corpo não mais seria instrumento para perturbação da ordem nem para reivindicações. Ao usar um espelho para as ações e motivações de Creonte, "nenhum deles preserva sua própria posição dentro do gênero, e a perturbação do parentesco parece desestabilizar o gênero em toda a tragédia" (BUTLER, 2022, p. 38). Então, ela começa a agir na esfera da linguagem e, assim, se distancia de si mesma – pois, assim como Maria, utiliza-se das armas do outro contra ele mesmo.

A expectativa de Creonte e de Tenório era de "que sua palavra controle os atos de Antígona, que em vez disso lhe responde contrariando o ato de fala soberano dele e afirmando a própria soberania" (BUTLER, 2022, p. 39). Elas conquistam suas autonomias ao se apropriar da voz daqueles a quem resistem. Suely Rolnik (2022) afirma que "A vida nos exige uma mudança quando ela não cabe mais nos moldes atuais"¹¹¹. Elas trazem em si "traços de uma recusa, ao mesmo tempo, de uma assimilação dessa mesma autoridade [de quem resistem]" (BUTLER, 2022, p. 39). Uma nova Antígona e uma nova Maria saíram destas tragédias.

3.1 Guta, Zuleica e Maria: mulheres dançando sobre ruínas

¹¹¹Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a2ZM_wPDjGU. Acesso em 05 jan 2023.

Após 32 anos da primeira versão, a novela *Pantanal* (2022) ganhou um novo tom e abordou temas como feminismo, racismo e homofobia. Nesta versão, Maria Bruaca teve uma força interna para se reconstruir, mesmo sobre ruínas após descobrir que seu marido, Tenório, tem outra família. Segundo a atriz Isabel Teixeira¹¹², intérprete de Maria, o casamento da personagem com o vilão nem sempre foi infeliz. Como muitos relacionamentos que se desgastam ao longo dos anos, Maria e Tenório já foram apaixonados um pelo outro, ao ponto de fugirem juntos para se casar e iniciarem uma nova vida no Pantanal.

De fato, eles já foram felizes juntos – e é a isso que a esposa do fazendeiro se apegava quando sua filha, Guta, chega como um contraponto a ela. Submissa ao marido, ela estava satisfeita em ser a dona de casa que cozinha, lava as roupas e as louças, ajeita a casa, satisfaz o marido na cama – mesmo quando ela não quer. "Bruaca", apelido dado por Tenório, seria uma mulher feia, grosseira, vulgar, ignorante.

No entanto, Guta, interpretada por Julia Dalavia, chega e ajuda a ampliar o ponto de vista sobre a vida da mãe. "A Guta traz uma visão nova do feminino para a Maria 'Bruaca'. Com isso, existe um choque, que a vida que ela achava que ela tinha, não era real", contou a atriz¹¹³. Neste remake de Bruno Luperi, a jovem é a filha do casal que exala um feminismo superficial: ela prega uma liberdade sexual para transar com quem quiser; o "empoderamento" (Rappaport, 1977) do corpo da mulher por meio de poder usar roupas curtas e decotadas; e também defende sua independência, sem ter que dar satisfação para ninguém daquilo que faz ou deixa de fazer e de onde, com quem e a que horas vai sair.

Ao se contrapor à mãe, a personagem se construiu vazia, como percebe-se ao longo da novela. No início, ela tentava abrir os olhos da mãe em relação ao seu casamento infeliz. Porém, ao chegar na fazenda, sabe-se que ela tem conhecimento da outra família do pai, da outra esposa e três filhos – e não conta à mãe. Em uma das tentativas de ajudar a mãe a recuperar o amor próprio, a vontade de se cuidar, se arrumar e usufruir da vida, Guta incentiva Maria a mudar o visual.

Em uma cena no interior da casa na fazenda, a filha está sentada numa poltrona lendo um livro e seus pais chegam para conversar sobre Joventino (Jesuíta Barbosa). Ela é apaixonada por ele, mas o filho de Zé Leôncio (Marcos Palmeiras) ama Juma

¹¹²Disponível em: <https://www.zappeando.com.br/novelas/quais-as-diferencas-entre-as-2-versoes-de-pantanal>. Acesso em 3 jan 2024.

¹¹³Disponível em: <https://www.zappeando.com.br/novelas/quais-as-diferencas-entre-as-2-versoes-de-pantanal>. Acesso em 3 jan 2024.

(Alanis Guillen). Eles tentam assuntar para ver se a filha sabe se o casal jovem está junto: "Como tá a vida, Guta?", pergunta Tenório. Ela responde que nada acontece por ali e que, para ele que parece um eremita, esteja tudo normal.

Maria acha que "eremita" é um xingamento e o marido ri e desmerece ela chamando-a de burra. Ele então questiona se ela sabe da vida de Jove e Guta afirma que não sabe e nem quer mais saber. "Eu não consigo entender um sujeito daquele, herdeiro duma fortuna inestimável, querer largar tudo pra viver com uma bugresinha no meio do mato!", discorre ele. E Maria acrescenta: "Vai ver ela tava se guardando pra ele", e é interrompida pelo olhar da filha, incomodada. O pai dela tenta amenizar dizendo que Maria está tentando dizer que "qualquer sujeito que regule bem da cabeça jamais iria trocar uma menina bonita, estudada feito você por uma...uma burra enchucra feito aquela"¹¹⁴.

Irritada, Guta ironiza falando que ela deve ter algo muito especial. A mãe, ainda tentando consolar a filha, informa que dizem que Juma é analfabeta, de pai e de mãe. A jovem relembra à mãe que ela também não sabe ler, mas que, mesmo assim, ela e o pai se casaram. Tenório, então, diz: "É, mas todo homem tem direito de fazer uma burrada na vida, né?", e ri. Maria se encolhe com os braços cruzados. A filha se levanta e sai depois de mais uma grosseria do pai.

Ao terminar a conversa, Maria pergunta ao marido se ela coloca a camisola – que é um dos códigos de quando eles transam. Ele repreende a libido dela por um momento, diz que ela "tá de pito aceso". "Se ocê me querer", sorri ela timidamente. Como se fosse mais uma tarefa de trabalho, ele cede: "Tá bom. Mas, antes, vai se lavar", ordena. Então, depois de tomar banho, Maria vai ao quarto da filha e fala que vai ao banheiro só para pegar a roupa suja, ao que Guta, deitada na cama, assegura que pode recolher no dia seguinte.

Mas a mãe insiste, entra no banheiro e fecha a porta. Ali, sozinha, Maria testa um perfume da filha para sentir o cheiro, abre um creme, mexe nas maquiagens, pega uma paleta e a abre. Ela é pega no flagra pela filha, toma um pequeno susto e devolve a maquiagem. "A senhora não precisava inventar desculpa pra mexer nas minhas coisas", diz a filha na porta. "Não, eu vim...eu não to... eu vim mesmo pegar a roupa suja, filha, e eu vi esses troços aí. Nem me dei conta do que era, nem mexi", tenta desviar ela, enquanto se senta no vaso.

¹¹⁴Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10580099/?s=0s>. Acesso em 3 jan 2024.

Guta convida a mãe a aprender a usar maquiagem. Ela está tão desacostumada a se cuidar e a minar seu autoamor que ela declina, fala que "deve ser até pecado gastar uns negócios caro desses" com ela. Ela ri e conta que Tenório não gosta, que é "coisa de mulher da vida". A filha lembra que enquanto o pai dela fala isso, chama ela de "Maria Bruaca" também. E Maria diz que é porque ela é. A filha, com paciência, explica que não, ela não é "bruaca", assim é como o marido a faz sentir.

Guta maquia a mãe com um blush nas maçãs do rosto e um batom vermelho, além de deixar os cabelos cacheados da mãe soltos. Maria, então, vai ao quarto pronta para seduzir o marido. Ela deita na cama e Tenório está dormindo, mas ela insiste e tenta acordá-lo. Ele, sonolento, sussurra: "Apaga essa luz, Zuleica, deixa eu dormir". Zuleica é o nome de sua amante, mulher da segunda família dele. Maria se retrai e o capítulo acaba.

No capítulo 44, ela o acorda, com tapas e olhar decepcionado, "ocê me chamou do quê?", pergunta ela. Ele, confuso, levanta a voz e diz que no dia seguinte eles conversam; ela chora. No café da manhã, apenas Guta e a mãe estão acordadas, e Maria conta que nem dormiu à noite e expõe o que aconteceu. Guta pergunta se ela não tem nenhuma noção de quem pode ser Zuleica – sendo que a filha sabe, mas, de algum jeito, parece querer que a mãe descubra por si. Maria chora e afirma que não faz ideia; mas a filha insiste, tenta levar a mãe a alguma conclusão.

A filha menciona que "o pai é homem, não é um bicho muito confiável"¹¹⁵. Maria responde que Tenório pode até ser "grosso como um cavalo, mas ele sempre foi muito direito" com ela. Guta lembra das viagens, do tempo grande que o pai fica fora de casa. "Teu pai não faria uma coisa dessas comigo, Maria Augusta, ele sabe que eu morreria se ele fizesse", jura. Maria começa a ficar angustiada só ao pensar na possibilidade do marido ter uma amante, desconversa, e Tenório chega. Guta questiona por que ele chamou a mãe de Zuleica e ele diz que não sabe, que não conhece ninguém com esse nome.

A filha de Maria tenta induzir os assuntos para que ela descubra sozinha, mas é ouvindo escondido a conversa de Guta e do marido que ela descobre a traição. Passados a decepção e o susto, Maria então mudou de comportamento: não fazia mais o almoço, não lavava as cuecas do esposo, saía de barco com Alcides pilotando na hora que queria

¹¹⁵Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10584753/>. Acesso em 3 jan 2024.

e voltava na hora que queria também. E, em um dia, pela primeira vez, ela se recusou a tomar banho e a transar com Tenório.

À noite, Tenório entrou no quarto e Maria Bruaca estava sentada na cama. Eles terminam de conversar sobre a filha e ele ordena: "antes de você botar a camisola e deitar na cama, vá se lavar!"¹¹⁶. "Lavar pra quê?", ela pergunta; "Ué, porque eu vou te usar!", rebate ele. Ela, então, questiona por que ele quer que ela "a sirva" e ele responde que ela nunca havia perguntado isso a ele. Ela insiste e Tenório replica que é porque ela é mulher dele. Ao que ela provoca: "Pensei que era porque eu *sou...*mulher".

Tenório não percebeu que a dinâmica entre o casal mudou. "Para de besteira! Vai tomar um banho, vai se lavar e volte pra cama...que nem eu". Maria segue e pergunta se ele já tomou banho, e ele desfaz da situação dizendo que é besteira. Ela se impõe e assegura que não é besteira e que "não vou (sic) lhe servir se ocê não estiver limpinho!". Sem paciência, ele indaga: "Ocê quer ou não quer?". Agora, mais segura de si, Maria se levanta da cama e afirma, com cara de desgosto: "Eu não quero". E continua: "Pra falar a verdade, eu não sei se um dia eu quis"¹¹⁷. Ela sai do quarto, deixando-o desnortado e surpreso.

Outro contraponto à Maria é Zuleica, a amante de Tenório. Interpretada por Aline Borges, ela é independente financeiramente, tem seu trabalho, sabe da existência da primeira família do fazendeiro e aceita estar ali, já faz anos. Ela só cobra do namorado/esposo que ele conte da situação para Maria. Na original, a amante era interpretada por Rosamaria Murtinho, mas, desta vez, a segunda família era negra. Os filhos, Marcelo (Lucas Leto), Renato (Gabriel Santana) e Roberto (Cauê Campos), geram uma nova perspectiva para este núcleo.

Na primeira vez em que Tenório sai de viagem e Maria já sabe da outra mulher dele, ela, na cozinha, conversa com a filha que pelo menos agora sabe pra onde e com quem ele está. A esta altura, ela já exigiu que o marido contratasse Zefa (Paula Barbosa) para cuidar das tarefas domésticas. Guta sugere que, se ela não está feliz com a situação do relacionamento, ela pode tomar alguma atitude. Maria ironiza, perguntando "Eu me separo do teu pai e fico fazendo o quê? Vou virar mulher da vida?"¹¹⁸, ao que a filha a relembra de que metade de tudo que é dele é dela também.

¹¹⁶Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10646631/>. Acesso em 3 jan 2023.

¹¹⁷Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10646631/>. Acesso em 3 jan 2024.

¹¹⁸Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10658569/?s=0s>. Acesso em 4 jan 2024.

Guta desiste de tentar fazer a mãe enxergar que existiria vida após uma possível separação. Maria afirma que vai continuar casada, "só que eu (sic) não vou mais ser trouxa de ninguém, nem bruaca!". Na sequência deste capítulo, os telespectadores são apresentados à segunda família: em um almoço, todos estão sentados à mesa na cozinha enquanto Tenório parece estar preocupado, sem tocar no prato. Assuntos do dia a dia, de como está o sal do arroz, de que o strogonoff tá saboroso são interrompidos por ele, que conta que precisa conversar com eles: Maria descobriu a existência da família de Zuleica.

Agora, as cenas da fazenda são intercaladas com as de São Paulo, e Maria se questiona como Tenório e os outros devem viver por lá. "Com certeza ele deve dar tudo de bom e do melhor pra ela, pro filhos dela...como é que ele faz pra sustentar duas famílias?", pergunta ela, chorosa, e depois confessa que queria conhecer "a outra Bruaca dele". Já em São Paulo, Zuleica quer saber como foi a reação de Maria, o marido conta e começa a reclamar que agora ela não quer administrar a casa, de lavar roupa, de cozinhar; ela já o corta e questiona por que ele não aprende a cuidar das coisas dele e ele ri ironicamente.

No dia seguinte, Tenório vê algumas contas para pagar em cima da cômoda do quarto e pergunta se ela precisa de ajuda ou de dinheiro. Ela diz que não, que teve um problema no banco, mas que ainda não conseguiu resolver mesmo depois de ir em uma agência. As cenas, agora com a segunda família, são contrapontos: por um lado, Maria é dependente financeira, psicológica e emocionalmente do marido. É ele quem paga as contas, resolve as burocracias de banco, administra o patrimônio dela – já que a fortuna que ela herdou ficou nas mãos dele para cuidar.

Por outro, Zuleica é uma mulher que trabalha como enfermeira em hospital, paga as contas de casa. E Zefa joga no ar a questão para Maria: e se Tenório resolver trazer os filhos e a amante para a fazenda?. "Se eles entrarem por aquela porta, eu saio por essa!", resgunga ela. A situação financeira da família é uma incógnita, só Tenório sabe. O problema no banco que a segunda esposa teve é porque ele está sendo investigado por alguns crimes pela Polícia Federal.

Então, ele diz que vai resolver a "questão do CPF" dela e pede que, enquanto isso, ela aceite um malote cheia de dinheiro vivo para pagar as contas e viver, ao que ela nega. Ele confessa que se sente responsável por ela e pelas três crianças, mas ela reafirma que é um mulher independente e que os filhos já são homens feitos. Inclusive,

eles anunciam que querem ir conhecer a tal fazenda do Pantanal, até por um deles ser formado em zootecnia, ao que Tenório é categórico e diz que não é possível.

Antes de voltar à fazenda, o pai de Guta conta à Zuleica que uma das coisas que Maria exigiu é que ele não voltasse com roupas sujas da segunda casa para lavar. "Ela ainda falou que, se você tivesse decência, lavava depois de eu usar", anunciou ele. "Eu não to acreditando...você parece que não me conhece, se acha mesmo que eu vou lavar e passar suas roupas!", bufa ela. Ela declara que não sabe "como a banda toca na fazenda, mas aqui é cada um por si". Ele pede pra ela não se recusar a lavar a roupa e ela chega no ouvido dele e sussurra: "O sabão fica no armário e a tábua e o ferro atrás da porta!", e sai para trabalhar. Ele, relutante em sua masculinidade, joga para o filho mais novo a tarefa doméstica.

Ao voltar ao Pantanal, Tenório conversa com Maria sobre "certas coisas que um sujeito faz nessa vida que não tem volta"¹¹⁹. Ele alega que o que está feito, está feito e não pode renegar filho nenhum. Revoltada, ela o encara: "Ôce aí a vida inteira no bem-bom...e a Bruaca aqui. E outra lá também, pelo jeito!". Ela dá um ultimato nele, já que a situação já está estabelecida, ele precisa consertar – Tenório precisa largar uma das duas. "E qual das duas eu largo?", ousa ele. Então, ela titubeia, mas o olha nos olhos comunicando que isso ele quem vai ter que dizer, com qual das duas "Bruacas" ele vai querer ficar.

Nesse meio tempo, Bruaca confia à filha que o marido tem a procurado à noite para transar, mas que ela tem recusado. "Se ele quiser se deitar de novo com essa Bruaca aqui, ele vai ter que largar a outra", garante ela. Guta pergunta à mãe como ela tem tanta certeza de que o pai vai escolher ela e não Zuleica para ficar. Maria explica pela lógica de que eles são casados no papel e viveram a vida toda juntos – e Guta relembra à mãe que ele também viveu a vida toda ao lado da outra mulher, colocando uma dúvida na cabeça de Maria.

Guta sempre foi uma voz feminista dentro da casa, desde que chegou à fazenda. Porém, quando a mãe se "rebela" e afirma que não vai mais ceder aos desejos do marido seja passando a roupa ou não se importando com as opiniões da jovem, ela se revela uma feminista rasa. Antes dela e do pai saberem que a mãe escutou a conversa entre eles e já sabe da segunda família, Guta e Tenório estão na cozinha conversando sobre

¹¹⁹Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10671791/>. Acesso em 4 jan 2024.

ele confessar o segredo, quando Maria chega e eles perguntam o que tem para almoçar. Ela se retira, a filha abre as panelas e há água. Água fervendo.

À noite, Tenório a procura na cama, mas ela está na sala, costurando uma blusa. Ele manda ela soltar os cabelos e ir "lhe servir"¹²⁰. Ela comenta, ainda com a linha e o alfinete na mão, que não quer deixar os cabelos soltos. Assim, o marido responde que tudo bem, então deixasse do jeito que já estava. Ela firma e diz: "Nem com o cabelo preso eu to com vontade, hoje (...) Não lhe quero! Eu não sou tua mulher, né, Tenório? Sou tua Bruaca e Bruaca não tem obrigação nenhuma!". Ele ameaça que não quer perder a paciência com ela, mas Maria ironiza que, se ele perder, o problema é dele.

"Eu lhe pego à força!", avisa ele. Ela debocha e manda ele a pegar. No dia seguinte, foi a primeira vez que Maria deu a entender que sabe que o marido tem uma amante, pois ela fez apenas café para o café da manhã, ele pergunta se não tem nada para comer e ela rebate falando para ele pedir para "a tal de Zuleica". Depois de sair para tomar banho de rio com Alcides de piloto do barco, ela vai ter uma conversa com o marido sobre a amante. "Ela se chama Zuleica? Zuleica Bruaca que nem eu...ou só Zuleica?", chora ela.

"To perguntando se ela é Bruaca que nem eu, Tenório, se ela também cura os teus porres, sustenta tuas ofensas, se ela lava tuas cuecas cagadas na mão!", solta Maria. "Pra mim ocê tava sempre cansado, mas e pra ela, Tenório? Ainda dizia que eu não prestava, né? Quando quem não presta é ocê!", continua a mãe de Guta. Chorando, ela afirma que não quer explicação. Por fim, ela comenta que se ele quiser roupa lavada, passada, dentro das gavetas dele, ele que contrate uma empregada, pois ela "não vai mais ser sua Bruaca", nem dele, nem de ninguém.

Com a nova personalidade da mãe, Guta se vê com uma prática feminista hipócrita. Quando Maria disse: "Eu abri os olhos pra vida. Não era isso que ocê queria? Que a sua mãe deixasse de ser trouxa? Pois então". "Eu queria que a senhora fosse feliz, mãe. Não revoltada assim", lamentou a jovem¹²¹. A verdade deixou Maria triste, decepcionada e com raiva. Emoções que ela utilizou como combustível para reconstruir uma vida com a qual ela estivesse satisfeita e fosse agradável, do gosto dela; mas isso fugia do roteiro que a filha tinha montado para a mãe.

¹²⁰Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10599524/?s=0s>. Acesso em 4 jan 2024.

¹²¹Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/pantanal-maria-bruaca-escancara-o-feminismo-de-meia-tigela-de-guta>. Acesso em 4 jan 2024.

Com todas as problemáticas que o adjetivo "progressista" carrega, nesta pesquisa entende-se como "mulher à frente de seu tempo", à favor dos direitos das mulheres e de igualdade entre os gêneros. Guta se encaixa neste adjetivo, porém, ela acabou de se graduar na faculdade, vive de férias na fazenda dos pais, nunca teve que pagar as contas de casa, satisfaz seus desejos com o dinheiro que vem dos negócios de Tenório – e que ela questiona ser de origem ilegal –, costuma sempre tomar banho de rio, fica entre se apaixonar por Jove e Tadeu e, além de tudo, sabota, ao recusar sua revolta, a libertação da mãe.

Quando o pai desabafa com a filha que a mãe está insuportável, Guta reclama que está do lado dela, porque também foi enganada por ele. Tenório rebate e manda ela se divorciar logo dele como pai e levar Maria junto. A jovem, assim sendo, diz: "Olha, eu não aprovo o que você fez, mas esse assunto é de vocês, vocês que se resolvam!". Ao ser intimado a solucionar a confusão, ele decide levar os três filhos e Zuleica para viver na fazenda junto à filha e à primeira esposa.

A princípio, a segunda mulher de Tenório se recusa – ela tem uma vida, amizades, trabalho em São Paulo. Porém, quando ele diz que é capaz de tirar a vida de sua primeira mulher. Aline Borges, em entrevista¹²², fala que sua personagem, ao entender que este homem está com ódio mortal, a situação acerta em sua fragilidade como mulher, feminista, empática. "Tenório fica falando de crime de honra e ela diz: "Como assim? Isso é feminicídio! Você está louco?", destaca ela, "É delicado, barra pesada mesmo. Embora seja ficção, sabemos que acontece o tempo todo. Infelizmente, há milhares de Marias e Tenórios por aí", destaca ela.

Nesta entrevista, Aline conta que Zuleica conhece o marido, mas apenas até certo ponto, já que ele era quase um turista visitando. Ela comenta que o que liga a personagem ao marido de forma tão intensa que ela larga a própria vida e rotina para atender a ele é que ela tem um segredo. Marcelo, o filho mais velho dos dois, não é biologicamente de Tenório. Ela, então, teme que ele descubra e faça algum mal ao filho. Porém, ao chegar na fazenda, "ela vai meio que embuacar", confessa a atriz. "Perde sua identidade e sua autoestima, vai definhando. Zuleica vai sendo levada pelo ritmo daquela vida. Vai passar poucas e boas que vão dar uma chacoalhada profunda", declara ela.

¹²²Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/em-pantanal-zuleica-perde-sua-identidade-morando-na-fazenda-ela-vai-embuacar-conta-aline-borges-25546790.html>. Acesso em 4 jan 2024.

Quando Tenório declara para Maria que pretende juntar as duas famílias na fazenda, ela chama a amante dele de vagabunda. Ele levanta a voz: "E qual é o problema? Eu quero juntar a minha bruaca e a minha vagabunda, na mesma casa, junto com meus filhos também, tudo embaixo do mesmo teto!". "E se eu não aceitar essa indecência?", ameaça ela. "Se você não aceitar, faz suas trouxas e pica a mula!", grita ele, "eu nunca falei tão sério em toda a minha vida!". À noite, ela vai ao casebre onde Alcides, o amante de Maria, dorme. Ali, ainda planejando sua vingança, ele afirma: "Tão trabalhadeira, tão fiel. Cê dando um duro pra manter duas famílias e ela aqui, te botando chifre", pensa alto, "vou acabar com vocês dois, sem deixar rastro"¹²³.

Alguns capítulos depois, Tenório chega mais cedo em casa, procura Alcides e não o acha no casebre – nem ele, nem seus pertences. A cena seguinte mostra Maria deitada na cama de casal, no quarto, enquanto seu amante coloca a roupa. Ao ouvir os gritos do patrão, o peão pergunta onde está a arma da casa, que está na cozinha. Quando ele abre as portas, Maria finge que está doente, com uma enxaqueca. Ela comenta que não ouviu o barulho de avião, e ele responde que é porque veio de chalana – para não dar sinal de que estava chegando em casa e armar um flagrante da mulher com o amante na cama.

À noite, Guta insiste que a mãe peça o divórcio e não fique mais vivendo às escondidas. Depois que a filha sai da conversa, Maria sussurra: "Eu entrei [no jogo dele] e vi que ele ainda morre de ciúmes de mim"¹²⁴. Ao entrar na cozinha, onde ela estava, Tenório comenta que, antes da viagem, ouviu Alcides contando à Zefa que estava tendo um caso com Maria. Ela começa a se desesperar e jura que é mentira. Pela primeira vez, ele diz em voz alta à mulher que sabe do caso extraconjugal dela.

"Olha, você azucrinou a minha vida e a nossa história termina aqui, Maria Bruaca", decreta ele. "Você vai poder escolher ir embora daqui com as suas próprias pernas, sem tugar, nem mugir; ou com as mãos juntas, num caixão". Ele declara ao filho e à filha que está expulsando a mãe dela. Guta se revolta e ele levanta a voz dizendo que está deixando Maria ir embora, sem tocar em um fio de cabelo dela, por ela, para a filha não o odiar para o resto da vida.

Quando Tenório leva a segunda família inteira para o Pantanal, ele já havia começado seu plano de vingança contra Maria e a expulsado de casa. Quando eles chegam, os rapazes ficam em estado de euforia com o lugar e Zuleica se sente

¹²³Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10786926/?s=0s>. Acesso em 4 jan 2024.

¹²⁴Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10804851/?s=0s>. Acesso em 4 jan 2024.

deslocada: “Eu não sei se vou conseguir me acostumar...A estar aqui, no lugar da sua esposa”, explica ela¹²⁵. Mas, para acentuar a situação, Guta não esconde o quão desconfortável está ao ver a outra esposa do pai ali. "E então, Guta, como vai?", pergunta ela; ao que recebe "Já estive melhor!", como resposta.

No primeiro dia na fazenda, Zuleica tenta fazer o almoço, mas se complica com o fogão à lenha. Depois de comerem, ela e Tenório saem para passear no terreno e ouvem o barulho da chalana, o que desperta a curiosidade dela. Maria, agora de apelido Chalana, vê a amante de seu ex-marido ao lado dele e pede para Eugênio (Almir Sater), o piloto, não atracar no porto. "É seu marido?", pergunta ele. "Eu não tenho marido, nunca tive. Eu tive foi dono, marido nunca na vida!", responde ela.

Na figura abaixo, Zuleica está enquadrada no mesmo plano em que Maria, ex-Bruaca, nos foi apresentada no início da novela. Ela também tinha um pano de prato, estava enrolada com os assuntos da cozinha, as panelas, os legumes, o prato do dia. O processo de "embruacamento" da segunda mulher de Tenório já começou; o que muda ainda são as roupas: Zuleica não está desleixada com sua aparência, suas roupas e seu corpo, mas já sente o peso do que é ser esposa/empregada doméstica de seu marido na fazenda. Se, no início, Guta e Zuleica foram colocadas como contraponto de Maria, a segunda mulher de Tenório já não o é mais.

Figura 7 - Zuleica se "embruaca" ao chegar na fazenda



Fonte: print do Globoplay¹²⁶.

¹²⁵Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/pantanal/vem-por-ai/noticia/pantanal-zuleica-batera-de-frente-com-guta-ao-chegar-na-fazenda.ghtml>. Acesso em 4 jan 2024.

¹²⁶Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10816203/>. Acesso em 4 jan 2024.

O crime de Antígona e de Maria, ex-Bruaca, era se colocar contra a lei, o patriarcado. Elas conseguiram achar uma linha de escape do lugar em que foram instruídas a viver – não sem consequências. Maria, que começou a novela de avental na cozinha, se libertou de cabelos soltos, batom vermelho, banho de rio e com Alcides ao seu lado, em outro estado. Seu corpo representou sua rebeldia perante o poder de seu ex-marido. Já no final da novela, com a filha grávida e morando na casa de José Leôncio, ela avisa à Guta que sua nova vida será no Sarandi, no Paraná.

A jovem discorda da decisão e duvida da escolha da mãe ser a melhor. Mesmo com a autonomia conquistada de Maria, Guta afirma que não confia em Alcides e pergunta se o peão gosta mesmo dela¹²⁷. Depois de sobreviver ao lado de Tenório por tanto tempo e conseguir se desacoplar do marido, que a mantinha subjugada, ela se irrita, fica nervosa e declara que, se não fosse pela gravidez da filha, ela já teria ido embora há muito tempo.

Guta, que era um quadro oposto e mais independente quando comparada à mãe no início da trama, se esvazia neste final. Em alguns momentos, parece que Maria se tornou livre demais para o feminismo limitado da filha – que, aparentemente, só queria que a mãe se separasse do pai por uma questão de traição e de reputação perante às pessoas que sabiam da segunda família; mas não queria que ela tomasse decisões mais radicais, porém condizentes, como se mudar de estado. Guta desejava à mãe uma meia-liberdade. Apenas para sua conveniência.

Não se pode pensar em mudar os tipos de imagens que nos são oferecidas pelas diversas mídias sem reconhecer que a maioria é criada a partir de uma perspectiva patriarcal. Em uma sociedade imagética, as que consumimos e o estado de emoção que elas nos provocam constroem uma conexão entre a violência que nos atinge em vida, a física, e elas. Para bell hooks, em qualquer sistema de dominação, como o racismo e o patriarcado, é preciso "socializar todo mundo para acreditar que em todas as relações humanas há um lado superior e um inferior"(hooks, 2021, p.133).

Por mais que a mídia não tenha criado a violência, ela foi normalizada por meio das telas e papéis. Quando as imagens que vemos justificam a brutalidade, através de um voice over, uma semiótica, um texto, elas reforçam a ideia de que este é um meio aceitável de controle social, de dominação. hooks lembra que uma das razões para as mulheres tradicionalmente focarem mais do que os homens é o fato de a fofoca ser

¹²⁷Disponível em: <https://www.metroworldnews.com.br/entretenimento/2022/09/25/pantanal-maria-bruaca-e-guta-brigam-reta-final-da-novela-entenda/>. Acesso em 5 jan 2024.

uma interação social na qual elas encontram conforto para dizer o que realmente pensam e sentem.

Em Pantanal (2022), essa divisão entre um "eu" falso inventado para agradar aos outros e um "eu mais autêntico aparece quando Maria conversa com Filó. Ao se mudar para a fazenda de Zé Leôncio, o amor de Alcides encontra na amiga alguém para desabafar – inclusive e principalmente depois de seu ex-marido se vingar de seu novo namorado. Ela conta que não conseguiu ver o que aconteceu, pois assistiu tudo chorando, berrando e através de um buraco na porta.

Entretanto, ela sabe que houve tortura. Filó fica desesperada e avisa que é preciso contar a Zé Leôncio, pois Alcides é peão dele. Mas Maria implora para que não comente nada, senão, seu namorado morreria, de fato, desta vez. A amiga insiste que é crime, para eles darem parte na polícia. Ao ver a mãe de Guta chorando, apenas querendo ser ouvida, ela desarma a situação. Ela sabe que isto geraria mais violência e mais sangue derramado.

3.2 Zaquieu e Alcides: O peão matador e o Bruto

O romance de Alcides e Maria começa quando ela descobre que o marido tem uma amante. Em uma conversa no escritório, ela ouve Tenório conversando com a filha e dizendo que, se tiver que escolher entre uma das duas, ele não afirma que irá escolher a mãe de sua filha. Maria invade e ameaça que, se ele escolher a amante, a quem ela adjetiva de sirigaita, ele poderia fazer as malas e ir embora. Ela começa a levantar a voz, a gritar, a espalhar a papelada de documentos e vocifera que, se ele for embora, é para levar tudo, todos os documentos dele, sem deixar rastro.

Na hora do almoço, Maria está na cozinha com Zefa fofocando sobre o término de namoro da filha. A mãe de Guta confessa que, se tivesse a idade da filha, aproveitaria para "namorar" todo mundo, porque, assim, ela não demoraria uma vida inteira para descobrir o que ela demorou para aceitar – e Tenório chega na hora. Ele pergunta sobre o que elas estavam confabulando e Maria debocha que é sobre "homi [ser] bicho que não presta. E nós, que somos mulheres, temos mais é que ser feliz"¹²⁸.

Logo depois desta conversa, Maria vai mais uma vez pedir para Alcides levá-la de barco para tomar banho de rio. Ele estava usando um martelo para botar um prego em uma madeira e ela chega por trás e aperta o braço dele: "Cê tem uns braçãõ, né?",

¹²⁸Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10675455/>. Acesso em 5 jan 2024.

incita ela. Ela fala que quer "ir se perder nesses braço de rio" mais tarde. Ele escapa naquela hora, mas ela volta mais à tarde, atrás da casa, na área do varal e das ferramentas.

Alcides diz que não vai levá-la e pede para ela parar de atentá-lo. Maria diz que o patrão saiu e que não morde, apenas de ele quiser, enquanto ele vai andando para trás. Ele diz que, no máximo, pode preparar o barco para ela ir sozinha; a esposa de Tenório o chama de frouxo, em clima de flerte. "Tudo que eu quero é lhe provocar, Alcides!", atenta ela. "Não, para com isso, ocê é muí do patrão, uai!", pede ele. Ela declara que não é mais mulher de ninguém nessa vida, que quer ser dele naquele momento: "se ocê é homem, Alcides, me prova", sussurra ela enquanto o prende contra a parede.

O peão avisa que "se eu provar pr'ocê o tanto que eu sou homem, o corno do seu marido vai vir aqui me matar" e ela responde "ele que lhe mate, que eu morro junto!". Eles transam e, mais tarde, quando Tenório vai ao encontro dela para se explicar pela amante e conversar, ela não quer nem olhar nos olhos dele. Ela entra no banheiro, tranca a porta e se olha no espelho, que é a câmara do telespectador. Ao som de Amor de Índio, cantado por Almir Sater e Gabriel Sater, Maria, leve e sorrindo, se pergunta o que acabou de fazer. "Por que justo ocê, Maria, que andou sempre certa nessa vida, foi inventar de errar seus caminhos justo agora?", diz ela ao sorrir e descer uma lágrima.

O casal Maria, ex-Bruaca, – que o público apelidou de "Mari Bru"¹²⁹ – e Alcides roubou a atenção dos telespectadores, o que fez com que a quantidade de cenas dos dois aumentasse mais para o final da novela. Mais popular do que Juma e Jove, os protagonistas, este relacionamento e a dupla de Alcides com Zaquieu (Silvero Pereira) fizeram sucesso e mudaram o rumo do final das personagens.

Na primeira versão, em 1990, a história de Zaquieu, homossexual, foi vista com alívio cômico¹³⁰. Ele, que começa mordomo da família de Madeleine (Karine Telles), mãe do protagonista, e depois, ao se mudar com todos para o Pantanal, se torna peão. Com trejeitos mais estereotipados e sua paixão platônica por Alcides, o personagem acabou satirizado. Desta vez, Silvero Pereira disse que seu maior desafio como ator é que este personagem "traz uma fala que se mantém igual a versão original, mas na forma de falar, na forma de sentir, é que as pessoas vão ver uma diferença grande do Zaquieu do Silvero para o Zaquieu da primeira versão", explicou.

¹²⁹Disponível em: https://twitter.com/search?q=mari%20bru%20%23pantanal&src=typed_query. Acesso em 5 jan 2024.

¹³⁰Disponível em: <https://www.zapeando.com.br/novelas/quais-as-diferencas-entre-as-2-versoes-de-pantanal>. Acesso em 5 jan 2024.

Definido como "carinhoso, afetuoso e emocional", o ator reforça que, além de entreter, temas como o respeito às pessoas LGBTQIAP+ nas novelas acabam ganhando um papel de conscientizar as pessoas, pois "faz parte do cotidiano". O carinho de Zaquieu pelo ex-funcionário de Tenório ganhou torcida do público¹³¹, mas a possibilidade de um romance gay entre dois peões seria uma mudança no roteiro por parte de Bruno Luperi, que adaptou a obra original de seu avô, Benedito Ruy Barbosa. O que nasceu desta aproximação foi um forte laço de amizade.

Zaquieu entrou na trama quando a família de Mariana (Selma Egrei), mãe de Madeleine, entende que está passando por uma crise financeira. Ao precisar diminuir o staff que cuida da mansão, no Rio de Janeiro, a matriarca demite os que já trabalhavam na casa e começa a entrevistar alguns candidatos, mas eles cobram mais caro do que o orçamento permite. No capítulo 30, ela conversa com Zaquieu e Teca (Dai Medeiros) e explica que está passando por um momento de dificuldade nas finanças e que não pode se dar luxo de ter uma grande despesa.

O futuro braço direito de Mariana a interrompe: "Nananinanão, dona Mariana, seria uma honra para nós, um privilégio, até, poder servir à família Novaes. E, se a senhora me permite, gostaria de fazer uma proposta". Um mês grátis, de experiência, porém, a mãe de Madeleine e Irma (Camila Morgado) propõe um valor e, após o mês de experiência, haveria um reajuste. Eles aceitam e começam no mesmo dia a trabalhar.

Madeleine, que conseguiu um trabalho de publicidade para uma marca de supermercado, está fazendo uma *live* de uma receita de uma carne, no fogão. Ela nunca trabalhou nem cozinhou na vida. Zaquieu chega de surpresa e o primeiro encontro deles é em tom cômico: ao adentrar, ele toma um susto e a sonoplastia é de um miado de gato. "*Jesus' love, madam*, largue isso em nome do Senhor ou a senhora quer que eu tenha um troço?", pergunta ele. A *live* continua sendo filmada e a mãe de Jove questiona quem é ele.

"*Je m'appelle* Zaquieu, seu mais humilde criado, e eu estou aqui para garantir que a madame não precise nunca mais entrar na cozinha!"¹³², exclama. A gravação termina e, com a confusão, Madeleine afirma que está demitindo ele, por ter atrapalhado. Porém, ao ver que o mordomo fez sucesso e seus seguidores estão pedindo mais conteúdo, ela volta atrás e o recontrata, com a condição de ele voltar à *live*,

¹³¹Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/pantanal-alcides-e-Zaquieu-sao-sopro-de-esperanca-em-um-brasil-dividido>. Acesso em 5 jan 2024.

¹³²Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10534252/>. Acesso em 5 jan 2024.

terminar de ajudar ela a cozinhar e provar o prato feito. Eles conseguem 70 mil espectadores e os madelovers – fãs dela – pediram mais "Na Cozinha com Zac".

Irma, ao ver como a irmã está trazendo o mordomo para mais uma de suas ideias mirabolantes sem o devido pagamento, se preocupa e diz para Madeleine que as pessoas não estão rindo com eles, estão rindo *deles*. Conta que ela está se prestando a um "papel ridículo" e levando "o pobre do Zaquieu junto para pagar esse mico na frente de milhares de pessoas". Ela diz que a irmã "não passa de uma perua, rica, mimada. E o Zaquieu, coitado, é um bufão, um bobo da corte, que fica babando aos seus pés implorando por um afago"¹³³.

O mordomo ouve os comentários e vai perguntar à Nayara (Victoria Rossetti), nora e assessora de imprensa de Madeleine, se, nos comentários, as pessoas estavam rindo dele. Arrasado e triste, ele desabafa que durante toda a vida as pessoas fizeram isso com ele, "mas tudo bem já deveria estar acostumado com isso". O mordomo gay, que serve para fazer o povo rir, ser engraçado, um grande clichê, define ele. "Qual o papel que um mordomo gay pode almejar na vida se não o mordomo gay engraçado, né?", desabafa.

Ele é carinhoso e afetuoso com todos ao seu redor. Ajuda Irma com um aplicativo de relacionamentos, mostra à Mariana onde as filhas estão por meio dos stories do Instagram e, quando Juma vai ao Rio de Janeiro, ele a acolhe. Sem estar acostumada a tanta tecnologia e estímulos visuais e auditivos, ela se assusta com os aparelhos da cozinha e Madeleine faz um movimento brusco para puxar ela de perto do fogão, que estava aceso. A jovem se assusta, pega uma faca e avisa para ela ficar longe. Zaquieu tenta apaziguar a situação e Juma larga a faca e foge para o portão. Lá, ele pede calma à moça e se torna uma figura amigável à ela dali pra frente.

Jove, depois de ter um primeiro contato com pai, avisa à avó que mandou ele cancelar as mesadas e que não vai assumir os negócios do pai. Então, quando Irma se muda para a fazenda, ela faz vários convites para a mãe ir morar junto a eles, até que ela aceita. Quando a família Novaes se muda para o Pantanal, o papel de Zaquieu começa a mudar: não é mais apenas o mordomo gay engraçado – vai se tornar peão e amigo de Alcides. No primeiro dia, confidente da patroa, ele chega à casa de Zé Leôncio e, já no almoço, ele se atrapalha com Filó (Dira Paes) e Muda (Bella Campos) nos afazeres na cozinha.

¹³³Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10541506/>. Acesso em 5 jan 2024.

"*S'il vous plait*, madame Filomena! Tenha a bondade de sentar-se, por favor! Eu não teria a pachorra de destronar a embaixatriz do Pantanal!", insiste ele. Filó se sente desconfortável, mas aceita ser servida pelo mordomo de Mariana. Outro choque entre as duas realidades – a do Rio de Janeiro e a da fazenda – é, nas cenas seguintes, os peões falando sobre a chegada dos novos moradores. Tadeu (Zé Loreto), filho de Filó, comenta sobre "aquele esquisitinho"¹³⁴ que veio junto.

Neste momento, Zaquieu adentra e cumprimenta os peões. Entre Tibério (Guito), que está com a mão suja, Tadeu, que estava apenas enrolando um laço, e Zé Lucas (Irândhir Santos), apenas o último apertou sua mão. Ao perguntar se ele deveria estar atento a algum perigo ao caminhar para conhecer as belezas naturais locais, o filho de Filó, Tadeu, ironiza: "Periquitado desse jeito, o maior perigo é um pavão ficar com ciúme d'ocê!"¹³⁵. Ele ri, desconfortável. Então, Zé Lucas, o filho mais velho de Zé Leôncio, corta logo os risos e diz que não existe perigo nenhum, "o único bicho que dá trabalho aqui é peão ignorante".

Ele oferece botas mais apropriadas para caminhar e Tibério avisa para Zaquieu ficar de olho no chão, porque pode ter cobra. Tadeu, mais uma vez, ri e avisa que "cobra aqui é um perigo, inté pra quem gosta". Em outra cena, o futuro amigo de Alcides se encanta com os acessórios de Zé Leôncio: o chapéu, a cuia de mate, a faca. Ele chega a colocar o chapéu de palha na cabeça e imitar o peão, seus trejeitos e voz grave: "Ô, Filó, ocê me traga uma dose da branquinha. Ara, cê num tá vendo que eu to de garganta seca, diacho?".

Ele senta para falar no rádio: "Aqui quem fala é o rei do gado. Ocê mande dez cabeça de do meu mió gado...dez, não, mande 100!"¹³⁶ – e é interrompido pelo próprio, que o pega no flagra. Ele brinca, diz que viu os objetos e entrou demais no personagem. Zaquieu sai da casa para descansar e é atravessado por Tadeu e um outro peão. Ele tenta se afastar, mas eles impedem sua passagem falando que, se fosse boi, eles tinham levado chifrada, e riem. O filho de Filó mais uma vez usa "esquisitinho" como vocativo e, dessa vez, o mordomo perde a paciência.

Ele se impõe dizendo que tem nome e pergunta por quê ele seria "esquisitinho". Eles riem e Tadeu responde "ah, larga mão, cê tá de parabéns e muito ruim! Tem espelho em casa não, homem?". Abatido, Zaquieu fala que está cansado para as

¹³⁴Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10718625/>. Acesso em 5 jan 2024.

¹³⁵Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10718625/>. Acesso em 5 jan 2024.

¹³⁶Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10723956/?s=0s>. Acesso em 5 jan 2024.

brincadeiras deles, que não está ali para ser o motivo de chacota dos outros. Ele, então, entra, faz as malas e vai em direção ao porto, onde a chalana de Eugênio, que está tocando violão, está parada. Ele havia deixado uma carta à Mariana contando que ia pegar a próxima chalana, rumo ao Rio de Janeiro.

No bilhete, ele lista os motivos. "Este lugar é maravilhoso, de fato, mas eu não posso dizer que foi um paraíso para mim. Eu esperava enfrentar alguma resistência, mas confesso que não esperava causar tamanho desconforto pelo simples fato de ser quem eu sou", conta ele. Além da maneira ríspida de Zé Leôncio o repreender e de Filó não querer deixar ele mexer nas panelas e no fogão, ele cita "piadas que eu jurei para mim mesmo que não iria mais tolerar".

Ele afirma que, enquanto ser humano, não entende ser exagerado querer ser tratado com o mínimo de dignidade e decência, o que ele não foi por todos na fazenda, "e nem tenho esperança de ser". Mariana, então, cobra o anfitrião pelo comportamento dos peões e dos moradores da casa e recebe como resposta que isso é frescura. Ela é incisiva e declara que isso é crime, é homofobia. Logo, Zé Leôncio encontra os peões e ameaça que, se alguém mais uma vez fizer graça de uma pessoa pelo jeito dela, pode pegar seus pertences e ir embora.

Depois de receber um pedido de desculpas de Zé Leôncio e por um pedido de sua confidente, o fiel escudeiro de Mariana volta ao Mato Grosso do Sul. Disposto a virar um peão respeitado, Zaquieu decide enfrentar o preconceito dos outros funcionários. Portanto, no capítulo 103, ele volta de chalana. De volta ao rio doce, o mordomo conta a Eugênio que acha poética a vida, a lida dos peões, o trato com o gado.

O chalaneiro exclama que a poesia é a voz da alma e ele ri – "não exagera, seu Eugênio, senão daqui a pouco o senhor vai dizer pra eu largar tudo e virar peão!"¹³⁷. Ele continua fazendo graça, com suas "mãos de fada", tendo que lidar com o laço, com nome "peão Zaquieu". O braço direito de Mariana e Alcides chegam à fazenda de Zé Leôncio no mesmo dia. Espalhafatoso, o mordomo chega abrindo a porta basculante e dá um susto em sua patroa.

Sem avisar a ninguém, com a maré mais baixa, a chalaneira demorou a chegar ao porto da fazenda. Já é noite, e ele fez o caminho à casa sozinho. Após dar um abraço em Mariana, Zé Leôncio aparece na sala, e a mãe de seu neto pergunta se há um quarto para preparar para seu fiel escudeiro – que não mudou em nada suas roupas, seu jeito de

¹³⁷Disponível: <https://globoplay.globo.com/v/10790273/>. Acesso em 5 jan 2024.

falar e seus trejeitos para sua segunda passagem no Pantanal. O pai de Jove avisa que não apenas tem quarto sobrando como vai mandar fazer uma roda de viola em homenagem a ele, já que a forma que ele ir embora não foi escolha de Zé Leôncio.

Mais cedo, Alcides foi levado à fazenda por Tadeu, que não havia falado com o pai ainda. Os peões aceitam o novo funcionário, mas com desconfiança, já que ele sempre foi muito fiél a Tenório; porém, ele conta que está se "desgarrando" do antigo patrão. Além disso, desde o primeiro dia de Jove por ali, ele arrumou confusão para disputar suas masculinidades. Ele garante que "já está esquecido, só [fica] a vergonha, o remorso"¹³⁸.

Ao falar com Zé Leôncio, Tadeu garante que o peão está de boa vontade. "Confiar num sujeitinho que jurou de morte um fi meu", grunhe ele. A decisão fica para Jove, que está também na conversa. O jovem propõe que eles esqueçam o passado, ele more no galpão dos peões e Alcides aceita. A antítese das masculinidades: segundo as leis do ex-peão de Tenório, este juramento só seria resolvido com a morte de um dos dois; para o outro, humanos são falhos, emoções fortes precisam ser processadas e ações feitas depois.

Na roda de viola à noite, todos estão em volta da fogueira. Após tocarem uma música, Zaquieu declara que nunca pensou que fosse ser recebido com tanto carinho. "Isso é o mínimo que a gente pode fazer depois do que nós fizemos com ocê da última vez!", diz Tibério. Zé Leôncio, que sempre pede para tocarem "Cavalo Preto", avisa que não vai pedir, mas o novo hóspede quer ouvir. Todos riem, e Tadeu puxa Zaquieu para cantar perto dos peões.

Ao trocar o luxo da mansão pela fazenda, o mordomo recebe como primeira tarefa de Filó varrer os arredores da casa. Porém, após terminar, ele foi fazer o *mise-en-place* para ela, que se encantou e se surpreendeu com o conceito de *sous chef*, que deixa todos os alimentos preparados e cortados para o chef. Ali, ele contou sua história de ter vindo ao mundo em uma cobertura duplex de frente para a praia – até que disse que foi num "quarto de empregada", pois era filha da cozinheira e faxineira da casa, e que nunca conheceu o pai.

No mesmo dia, Zaquieu vai até o galpão onde os peões dormem e tem a primeira interação com Alcides. Ao se apresentar, por intermédio de Zé Lucas, ele sinaliza que o novo contratado tem um nome bonito. O amante de Maria nem faz contato visual, mas

¹³⁸Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10792277/>. Acesso em 8 jan 2024.

cumprimenta. O mordomo, empolgado, pergunta ao filho de Zé Leôncio se é muito difícil aprender a cavalgar, ao que ambos dizem que depende de quem estiver aprendendo. Ao contar que é ele quem quer, Alcides é categórico: "mió nem tentar"¹³⁹.

Zé Lucas, percebendo um clima de má vontade e quase homofobia, indica que Alcides pode selar um cavalo manso para ensiná-lo. "É que tem certas qualidades de bicho que eu não sei lidar, não", alfineta o peão ao herdeiro. "Com cavalo você sabe lidar, né? Então, agora ocê vai aprender a lidar com gente pra poder ficar nessa fazenda!", impõe. Zaquieu afirma que não quer incomodar, mas Zé lembra que seu pai assegurou que, na fazenda, o primeiro que destratasse alguém, por qualquer motivo, iria responder por isto. Então, o peão pega um sela e leva o hóspede para a primeira aula.

Logo naquela hora, Juma fica com raiva na casa de Zé Leôncio, sai em disparada pulando a janela e se transforma em onça. Já em cima de um cavalo, com Alcides dando dicas, eles ouvem o esturro da namorada de Jove. Zaquieu acha que é brincadeira do peão, começa a falar, Alcides manda ele parar de fazer barulho e o mordomo sai do cavalo e cai no chão. Quando eles veem, a onça está na frente deles. Na hora do desespero, com Juma chegando cada vez mais perto, eles ficam juntos, no chão.

Passado o susto, Zaquieu quase bate no peão. Ele acha que Alcides fez de propósito ao levá-lo onde tem onça, eles se afastam no chão e levantam. "Eu não vou ficar discutindo com ocê, não, que eu tenho que trocar de cueca", diz o peão, com uma trilha sonora cômica. "Pois eu vou contar pro Leôncio tudinho que você fez comigo hoje! E pode levar o cavalo que eu não ando mais hoje!"¹⁴⁰, brada ele.

Pouco tempo depois, já integrado aos peões, à casa e aos moradores, Zaquieu fica ressentido por não ter sido chamado para uma comitiva liderada por Tadeu, a primeira sem Zé Leôncio puxando. "Me dei conta de que o mundo é maior do que uma cozinha e fiquei pensando que eles podiam ter me levado também", desabafa ele com Muda, "Eu to querendo novos horizontes para a minha vida!"¹⁴¹. Quando a comitiva de peões, que estavam levando gado para outras terras, volta, o mordomo senta com eles para conversar.

Para tentar fazer parte deles, Zaquieu chega fazendo uma piada. Ele pergunta onde está Tibério e contam que ele foi ao encontro de Muda, sua namorada. Então, o

¹³⁹Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10794053/?s=0s>. Acesso em 8 jan 2024.

¹⁴⁰Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10798720/?s=0s>. Acesso em 8 jan 2024.

¹⁴¹Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10816203/?s=0s>. Acesso 8 jan 2024.

mordomo diz que "tanto tempo fora, deve estar com uma fome danada!"¹⁴². Quando é avisado que o peão não gosta dessas "brincadeiras", ele pede desculpas e vai conversar com Alcides, que está mais afastado, amuado. Ele questiona se algo havia acontecido, que ele podia contar a ele pois eram "best friends" agora. O amante de Maria responde que tem hora que não entende e não gosta das "maricagens" dele, que murcha instantaneamente.

Quem duvidou de Zaquieu na primeira vez que deu indicação de que queria aprender a lida e ser peão, duvida de novo. Ele questiona qual é o problema de um "florzô", de repente, querer ser peão, e Alcides critica que ele é fraco, "ocê num vai aguentar, o primeiro pulo d'um cavalo desse...". O mordomo o interrompe e o enfrenta dizendo que já aguentou muito mais na vida do que o pulo de um cavalo. Homofóbico, ele ironiza que sabe "*bem*" o que ele já aguentou. Trindade, outro peão, que está acompanhando a conversa, é mais um que afirma que é Alcides quem vai ensinar Zaquieu a ser peão, mesmo contra a vontade dele.

Durante as aulas, a masculinidade do amante de Maria se amansa com o alerta de que ela está sendo ameaçada. Zaquieu melhora a postura, a sela: "Tá bonito em cima desse cavalo, hein?", elogia ele, "Ah, eu tive um bom professor!", corresponde o aluno. Os outros peões o elogiam, incentivam ele a alimentar bezerro, a cantar pras rodas de viola. Neste momento, Alcides diz que, se o cavalo do ex-mordomo fosse disputar uma donzela num pário, ele andaria de ré – e é repreendido por Tibério; mas Zaquieu não liga. Logo depois, Alcides vai até o aluno e dá dicas de como alimentar melhor o bezerro.

Dividido entre ser mordomo e peão, ele mistura em suas roupas a calça jeans, o cinto largo para as ferramentas da lida com o gado e blusas soltas de botão com estampa. Em uma noite em que Zé Leôncio acorda de madrugada com tiros de alguém caçando em suas terras, ele aciona os peões para agirem enquanto a Polícia Federal, o ICMBio e o IBAMA não chegam. Porém, eles não chamam Zaquieu, que fica mais uma vez chateado. "Eu já passo o tempo todo com eles lá no galpão, campeando o gado...eu sou o quê? É o que tá todo mundo dizendo o tempo todo! Que meu lugar é onde? Na cozinha, por ser gay!"¹⁴³, desabafa.

Quando Alcides tira Maria, agora Chalaneira, da vida na chalana e a leva para morar na fazenda de Zé Leôncio, Zaquieu conversa com ele. Diz que a mãe de Guta é

¹⁴²Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10826786/?s=0s>. Acesso em 8 jan 2024.

¹⁴³Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10834199/?s=0s>. Acesso em 8 jan 2024.

uma mulher de sorte por ter um peão como ele "babando por ela"¹⁴⁴. Em outro momento de parceria entre ambos, o ex-funcionário e inimigo de Tenório conta que nunca teve uma amizade como essa deles, "de poder falar para o outro das coisas que pensa, das coisas que sente"¹⁴⁵. No capítulo 127¹⁴⁶, o mais novo peão copia os trejeitos dos outros ao falar "ara", mudar a postura para um peitoral mais aberto e falar com a letra R mais puxada.

Em 1990, o ator João Alberto Pinheiro fez o papel do mordomo-peão e se tornou um sucesso ao ser um personagem central do núcleo cômico da trama. É característico das novelas dar um tempo para os telespectadores rirem, aliviarem para o ponto de tensão do próprio capítulo. O equilíbrio de tons faz o jogo narrativo. Porém, nos anos 90 e até os anos 2010, a comédia era feita por motivos que hoje são questionáveis.

Códigos que agora são combatidos, como o estereótipo do gay "chaveirinho", que é utilizado por pessoas heteressexuais como token de comédia, não passam mais despercebidos. Zaquieu, em *Pantanal* de 1990, servia como objeto de desdém, ironia, sarcasmo. O mordomo seria o personagem gay predador de homens "machões", que está ali no ambiente apenas para "se aproveitar" dos corpos dos outros peões. Numa retroalimentação, a novela representava o pensamento de uma época e proporcionava uma reflexão: o resultado de vários processos histórico-sociais é que hoje isso é considerado preconceito, homofobia.

Nesta versão, ele não é uma figura submissa. Porém, ao separar apenas as cenas em que Zaquieu e ele e Alcides aparecem, desde o primeiro diálogo entre os dois, o progresso nesta relação não parece natural. Por exemplo, em uma cena Alcides faz um comentário sobre não entender e estar incomodado com as "maricagens" e de não querer ensiná-lo a ser peão e, na próxima cena dos dois juntos, na sequência, ele elogia várias vezes o ex-mordomo, como se fossem velhos amigos.

Sem grandes mudanças no roteiro, mas com pequenas atualizações nas falas, por que alguém como Zaquieu, que tem orgulho de ser gay, iria mudar seu jeito para ser peão?. Para pertencer, ele juntou elementos da fazenda com os que ele já tinha: a faixa no cinto de ferramentas é da bandeira lgbtqiap+, entretanto, por vezes ele engrossava a voz e imitava o jeito dos "peões macho" andarem. Para "ser aceito", ele absorveu símbolos e valores heteronormativos – incluindo as várias piadas sobre Alcides ir

¹⁴⁴Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10854049/?s=0s>. Acesso em 8 jan 2024.

¹⁴⁵Disponível em: <https://hugogloss.uol.com.br/tv/novelas/pantanal-alcides-se-declara-a-zaquieu-nunca-me-senti-assim-por-ninguem/>. Acesso em 8 jan 2024.

¹⁴⁶Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10870651/?s=0s>. Acesso em 8 jan 2024.

procurar Maria para aliviar a tensão e sobre Tibério ter procurado Muda porque, depois de uma comitiva, ele estaria "com fome".

Porém, foi esta amizade que ajudou Alcides no final da novela. Quando Tenório se vingou de sua ex-mulher e de seu antigo funcionário, foi Zaquieu quem o acolheu. Depois de ser torturado e estuprado, ele pede para ser morto. No capítulo 158, ele chora nos braços de Maria, na beira do rio onde eles foram deixados depois da vingança: "Como eu vou olhar para aquele povo da fazenda? Como eu vou olhar pra você?"¹⁴⁷. A mãe de Guta o levanta e diz que ninguém precisa saber, no entanto ele desaba falando "mas ele sabe, o demônio sabe! E eu sei, não vou conseguir esquecer!".

Ao conseguirem voltar à fazenda, eles inventam uma história que o motor quebrou, uma onça pulou no barco, Alcides atirou nela e eles ficaram isolados. Em uma conversa a sós depois de tudo que aconteceu, ele não consegue sustentar o olhar com Maria: "Eu não sou mais o homem que eu era", murmura ele, "eu to morto por dentro, isso aqui que ocê tá vendo é só uma casca de um homem que já morreu". Ela não entende e ele tenta explicar que "a qualidade de mal" que Tenório o fez "é muito pior do que cortar, arranhar"¹⁴⁸.

Zaquieu chega neste momento e pergunta se o peão quer alguém para conversar, ao que ele nega. Já no capítulo 159 de um total de 167, Alcides diz a Tibério que não é mais peão, mas justiceiro-matador, para matar mandante, a começar por Tenório. Ao saber disso, ele manda o peão arrumar suas coisas e sair da fazenda de Zé Leôncio, para não levar esta confusão para ali.

Em seu plano de matar Tenório, o amor de Maria, ex-Bruaca, procura aliados para pegar a zagaia de Zé Leôncio – utilizada antigamente por pantaneiros para matar onça. Tibério se esquivava, mas Zaquieu quer saber o que o peão precisa. O ex-mordomo afirma que o tem como um irmão, e ali a parceria deles se acentua. Em uma conversa, Alcides pergunta ao amigo como ele descobriu que gosta de homens. A resposta é mais um desabafo de que ele já nasceu assim, que não é uma questão de escolha, que ninguém decide ser homossexual só para atingir a heteronormatividade, ainda mais em uma sociedade homofóbica.

Ao perceber pela feição amuada do peão, Zaquieu comenta, com mais calma, como sempre soube que não sentia atração por mulheres. "Do mesmo jeito que você sentiu atração pela Maria, pela Guta. Não existe uma maneira correta ou errada de amar.

¹⁴⁷Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10969613/?s=0s>. Acesso em 8 jan 2024.

¹⁴⁸Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10969613/?s=0s>. Acesso em 8 jan 2024.

É amor e cada um sente à sua maneira"¹⁴⁹, expõe ele. Alcides pergunta se ele não acha que tem algum jeito de um homem, um "sujeito que era caboclo macho, deixar de ser macho". O amigo fica confuso e afirma que, pra conseguir ajudá-lo, precisa entender o que está acontecendo.

Relutante, Alcides repete que não é mais o homem que era e conta o que Tenório fez com ele. Zaquieu comenta que é um absurdo, um crime o que ocorreu, e que ele deveria dar parte na polícia. Porém, no código da masculinidade, isto seria mais uma vez ser feito de vítima, colocado no lugar de passividade, de subjugo. "Se ocê contar isso pra alguém, eu mesmo mato ocê e digo que é mentira!", exclama. O amigo afirma que ele tem que procurar um médico, um psicólogo, e ele se retrai.

O ex-mordomo diz que ele não precisa passar por isso sozinho, que ele conte pelo menos à Maria. Bruto – apelido carinhoso de Alcides, dado por Zaquieu – murmura que toda vez que fecha os olhos volta para a tapera, onde o crime ocorreu. E se lembra dele "amarrado igual a um boi que vai ser morto, na comieira da casa". O amigo opina que a primeira coisa a se fazer é admitir que ele sofreu um abuso, mas a réplica é de que a única coisa que ele precisa é da zagaia para matar seu algoz. Cabisbaixo, mas ainda com vingança no olhar, eles terminam a cena se abraçando.

Muda pega Zaquieu no flagra quando ele tentava achar a arma branca no escritório de Zé Leôncio. Ela sabe o quê ele estava procurando, então diz que conta onde está com a condição de ela ser usada para matar Tenório. Na cena seguinte entre ele e Alcides, o amigo dá a Bruto o objeto, porém ele reafirma que o que aconteceu não o muda, quem ele é. O amante de Maria diz que, para ele, muda. Então, o ex-mordomo enuncia que vai ajudar a matar o pai de Guta.

Alcides insiste que Zaquieu é uma pessoa boa e que "um serviço desses não é para uma pessoa como ele"¹⁵⁰. Em resposta, ele diz que vai provar-lhe o tipo de homem que é e vai fazer o amigo perceber que o crime acontecido não muda o homem que ele era. Por isso, eles planejam e, no capítulo 163, o peão sobe no barco e, quando o ex-mordomo percebe que ele ia sozinho, sobe junto para cumprir a vingança. Ao chegar lá, antes de esconder o barco para ficarem de tocaia, Alcides ensina o amigo a mexer em uma arma de fogo, caso precise.

Eles esperam anoitecer e vão dormir na pequena casa dos funcionários de Tenório. Na manhã seguinte, eles discutem e Zaquieu volta ao local do barco para

¹⁴⁹Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10981036/?s=0s>. Acesso em 9 jan 2024.

¹⁵⁰Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10989502/?s=0s>. Acesso em 9 jan 2024.

esperar para ir embora. Alcides vai à casa principal da fazenda para saber do algoz e o vê indo pescar, então o segue com a zagaia em mãos. "Chegou sua hora, caipiroto!", grita ele, por trás. Na hora, o pai de Guta provoca que um homem de verdade não puxaria briga com um homem desarmado, ele larga a arma branca, mas dois passos depois Tenório empunha uma arma de fogo.

Tenório, com o ex-funcionário na mira, manda ele ir embora, só assim não haveria sangue no chão. "Você é minha bruaca agora, Alcides!"¹⁵¹, desafia. Neste momento, Zaquieu chega por trás e encosta o bocal da arma na cabeça do inimigo de seu melhor amigo. "De todo mundo nesse mundo, ocê tinha que ser salvo por um florzô!", debocha o pai de Guta. Alcides manda o amigo ir embora. "Volta pra casa, que isso aqui é coisa de macho! Escuta teu homem!", continua o homofóbico.

Zaquieu não desiste e eles mudam de posição: agora, Alcides e ele estão de um lado, com ele empunhando a arma, e Tenório de outro. Ao fazer um blefe abaixando a arma, o fazendeiro os engana e consegue atirar no ex-mordomo. O tiro passa de raspão no pescoço e, enquanto ele vai para cima dar outro tiro e diz "Ocê sabe como é que eu trato viado, né? Eu trato com fogo!", Alcides pega a zagaia e a enfia em Tenório, em seu falo –físico e metafórico. Ao voltar à fazenda de Zé Leôncio, Zaquieu assume o crime e afirma que ele baleou e matou Tenório com um tiro e se autodenomina "o peão florzô-matador"¹⁵².

Na construção desta amizade, em vez do amor platônico da primeira versão, a cumplicidade de aparentes opostos e a evolução de ambos numa caminhada lado a lado surgiu. Quando Tenório tentou matar Alcides, Zaquieu entrou na frente. A irmandade entre os dois agradou aos telespectadores, o que fez crescer as cenas escritas. O afeto do peão e do mordomo, numa onda de aceitação do público, provam que relações afetivas héteros e gays, com ou sem romance, é mais saudável do que o que ocorreu na versão original.

¹⁵¹Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10996531/?s=0s>. Acesso em 9 jan 2024.

¹⁵²Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10996531/?s=0s>. Acesso em 9 jan 2024.

Considerações Finais

Neste estudo, então, desloca-se o conceito criado por Patricia Hill Collins, no feminismo negro, para refletir sobre novelas, corpos, gênero e masculinidades. Pode-se concluir que o racismo, o sexismo, a misoginia e outros preconceitos que as *Imagens de Controle* (2019) anseiam denunciar não estão distantes do maior produto cultural brasileiro. Uma sociedade desigual e marcada por relações de poder assimétricas irá perpetuar e renovar as *imagens de controle*.

O conceito de Collins é específico às mulheres negras, porém, assim como o conceito da *Interseccionalidade* (Collins & Bilge, 2020), usa-se a combinação dos dois nesta dissertação. Sobre o primeiro, ela descreve que em mulheres negras norte-americanas incidem opressões múltiplas e as imagens de controle buscam não só regular o comportamento delas, mas determinar a forma como a sociedade irá lê-las. Portanto, as imagens projetadas se referem às ideias que foram cristalizadas ao longo dos anos e que permitem que a sociedade as enxerguem e as tratem de modo peculiar.

Quando tais figuras são colocadas no ar durante 59 anos – recorte de tempo desde a primeira novela da TV Globo –, elas são naturalizadas e mais difíceis de se contrapor. Ao internalizar estas ideias, o comportamento é influenciado. As imagens das personagens mulheres utilizadas como objeto desta pesquisa indicam que é preciso discutir e questionar suas relações com gênero e as variadas opressões diárias.

Apoiados em discursos de poder, as normas *masculinistas* ditam quem são objetos aos quais faltam subjetividade humana. A autoestima de grupos dominados pode ser construída ou destruída a partir de imagens controladoras. A independência e a subserviência estão em disputa por meio de imagens de personagens mulheres nas novelas. Rotas de escape, como a nova versão de Maria, ex-Bruaca, de Pantanal (2022), são representação desta medição de forças.

Na pesquisa "O outro lado do paraíso: a naturalização da violência contra as mulheres" (ROCHA, 2019), é possível afirmar que houve uma banalização das agressões às mulheres. Estas imagens de que as que ousarem criar novas formas de vida, que buscarem saídas para serem corpos que resistem sofreriam um castigo não começou a Maria Bruaca de Pantanal (1990), por exemplo. Tais figuras imagéticas eram constantemente projetadas em horário nobre. A mudança, com a distância de hoje, é na percepção do lugar das mulheres estão e até onde querem *versus* podem chegar, com uma masculinidade impedindo seu caminho.

Com a Maria Bruaca de agora, mostra-se que é possível viver seus desejos – mas, ainda nas imagens de controle social, expõe-se que há um preço a ser pago. As representações e como elas se interligam com a forma como as mulheres se relacionam com o mundo foram um ponto central neste estudo. E, em resposta, como elas são usadas para construir realidade e controle também. Como Jesus (2022) defende, tal controle pode ser externo, por meio dessas lentes das imagens ou podem ser internos quando mulheres acreditam e se diminuem para caber nos lugares determinados a elas.

Esta ideologia evocada por meio de representações invocam ideias sobre corpos, motivações, comportamento e aparência e suprime a possibilidade de subjetivação. Além de impedirem mulheres de se entenderem sujeito de direitos e deveres. Nesse sentido, a telenovela aparece: ela é relevante para a sociedade brasileira e segue como um fenômeno mundial na era da fragmentação porque constrói um laço social (Wolton, 1996) com o país. A construção de uma memória teleafetiva (Bressan Júnior, 2019) é feita no dia a dia já que, de segunda a sábado, recordações são evocadas nos telespectadores, inclusive por meio de novos formatos de consumo audiovisual.

A capacidade da televisão de pautar a conversa entre as pessoas pelo que se vê nela se faz pela possibilidade de criar uma teia comum entre pessoas de bases sociais diferentes. Característica do formato, vilãs, mocinhas, romances proibidos, segredos, sequestros, vinganças se aliam a um texto aberto, que é modificado a partir do desempenho do elenco, da recepção do público, produtos comerciais e leituras externas. Por isso, não há como pensar em processos socioculturais na América Latina sem pensar nas telenovelas.

No livro "A telenovela e o futuro da televisão brasileira" (2023), Rosane Svartman ressalta o tamanho e o poder das novelas. Ela defende que, em popularidade, elas são o equivalente, na cultura brasileira, aos *blockbusters* de Hollywood, aos livros *best-sellers* mundiais, às músicas ouvidas por milhões ao redor do planeta e aos megashows que lotam estádios. Assim, ela observa também que a definição do que seria uma heroína popular mudou, especialmente nos dez últimos anos.

Para a protagonista de hoje, o romance não pode ser o único objetivo, critica. Ela precisa ter conquistas pessoais ou profissionais: a heroína precisa acompanhar as transformações, lutas e realizações das mulheres de seu tempo. A exemplo de Maria Bruaca de Pantanal na primeira versão, em 1990, e a de 2022: a interpretada por Isabel Teixeira se tornou um símbolo da liberdade da mulher e de seus desejos.

A telenovela apresenta a competência de ser um canal de denúncia de discriminação, preconceito e violência e de construir imagens de controle social. A linguagem da novela é única no âmbito cultural e virou produto de excelência ao longo dos anos: técnicas de produção e inserção da produção no contexto nacional são parte de uma teia comum entre brasileiros. Tais produções contribuem para o contínuo debate e desenvolvimento do pensamento e do imaginário popular sobre questões pertinentes às mulheres e às pessoas minorizadas.

Ao mesmo tempo em que novelas podem servir para a contínua dominação das formas hegemônicas, podem também ser consideradas um elemento de resistência. Por exemplo, no sentido de apresentar novas possibilidades, rotas de escape das normas dadas pelas masculinidades. A arena de disputa de poder na produção imagética está aberta também na construção das personagens das novelas aqui apresentadas: o embate entre a realidade, o que ainda insiste em ser a regra e o que pode ser é constante.

A raiva, especificamente neste estudo a feminina, precisa ter seu espaço. Assim como outras emoções consideradas desagradáveis, ela faz parte da experiência de viver em um mundo regido por normas sociais. Negá-la – e também o que a causa – apenas muda a forma como ela vai ser dissipada e, às vezes, aumenta seu poder de destruição e de construção. A mistura de raiva e frustração que muitas mulheres sentem como resultado da submissão exigida pode ser canalizada para achar brechas de vida na teoria de gênero e de violência que, por meio do debate levantado por personagens que sofreram abusos, explicam e exemplificam o fenômeno de terror institucional que se vive.

O tema desta pesquisa girou em torno de Violência, Crueldade, Empatia, Corpo e Gênero nas novelas da Rede Globo de Televisão. Neste campo, a pesquisa se fez algumas perguntas, como: Por que não cabe mais uma mulher como Maria Bruaca de Pantanal (1990)? Como a aplicação da crueldade na violência contra mulheres e homens nas novelas impacta na masculinidade retratada? Como a imaginação da figura da mulher e seu papel na família contemporânea afeta o modo que o abuso é explorado?. Esta dissertação segue também como continuação de "O Outro Lado do Paraíso: a naturalização da violência contra a mulher nas novelas da Rede Globo" (ROCHA, 2019).

Nesse sentido, agora é possível confirmar a hipótese central. Há uma teoria geral de gênero e de violência que, por meio das personagens de novelas que sofrem abusos, exemplifica e explica o fenômeno de terror institucionalizado contra mulheres. Aqui, o

"terror institucionalizado" é a violência como palavra, instante, ação, mas também como uma reprodução estrutural e social do patriarcado. Em Pantanal (2022), a vingança de Tenório contra Maria e seu amante; em Vai na Fé (2023), o resultado do julgamento de Theo após uma série de estupros; e, em Amor de Mãe (2019), as sucessivas violências sofridas por Camila.

Quanto maior a crueldade na violência contra mulheres, mais violenta e opressora é a masculinidade retratada. No terceiro capítulo do estudo, no estupro de Tenório em Alcides, essa agressão nasceu quando Maria ousou traí-lo, assim como seu marido vinha fazendo há anos. Ao tentar subverter a ordem e sair do lugar onde ela foi delimitada desde o nascimento, o corpo de seu amante pagou na moeda que a masculinidade paga. O fazendeiro mostrou ao peão quem era o "homem" e quem era o "gado", num sistema de ativo *versus* passivo, de homem *versus* "ser tratado como mulher".

Além disso, quanto mais a mulher procura possibilidades de vida e de desejos, maior é seu castigo. Quando Tenório descobriu a traição e enquanto ele planejava sua vingança, Maria foi expulsa de casa, sem ter onde morar e para onde ir. Ela passou anos sobrevivendo ao redor do marido, nas brechas que ele a permitia ser, sempre submissa, sem desejos próprios, sem vaidade, sem perceber ser sujeito de si a ponto de criar-se e de ter uma personalidade com gostos e desgostos. Ao ser afastada da casa e da fazenda construídas com o dinheiro de sua herança familiar, Maria teve que se reconstruir como Maria Chalaneira – até ali, sempre se referenciando a partir de seu redor, e nunca de si.

Se por um lado a crise das masculinidades se apresentou na vingança de Tenório contra Alcides por meio de violência, por outro ela também apareceu na amizade do peão com Zaquieu. Após sofrer a agressão, Alcides encontrou nessa relação um caminho de escape e uma vida possível. Por ser homossexual, mesmo com vergonha, o ex-amante e atual namorado de Maria, pergunta se ter sofrido um estupro o torna menos heterossexual. Seu amigo, que aprendeu a montar em cavalo, a alimentar bezerro, a laçar o gado com ele, explica que ser lgbtqi+ não é algo que se adquire ao longo da vida, é algo que ou se nasce, ou não se é.

Maria, de Pantanal (2022); Camila, de Amor de Mãe (2019); e Solange, de Vai na Fé (2023) têm em comum a maternidade. Para Vera Iaconelli (2023) e para a psicanálise, o desejo se revela depois, em ato, o que vai ao encontro da ideia da escolha. Por isso, só se sabe o que se desejava olhando para trás e pensando em quais escolhas se

fez para o lugar em que se chega. Em entrevista para o *podcast* "EconomistAs"¹⁵³, ela afirma que o desejo é, em grande parte, inconsciente, não é da ordem da vontade. Ele nasceria da diferença entre "quero isso e fiz algo que não me levou para isso", o que gera a pergunta "qual desejo que estava escondido por trás do meu gesto, dentro das minhas escolhas?".

Do século XIX para o XX, o conceito de Maternalismo (Skocpol, 1992) surgiu por conta de um momento histórico importante e que possibilitou e exigiu a criação de uma palavra. Na explicação de Iaconeli, diante da ruína das condições das mulheres nas fábricas, nas lavouras, nas periferias, as mulheres de classe média alta começam a se sensibilizar com as outras mulheres que estão em situação precária. Portanto, segundo ela, arma-se um movimento em prol da infância e dos cuidados com estas mulheres mais desafortunadas.

Para a psicanalista, o problema do Maternalismo (Skocpol, 1992) é ele considerar que as mulheres são, acima de tudo, mães. Assim, quem não o é, ainda vai ser, querem ser, pois a função delas numa sociedade seria a reprodução, o ser mãe, seria de sua natureza. Por isso, segundo ela, o Maternalismo viria para ajudá-las a desempenhar a maternidade. "Questões demográficas, sanitárias e patrióticas implicaram no surgimento de diferentes propostas de legislação e ações de proteção a mães e filhos" (Freire, p. 55, 2011).

Em um artigo, Freire diz que a tese defendida pela historiadora norueguesa Eirinn Larsen, em 1966, apresenta uma discussão sobre o Maternalismo (Skocpol, 1992), tomando-o como um conceito histórico. Originado da interação entre a ideologia da maternidade, o ativismo político e concepções culturais de gênero, raça e classe, Larsen atribui a Theda Skocpol a utilização pioneira do termo "política maternalista". Para caracterizar as primeiras políticas de proteção social estadunidense voltadas para mães e soldados, a socióloga e cientista política usou o termo.

Seu uso foi colocado em oposição ao paternalismo, considerando que o Maternalismo (Skocpol, 1992) englobaria todas as mulheres, independentemente de raça ou classe social. Como Freire explica, as diferentes tentativas de definição do Maternalismo convergem no objetivo de encaixar experiências corporais numa moldura social e histórica, expressando "as tensões entre as dimensões biológicas e culturais,

¹⁵³Disponível

<https://open.spotify.com/episode/4stugtO235GhYCNMWWgmLO?si=c0S6ogldSUqooKMR2njSuw>. Acesso em 01 fev 2023.

entre sexo e gênero" (Freire, p. 57, 2011). Ela continua esclarecendo que essa estratégia apresentaria o risco de perpetuar noções de dicotomia reducionistas, em detrimento de sua dimensão relacional.

De qualquer forma, Freire afirma que o termo de Skocpol tem um papel relevante da ideologia maternalista no desenvolvimento de ações protecionistas, superando, inclusive, justificativas demográficas e nacionalistas. Neste estudo, ao falar de Maternalismo (Skocpol, 1992), entende-se a dimensão política da relação mãe-filho e a construção social, política e econômica de que ser mãe seria natural a todas as mulheres. Como Iaconelli (2023) defende em seu livro, mulheres não são insubstituíveis nas tarefas domésticas, na responsabilidades com crianças e idosos – e também no trabalho de cuidado com todos ao seu redor.

A autora sublinha a dimensão política do trabalho reprodutivo, já que cuidar das novas gerações é um trabalho imprescindível para a manutenção da sociedade. Ainda em entrevista, Iaconelli explica que a experiência é determinada por fatores como raça, classe, gênero e faixa etária. Para ela, debates sobre o cuidado e a reprodução da vida são embates políticos. Para os homens, ela afirma, "o trabalho do cuidado é desvirilizante, vai contra tudo o que eles entendem de 'ser um homem', o homem geralmente é alguém que é cuidado por alguém, não que cuida" (Iaconelli, 2023)¹⁵⁴.

Ela defende que é uma norma implícita, no inconsciente de todos. "Uma norma implícita ligada ao gênero que afeta a economia de um país" (Iaconelli, 2023)¹⁵⁵, considera. Segundo a psicanalista, o Maternalismo (Skocpol, 1992) é resultado de uma longa cadeia de eventos políticos e sociais que moldaram um ideal de maternidade baseado na hipervalorização do papel de cuidadora e na concepção de um instinto materno que impõe sacrifício, abnegação e culpa. Ele, para Iaconelli, é a ideologia que atribui às mulheres um papel insubstituível no cuidado com as crianças e a família.

A imaginação da figura da mulher e seu papel na família contemporânea afeta o modo que uma violência é explorada numa novela. Em *Vai na Fé* (2023), Solange foi *castigada* por usar a roupa que usava, por estar onde estava, por morar onde morava e por ser uma mulher. Após sofrer um estupro, ela deixa de lado seu sonho de ser cantora e dançarina. A ligação do local onde estava quando a violência ocorreu e seu sonho a

¹⁵⁴Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4stugtO235GhYCNMWWgmLO?si=c0S6ogldSUqooKMR2njSuw>. Acesso em 01 fev 2023.

¹⁵⁵Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4stugtO235GhYCNMWWgmLO?si=c0S6ogldSUqooKMR2njSuw>. Acesso em 01 fev 2023.

fez adiar a realização de seu desejo de vida. A maternidade aconteceu, fruto do estupro, sem ela planejar – ela foi mãe quando não havia nem pensado se queria ser.

É um crime – tal qual o de Antígona – para mulheres ir contra a regra. As que desejam e procuram meios para se satisfazer; as que se recusam a exercer e querer ser mãe; as que foram mães mesmo sem planejar e mesmo assim ainda lembram e querem ser sujeitos com subjetividade e personalidade; as que preferem a liberdade ao casamento; as que abraçam suas vulnerabilidades em detrimento da imagem de ter que ser uma mulher negra forte; a todas elas o castigo é a violência: elas pagam um preço para viverem quem são.

Um dos objetivos deste estudo foi observar se cabe nos dias atuais uma mulher como Maria Bruaca de Pantanal (1990), já que a versão de Pantanal (2022) se difere. Na versão mais atual, Maria se tornou um símbolo para mulheres se libertarem de abusos verbais, psicológicos, patrimoniais e físicos. Seu enredo se sobressaiu ao dos protagonistas, Juma (Alanis Guillen) e Jove (Jesuíta Barbosa), e fez a novela bater recorde de audiência¹⁵⁶. A Maria Bruaca atual, interpretada por Isabel Teixeira, roubou a cena.

Vivida por Ângela Vieira na versão original, a submissa esposa de Tenório (Antônio Petrin em 1990; Murilo Benício em 2022) já era popular com o público naquele tempo. Trinta e dois anos depois, desde o início do remake Maria ganhou torcida dos telespectadores: ela ofuscou de vez a personagem principal com uma trajetória mais interessante para os tempos atuais. Em 1990, a história de Juma, a mulher que vira onça quando fica brava, fez dela uma personagem antológica do gênero novela. O sucesso da primeira versão foi tanto que se tornou a única novela da extinta TV Manchete a derrotar a TV Globo na briga por audiência daquela época.

O universo pantaneiro criado por Benedito Ruy Barbosa, com histórias rurais inovadoras e com uma grande quantidade de cenas com nudez, foi um marco na História da televisão. Sem utilizar o recurso de corpos nus na versão de Bruno Luperi, à Juma restou um enredo de menina rural, recatada, que fica emburrada querendo voltar do Rio de Janeiro para o Pantanal, em sua tapera. Se Juma antes seduzia, hoje o caminho de Maria, ex-Bruaca, conversa mais com os debates atuais e é resultado da disputa política por direitos de mulheres e outros grupos.

¹⁵⁶Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/pantanal-maria-bruaca-rouba-a-cena-da-chatissima-juma-ate-no-ibope>. Acesso em 01 fev 2024.

Como epítome, no imaginário brasileiro de novelas, Maria se fez Antígona. Se, em meio a uma disputa na árvore genealógica de reis e herdeiros do trono na qual apenas os homens despontavam e importavam, Antígona se posicionou; hoje, no meio de uma crise das masculinidades, Maria conseguiu pela primeira vez pensar nela e em seus interesses e querer. Porém, assim como a irmã de Polinices, Maria esqueceu que é mulher. O castigo de Antígona foi enterrar seu amor-irmão com as próprias mãos e ser presa pelo rei; o de Maria foi funcionar como objeto numa disputa de masculinidade de seu marido e seu amante.

A maternidade é utilizada como instrumento de controle da imagem social também nas personagens periféricas às protagonistas deste estudo. Thelma (Adriana Esteves), Lumiar (Carolina Diekmann), Guta (Julia Dalavia) e Zuleica (Aline Borges) engravidaram ou passaram pelo processo de serem questionadas se queriam ser mãe. Para Thelma, a questão de ser mãe foi crucial para infligir a Camila diversas violências – inclusive sequestrando o filho dela, seu neto.

No caso de Zuleica, ela entra no enredo como contraponto de Maria Bruaca, porém, a novela mostra que, em determinadas circunstâncias, toda mulher pode ser uma "Bruaca". Para acompanhar os filhos, que queriam se mudar para o Pantanal, ela aceita deixar sua vida em São Paulo. Lá, ela perde suas referências, sua rede de apoio, e se torna uma dona de casa que vive para cozinhar, lavar roupas no tanque, faxinar a casa e, no final do dia, está exausta desse trabalho não remunerado.

A mistura de tristeza e raiva, resultado das violências que todas estas mulheres passaram, já foram contadas ao longo dos anos. "Por meio de diferentes ondas dos femininos, a raiva tem sido um tom ou subtom consistente, com autoras que vão de Virginia Woolf a Audre Lorde usando e/ou abordando-a em seus escritos" (Wallaert, p. 3, 2023)¹⁵⁷. A novela, como um produto midiático, vetor de socialização e quiçá o maior produto cultural brasileiro de excelência, mostra que mulheres nascem vilãs – elas são o Outro, o que insiste em não ser o padrão masculino, branco, héterossexual e cisgênero.

Por isso, o castigo delas e, mesmo as não consideradas vilãs explicitamente, é mais brutal. E ele pode ser no corpo delas – como no de Sol, de *Vai na Fé* (2023) – ou no das pessoas ao seu redor – como no caso de Maria Bruaca, de *Pantanal* (2022). O

¹⁵⁷Tradução da autora: "Through the different waves of feminism, anger has been a consistent under- or overtone, with authors ranging from Virginia Woolf to Audre Lorde using and/or addressing it in their writing".

primeiro reconhecimento do valor da raiva foi feito por Audre Lorde (2019). Em "Os usos da raiva", ela escreve que "a raiva é carregada de informação e energia" (Lorde, p. 111, 2019)¹⁵⁸ e que "quando nos afastamos da raiva, nos distanciamos do insight" (Lorde, p. 115, 2019)¹⁵⁹.

Lorde (2019) argumenta que a raiva pode nos ensinar sobre nós mesmos e sobre os outros. A raiva feminista é constantemente ignorada e desmerecida – principalmente quando ela vem de mulheres negras e/ou trans e/ou neuroatípicas. Bailey (p. 103, 2008 apud Wallaert, p. 4, 2023) distingue dois tipos de silenciamento: o *policimento do tom de voz*, acontece quando interlocutores regulam o tom do locutor e o *silenciamento prévio de tom* de locutoras, com raiva.

Ela, então, defende que não é possível controlar o tempo todo tal emoção, seja por si ou por outros – e isso abre caminhos para potências radicais. Segundo Bailey (p. 103, 2008 apud Wallaert, p. 4, 2023), a raiva que resiste a estes silenciamentos não é "uma energia crua e sem foco, é uma raiva resistente e consciente"¹⁶⁰. Ela é um sinal de que algo não está confortável e que precisa mudar. A raiva ainda está aqui, pulsando mais ainda como resultado das disputas de forças de quem tem o poder e de quem quer o poder que nos foi tirado desde que nascemos.

¹⁵⁸Tradução da autora: " anger is loaded with information and energy".

¹⁵⁹Tradução da autora: "When we turn from anger, we turn from insight".

¹⁶⁰Tradução da autora: "It's not a raw unfocused energy, it's a knowing resistant anger".

Referências bibliográficas

AHMED, Sara. **Living a feminist life**. Durham: Duke University Press, 2017.

ALMEIDA, Regina Celia B Varella de. **Micro narrativa seriada do folhetim eletrônico: a estratégia mercadológica da chamada da telenovela no novo mapa das mediações**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 155p, 2017.

A NEGAÇÃO DO BRASIL: O NEGRO NA TELENOVELA BRASILEIRA. Direção: Joel Zito Araújo. Minas Gerais: 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o>. Acesso em: 15 mar 2023.

ARTAUD, Antonin. **Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Disponível em: http://www.acervonivaldacosta.com/pdf/Livro_1.pdf.

ATWOOD, Margaret. **A noiva ladra**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

BECK, Koa. **Feminismo branco: das sufragistas às influenciadoras e quem elas deixam para trás**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

BUTLER, Judith. **Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

BUTLER, Judith. **A reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio: uma política do performativo**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

BUTLER, Judith. **Judith Butler: “De quem são as vidas consideradas choráveis em nosso mundo público?”**. EL PAÍS, São Paulo, 10 jul 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/babelia/2020-07-10/judith-butler-de-quem-sao-as-vidas-consideradas-choraveis-em-nosso-mundo-publico.html>. Acesso em 3 jan 2024.

BRESSAN JUNIOR, M. A.; JUNCKLAUS PREIS MORAES, H. **Arquivo Televisivo: Imaginário, Memória e Laço Social Revisitado**. *Lumina*, v. 15, n. 1, p. 31–46, 2021.

BRÊTAS, Erik. Globoplay anuncia projeto Fragmentos, que recupera e disponibiliza capítulos de novelas que marcaram época. **GSHOW**, Rio de Janeiro, 1 dez 2023.

Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/globoplay-anuncia-projeto-fragmentos-e-disponibiliza-capitulos-de-novelas-que-marcaram-epoca.ghml>. Acesso em 20 dez 2023.

CAMINHAS, Lorena Rúbia Pereira. **Violência de gênero ou punição necessária? As narrativas de telenovelas sobre agressões contra mulheres**. IN: XXVI Encontro Anual da Compós, 2018, Belo Horizonte. Minas Gerais: Pontifícia Universidade Católica. 19f.

CAMINHAS, Lorena Rúbia Pereira. **18 anos da violência de gênero em telenovelas brasileiras: um balanço crítico**. IN: XXVIII Encontro Anual da Compós, 2018, Porto Alegre. Rio Grande do Sul: Pontifícia Universidade Católica. 20f.

CARVALHO, Francione Oliveira; BARBOSA, Cristiano. **Imagens de controle: um conceito de Patricia Hill Collins para pensar o ensino de arte**. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 10, 2023.

CHEMALY, Soraya. **The Power of Women's anger**. Palestra feita no TEDWoman, Monterey (Califórnia), nov 2018. Disponível em: https://www.ted.com/talks/soraya_chemaly_the_power_of_women_s_anger/transcript?language=pt-br. Acesso em 02 fev 2024.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Trad. Jamille Pinheiros Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORRÊA, Renata. **Monumento para mulher desconhecida**. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DINIZ, Débora. Post de Instagram. São Paulo, 4 mar 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CpXM7cPuhAG/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D. Acesso em 11 jan 2024.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984. cap. 16, p. 243-276.

FREIRE, Maria Martha de Luna Freire. **Maternalismo e proteção materno-infantil: fenômeno mundial de caráter singular**. Caderno de História da Ciência – Instituto Butantan, São Paulo, v. VII, jul/dez, p. 55–70, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2006.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 3ª edição. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

IACONELLI, Vera. **Manifesto Antimaternalista: Psicanálise e políticas da reprodução**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2023.

JAKUBASZKO, Daniela. **A representação das masculinidades na telenovela: entre o machismo, o modelo ideal e a ruptura com o modelo hegemônico da masculinidade**. IN: Congresso da Associação Latinoamericana de Investigadores das Ciências da Comunicação, XII, 2014, Lima. Peru: Pontifícia Universidade Católica. 25f.

JESUS, Lavinia R. **Imagens de controle, racismo, sexismo e pobreza: autodefinição, luta e resistência de mulheres negras**. Curso de Especialização em Gênero, Diversidade e Direitos Humanos – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Bahia, 13p, 2022.

JÚNIOR, Renato Nogueira. **O fundamento da moral: Schopenhauer crítico de Kant**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós Graduação em Filosofia, Universidade de São Carlos. São Carlos, 103p, 2008.

LENNING, Emily & KOWITZ, Darrin. Running Out Of Oxygen: Is "Television for Women" Suffocating Women?. IN: **Women, Violence and the Media - Readings in Feminist Criminology**. Boston: Published by University Press of new England, 2009. P. 111-117.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Por que estudar Avenida Brasil? A importância estratégica dos estudos de televisão**. IN: CAMARGO, Ricardo Zagallo (org). Brasil: múltiplas identidades. São Paulo, Alameda, 2016. p. 158-167.

LORDE, Audre. **Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MAIA, Bruna. **Com todo meu rancor**. São Paulo: Editora Rocco, 2022.

MARTINEZ, Simone. **A construção da identidade das telenovelas brasileiras: o processo de identificação dos telespectadores com a narrativa ficcional televisiva**. IN: Congresso Nacional de História da Mídia, VI, 2008. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2008.

PAUL, Nalini. **Other ways of looking: The female gaze in Jean Rhys' Wide Sargasso Sea**. Escócia: University of Glasgow, 2004. Disponível em: <https://www.gla.ac.uk/research/az/esharp/esharp/2/paul/>. Acesso em 3 jan 2024.

PODCAST ECONOMISTAS: Vera Iaconelli: Manifesto Antimaternalista. Entrevistada: Vera Iaconelli. Entrevistadoras: Laura Karpuska e Paula Pereda. São Paulo: 6 out 2023. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4stugtO235GhYCNMWWgmLO?si=c0S6ogldSUqooKMR2njSuw>. Acesso em 01 fev 2024.

PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: Ed. N-1, 2014.

QUINAN, Julia Augusto. **Abuso ou sedução? Uma análise da cultura do estupro em novelas brasileiras**. Orientadora: Suzy dos Santos. Rio de Janeiro, 2016. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. 53p.

RIBEIRO, Luiza Carla & TUZZO, Simone Antoniaci. **Jesus Martín Barbero e seus estudos de mediação na telenovela**. Comunicação & Informação, Goiás, v. 16, n. 2, p. 39-49, jul-dez. 2013.

ROCHA, Maria Eduarda. **O Outro Lado do Paraíso: a naturalização da violência contra a mulher nas novelas brasileiras**. Orientadora: Suzy dos Santos. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2019.

ROCHA, Simone Maria. **A experiência televisiva entre a magia do ver e a mágica da imagem: uma análise do tema da violência contra a mulher em O outro lado do paraíso**. IN: XXVIII Encontro Anual da Compós, 2019, Porto Alegre. Rio Grande do Sul: Pontifícia Universidade Católica. 24f.

ROLNIK, Suely. **Notas para descolonizar o inconsciente**. Aula inaugural PPGCOM-UFRJ. Rio de Janeiro, out 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a2ZM_wPDjGU&t=3363s. Acesso em 17 nov 2023.

SILVA, Amanda Martins Avelino. **O que é ser mulher? Uma análise sobre a (re)produção da identidade feminina na mídia**. Orientadora: Maria Helena Junqueira. Rio de Janeiro, 2016. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. 57p.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor: Uma radiografia do racismo nacional**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2023.

SÓFOCLES. **Antígona**. 442 A.C.. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%ADgona_\(S%C3%B3focles\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%ADgona_(S%C3%B3focles)). Acesso em 10 dez 2022.

SOUZA, Maria C. J. **Analisando a autoria das telenovelas**. IN: SOUZA, Maria Carmem Jacob de (org). *Analisando telenovelas*. Salvador, E-papers Serviços Editoriais Ltda, 2004, p. 11-52.

SOUZA, Maria C. J. **Fãs de autores de telenovelas brasileiras**. IN: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006, Bauru. São Paulo: UNESP. 12f.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Jóias de família**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

SVARTMAN, Rosane. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 144p.

WALLAERT, Sigrid. **Reading rage: Theorising the epistemic value of feminist anger**. *DiGeSt (Journal of Diversity and Gender Studies)*. Volume 10, Issue 1, março, 2023. Disponível em: <https://philpapers.org/archive/WALRRT-2.pdf>. Acesso em 02 fev 2024.

ZAMORA, Maria Helena. **Que corpos de meninos e meninas não chegarão a ver o amanhã?**. IN: NOVAES, Joana de Vilhena; NOVAES, Junia de Vilhena (org.). *O corpo que nos possui: corporeidade e suas conexões*. Curitiba: Appris, 2018.