CORPOS DE EVA

olhares e paisagens sobre a nudez feminina no Brasil

Talita Iasmin Soares Aquino

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Talita Iasmin Soares Aquino

CORPOS DE EVA:
olhares e paisagens sobre a nudez feminina no Brasil

Belo Horizonte
2024

Talita Iasmin Soares Aquino

CORPOS DE EVA:
olhares e paisagens sobre a nudez feminina no Brasil

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Textualidades Midiáticas

Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça

Belo Horizonte
2024

301.16
A657c
2024

Aquino, Talita Iasmin Soares.

Corpos de Eva [manuscrito] : olhares e paisagens sobre a nudez feminina no Brasil / Talita Iasmin Soares Aquino. - 2024.

258 f.

Orientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1.Comunicação – Teses. 2. Nudez - Teses. 3.Mulheres - Teses. I. Mendonça, Carlos Magno Camargos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"CORPOS DE EVA: olhares e paisagens sobre a nudez feminina no Brasil."

TALITA IASMIN SOARES AQUINO

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia vinte e sete de junho de dois mil e vinte e quatro, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Prof. Carlos Magno Camargos Mendonça - Orientador

DCS/FAFICH/UFMG

Prof. Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça

UFMG

Prof. Bruno Souza Leal

DCS/FAFICH/UFMG

Profª Juliana Freire Gutmann

UFBA

Profª Dayane do Carmo Barretos

UFMG

Profª. Drª. Karina Gomes Barbosa da Silva

UFOP

Belo Horizonte, 27 de junho de 2024.

Documento assinado eletronicamente por **Carlos Magno Camargos Mendonca**, **Professor do Magistério Superior**, em 28/06/2024, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça**, **Usuário Externo**, em 01/07/2024, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Bruno Souza Leal**, **Professor do Magistério Superior**, em 08/07/2024, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Juliana Freire Gutmann**, **Usuário Externo**, em 08/07/2024, às 16:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Dayane do Carmo Barretos**, **Professora do Magistério Superior**, em 08/07/2024, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Karina Gomes Barbosa da Silva**, **Usuário Externo**, em 08/07/2024, às 18:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3299727** e o código CRC **D2EB5687**.

À minha avó Maria e ao meu irmão Daniel;

e à Francisca da Silva de Oliveira, Ana Jacinta de São José e Hilda Maia Valentim.

Que continuem conosco.

AGRADECIMENTOS

Mãe, Danizete, por ser exemplo de força, independência e perseverança.

Pai, Marcelo, e irmão, Tales Yan, por serem apoio, torcida e aprendizado.

Companheiro, Thales, por construir comigo o amor que se faz no voo e na delicadeza das horas, dos minutos, dos segundos.

Familiares, em especial Dália, Suzan, Suelen, Sabrina, Lucimare, Sthephany, Cristiano, Patrícia, Geraldinha, Dante, Emília, Pablo, Érica e Joyce, por serem incentivo, alegria e protagonistas dos momentos de descanso.

Manas Layza, Ismael, Raul, Paula, Andriza, Rafael, Izabel, Priscila, Julia, Thiago, Lívia, Joyce e Érica, por serem abrigo e companheires de viagem.

Thalita Rody, pela cumplicidade, paciência e cuidado com a revisão desta tese.

Juliana Gutmann, Bruno Leal, Karina Barbosa, Felipe Vieiro, Dayane Barretos, Juarez Dias e Ettore Medeiros, por fazerem parte da minha história, com esmero e generosidade.

Carlos Mendonça, pela partilha do caminho e dos bons encontros.

PPGCOM/UFMG, servidoras (es) e docentes, pelo suporte.

CAPES, pelo apoio financeiro à pesquisa.

E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela.

Genesis 3:6

RESUMO

A pesquisa investiga a construção de imaginários sobre a nudez feminina no Brasil, com foco em três obras da teledramaturgia: *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998). A metodologia é inspirada no conceito de peregrinação (Ingold, 2012; 2015), que valoriza o percurso entre textualidades e permite a compreensão da construção da feminilidade e da exploração dos corpos das mulheres em relação ao olhar masculino e colonial (Abril, 2010; Segato, 2021). A escrita é concebida como forma de resistência e autorrecuperação (Evaristo, 2020; Kiffer, 2021; hooks, 2019), buscando desafiar e transformar normas que atravessam o feminino. Destacando cenas (Taylor, 2013) e paisagens (Ingold, 2021; Santos, 1988; 1995), o estudo desenvolve uma cartografia (Rosário, 2008) de audioverbovisualidades (Gutmann, 2021) por meio de um gesto performativo de articulação entre as obras televisivas, suas repercussões e a experiência da pesquisadora. Em uma abordagem afetiva (Mendonça, 2023; Leal, 2023; Moriceau, 2020) e interseccional (Crenshaw, 2004; Gonzalez, 1980; 1984; 2020), a pesquisa considera as complexas interações entre raça, gênero e classe, visando contribuir para uma compreensão crítica da cultura brasileira e da influência midiática na construção social da feminilidade. O objetivo do trabalho é promover uma reflexão sobre as possibilidades de resistência e transformação das narrativas hegemônicas.

Palavras-chave: nudez; mulheres; imaginário; televisão; cultura brasileira.

ABSTRACT

The research investigates the construction of imaginaries about female nudity in Brazil, focusing on three television drama works: *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) and *Hilda Furacão* (1998). The methodology is inspired by the concept of pilgrimage (Ingold, 2012; 2015), which values the journey between textualities and allows the understanding of the construction of femininity and the exploration of women's bodies in relation to the male and colonial gaze (Abril, 2010; Segato, 2021). Writing is conceived as a form of resistance and self-recovery (Evaristo, 2020; Kiffer, 2021; hooks, 2019), seeking to challenge and transform norms that traverse the feminine. Highlighting scenes (Taylor, 2013) and landscapes (Ingold, 2021; Santos, 1988; 1995), the study develops a cartography (Rosário, 2008) of audioverbovisualities (Gutmann, 2021) through a performative gesture of articulation between the television works, their repercussions and the researcher's experience. In an affective (Mendonça, 2023; Leal, 2023; Moriceau, 2020) and intersectional (Crenshaw, 2004; Gonzalez, 1980; 1984; 2020) approach, the research considers the complex interactions between race, gender and class, aiming to contribute to a critical understanding of Brazilian culture and the media influence on the social construction of femininity. The objective of the work is to promote reflection on the possibilities of resistance and transformation of hegemonic narratives.

Keywords: nudity; women; imaginary; television; brazilian culture.

Lista de figuras

Figura 1: Desenhos de minha autoria, reimaginando Eva. 21

Figura 2: Sequência de quadros da série Euphoria (2019). 33

Figura 3: Os dois primeiros quadros são das influenciadoras Alessandra Martins (@blogueirapcd) e Nyome Nicholas (@curvynyome), que sofreram denúncias e bloqueios de suas postagens no Instagram; e a última é da artista Fernanda Magalhães, cuja arte tensiona o corpo e a nudez.35

Figura 4: Mulher dança em aniversário da filha, usando roupa transparente. 37

Figura 5: Usuários criticam a atitude da mãe e a espetacularização da situação. 38

Figura 6: Composição da cena a partir da relação entre os três polos. 49

Figura 7: Formas geométricas exemplificam a emergência e circulação das paisagens na experiência da cena. 53

Figura 8. Fotografia feita pela grande amiga Joyce Fonseca. Santa Bárbara/MG. 2018. 57

Figura 9: Santinha é cuidada pela mãe. 62

Figura 10: Sequência da banheira do filme Meu amigo Totoro. 64

Figura 11: Fotografias feitas pelos grandes amigos Thiago Moyano e Ismael Silveira. Rio de Janeiro/RJ. 2017. 66

Figura 12: Propaganda Mãe e filha (1987), da marca Phebo. 67

Figura 14: Propaganda Dimension 2 em 1 (1993), da marca Dimension. 70

Figura 15: Fotografias feitas pelo grande amigo Ismael Silveira - com e sem filtro. Santarém/PA. Setembro, 2016. 71

Figura 16: Capa da revista Manchete de 1999 e matéria da revista Veja sobre os acontecimentos de fevereiro de 1999. 78

Figura 17: Postagem e comentários na plataforma X, em setembro de 2021. 80

Figura 18: Vinhetas da Globeleza em 2002, 2003 e 2004.

Figura 19: Globeleza 2017 e 2020. 84

Figura 20: Aline Prado (2006-2013), Nayara Justino (2014) e Erika Moura (2015-atual). 85

Figura 21: Thais Carla em seu Instagram (@thaiscarla) e postagem do deputado. 2023. 87

Figura 22: Sequência da novela Gabriela (1975). 93

Figura 23: Quadro da novela O Astro (1977). 94

Figura 24: Quadros da novela Dona Beija (1986). 94

Figura 25: Versões censuradas da abertura de Brega e Chique (1987). 95

Figura 26: Quadros da abertura da novela Brega e Chique (1987). 95

Figura 27: Na parte superior, quadros da abertura de Tieta (1989), na parte inferior, de Pedra sobre Pedra (1992). 95

Figura 28: Quadros da abertura e de episódios da novela Pantanal (1990). 96

Figura 29: Quadros da novela Xica da Silva (1996). 96

Figura 30: Quadros das minisséries Engraçadinha (1995), Dona Flor e seus dois maridos (1998), Hilda Furacão (1998) e Presença de Anita (1998). 97

Figura 31: Quadros da minissérie A muralha (2000). 97

Figura 32: Quadros das minisséries Gabriela (2012) e Felizes para sempre? (2015). 97

Figura 33: Capas do livro de Luz del Fuego, A verdade nua (1943), da Revista de Copacana (1950) e fotografias da dançarina. 100

Figura 34: Charge no Jornal do Brasil, em agosto de 1995. 102

Figura 35: Propagandas da Embratur. 103

Figura 36: Figurino de Deborah Secco para cobertura da Copa do Catar no SporTV. 105

Figura 37: Fotos de divulgação das obras Dona Beija, Xica da Silva e Hilda Furacão. 108

Figura 38: Capas das trilhas sonoras originais das obras Dona Beija (1986), Xica da Silva (1996) e Hilda Furacão (1998). 109

Figuras 39: Representações de Medusa, com destaque para o poder de seu olhar. 110

Figuras 40: Quadros em que o foco são os seios femininos desnudos, em Xica da Silva. 114

Figuras 41: Semelhanças de enquadramento entre as obras Xica da Silva e Hilda Furacão. 115

Figura 42: Nádegas masculinas em destaque nas obras Dona Beija e Xica da Silva. 116

Figura 43: Dominadoras no sexo em Xica da Silva e Hilda Furacão. 116

Figura 44: Relações múltiplas em Xica da Silva. 117

Figura 45: Arco romântico e erótico entre Zé Maria, Elvira e Paulo, em Xica da Silva. 117

Figura 46: Capas e matérias de revistas sobre as obras e suas protagonistas. 118

Figura 47: Anúncios das obras Dona Beija, Xica da Silva e Hilda Furacão. 119

Figura 48: Erotismo de Frei Malthus. 120

Figura 49: Mucamas de Xica a acompanham em cortejo pelo arraial. 121

Figura 50: Em Xica da Silva, a estética da corte é risível. 123

Figura 51: As figuras excêntricas que habitam a Zona Boêmia de Belo Horizonte. 124

Figura 52: Cintura Fina e Hilda se veem pela primeira vez. 125

Figura 53: Hilda recebe homens encantados por ela. 125

Figura 54: Alição, Alice e Alicinha, em Hilda Furacão. 126

Figura 55: Os rituais de beleza de Dona Beija. 126

Figura 56: Pintura Lady Godiva, de John Collier (1897). 127

Figura 57: Dona Beija desfila nua pelo arraial. 128

Figura 58: Bianca Jagger, no bar Studio 54 (1997). Kátia Flávia, de Fernanda Abreu (1997). Beyoncé, na capa do álbum Renassance (2022). Kendall Jenner, em campanha publicitária da marca Stella McCartney (2023). 131

Figura 59: Os hábitos alimentares em Xica da Silva. 132

Figura 60: Costumes exóticos e peculiaridades do sul do Equador em Xica da Silva. 133

Figura 61: Selvageria, despudor e disponibilidade sexual compõem a imagem da barbárie nas colônias. 134

Figura 62: Aninha espera Antônio. 136

Figura 63: Antônio pensa em Beija. 136

Figura 64: Malthus tenta exorcizar Hilda, que é salva pela tempestade. 138

Figura 65: A profecia do sapato se cumpre para unir o casal. 139

Figura 66: Atmosfera onírica traz tons surreais para a trama. 139

Figura 67: O casal se encontra sob o olhar da Igreja. 140

Figura 68: As bruxarias de Benvinda e a presença do demônio em Xica da Silva. 142

Figura 69: Feitiços de Fausta. 142

Figura 70: Personagens fazem uso do “banho da jiboia”. 143

Figura 71: Rituais da cultura negra. 144

Figura 72: Xica e demais personagens negros cultuam a personificação de Oxum. 144

Figuras 73: A relação entre novelas e patriarcado. 147

Figura 74: Pai agride filha, em Dona Beija. 148

Figura 75: Beija é agredida por capangas de Antônio. 149

Figura 76: Beija sofre, após ser chicoteada. 149

Figura 77: Beija se cura de suas feridas. 150

Figura 78: Beija sorri enquanto um menino negro é chicoteado. 151

Figura 79: Xica é agredida pelo pai biológico. 152
Figura 80: Hilda é agredida pelo noivo. 153
Figura 81: O romance de Beija e Antônio ganha destaque na revista Amiga. 154
Figura 82: O triângulo amoroso entre Beija, Antônio e João. 155
Figura 83: Acompanhamento do enredo de romance de Xica e João Fernandes. 156
Figura 84: Destaques, na imprensa, sobre relacionamentos amoros em Xica da Silva. 157
Figura 85: Conexão entre prostituição e masculinidade. 159
Figura 86: O romance de Hilda e Malthus tem mais doses de erotismo. 160
Figura 87: Aninha vai se tornando cada vez mais sóbria, como a sogra. 164
Figura 88: A rivalidade entre Beija e as outras prostitutas de Araxá. 165
Figura 89: Candinha, dona do bordel, tenta reproduzir os segredos de Beija. 165
Figura 90: Geraldão e Beija, charges dos dias 31 de março e 05 de maio de 1986. 166
Figura 91: Rivalidade entre Xica e outras mulheres. 167
Figura 92: Briga entre Úrsula e Isabel e tortura de Elvira pelas mulheres do arraial. 167
Figura 93: Protestos das mulheres do Tijuco e de Belo Horizonte 168
Figura 94: Mulheres de Santana dos Ferros viram às costas para o novo painel da igreja.....169
Figura 95: Guarda procura diamantes no interior de animal, em Xica da Silva. 170
Figura 96: A busca pelo diamante extraviado, em Xica da Silva. 171
Figura 97: Violências contra pessoas negras em Xica da Silva. 172
Figura 98: Venda de escravizados em Araxá. 173
Figura 99: Beija é espiada por Antônio. 174
Figura 100: Beija é espiada. 174
Figura 101: Elvira espia Paulo e depois é espiada por Zé Maria, em Xica da Silva. 174
Figura 102: Úrsula espia Xavier que, depois, também a espia, em Xica da Silva. 175
Figura 103: Malthus espia Hilda, que o espia de volta. 175
Figura 104: Maitê Proença e Dona Beija são reduzidas ao corpo e à nudez. 176
Figura 105: Personagens de Xica da Silva são sexualmente objetificadas. 177
Figura 106: Clara fica traumatizada após estupro. 180
Figura 107: Clara é salva por Xica e se envolve com o Contratador. 180
Figura 108: Destaques para a participação de Adriane Galisteu em Xica da Silva. 183

Figura 109: Estupro coletivo de Clara, em Xica da Silva. 184
Figura 110: Imprensa banaliza estupro em Xica da Silva. 185
Figura 111: Abordagem do estupro em Xica da Silva. 187
Figura 112: Apresentação da personagem Xica. 188
Figura 113: Reportagem sobre a nudez de Taís Araújo. 190
Figura 114: Capas de revista sobre a nudez de Taís Araújo. 190
Figura 115: Reportagem sobre Taís Araújo. 191
Figura 116: Reportagens sobre a nudez de Taís Araújo. 192
Figura 117: Anúncio da Manchete sobre a maioridade de Taís Araújo. 193
Figura 118: Reportagens sobre a nudez e a maioridade de Taís. 194
Figura 119: Reportagens sobre a meninice de Taís. 196
Figura 120: Adultização e erotização de Isabel. 197
Figura 121: Capitão-mor com menina escravizada. 198
Figura 122: Beija é observada por Antônio. 198
Figura 123: Ilustração da matéria “Hilda Furacão é moça do tempo de Juscelino”. O pirulito e os desenhos ajudam a criar a atmosfera infantil em torno da atriz. 199
Figura 124: O cinto de castidade de Fátima, em Xica da Silva. 200
Figura 125: Mulheres agridem Elvira, em Xica da Silva. 201
Figura 126: Micaela é entregue ao escravizado e Das Dores é assediada pela falsa freira. ..201
Figura 127: Xica manda cobrir Rosa com penas de urubu; costurar os lábios de Paulo; e retirar os de Fausta. 201
Figura 128: Xica solta abelhas na noiva de João Fernandes.....202
Figura 129: Xica se vinga das rivais. 202
Figura 130: Xica castiga uma de suas mucamas e a transforma em mula. 203
Figura 131: Xica castiga as mucamas. 204
Figura 132: Representações de Dona Beja, no acervo do Museu Dona Beja, em Araxá. 207
Figura 133: Representações de Chica como as três virtudes (a esperança, a fé e a caridade)207
Figura 134: Fotografias de Hilda Valentim. 208
Figura 135: Aberturas de Dona Beija, Xica da Silva e Hilda Furacão. 208
Figura 136: Contraste entre Santana dos Ferros e Belo Horizonte, em Hilda Furacão. 212

Figura 137: Contextualização do Tijuco, em Xica da Silva. 213
Figura 138: Contextualização de Araxá, em Dona Beija. 214
Figura 139: Transformação de Beija. 214
Figura 140: Transformação de Xica e de sua corte. 215
Figura 141: Museu Dona Beja e possível sobrado da cortesã. 217
Figura 142: Imagem da novela Dona Beija, em que a protagonista toma banho de lama; detalhe dos azulejos da Fonte Dona Beja; e visão ampla da fonte. 218
Figura 143: Vitrais no Grande Hotel. 218
Figura 144: Reportagens sobre Diamantina. 220
Figura 145: Zézé Motta em pontos turísticos de Diamantina. 220
Figura 146: Casa da Chica da Silva, em Diamantina. 221
Figura 147: Chica e os sete pecados. 222
Figura 148: Atores locais interpretam o casal Chica da Silva e João Fernandes. 222
Figura 149: Foto da rua Guaicurus na década de 1960; foto atual dos prédios da Guaicurus; e representação do Maravilhoso Hotel, em Hilda Furacão. 223
Figura 150: Stencil na rua Guaicurus; e estátua de Roberto Drummond, na Savassi. 224
Figura 151: Imagens do show de Madonna em Copacabana. 236
Figura 152: Publicações do X do deputado federal Nikolas Ferreira (PL) e do comentarista Marco Antônio Costa sobre as homenagens no show de Madonna. 237
Figura 153: Publicação no perfil do balé que integra o show de Leonardo no Instagram. 238
Figura 154: Associação entre a música de Madonna e a relação de Hilda e Malthus. 240
Figura 155: Ilustrações de Malthus e Hilda, feitas pelo artista Yura. 241
Figura 156: Resultados da busca por Hilda Furacão no TikTok. 242
Figura 157: Analogias entre Xica da Silva e Bob The Drag Queen. 243
Figura 158: Taís Araújo revive Xica da Silva. 244
Figura 159: Grazi Massafera revive Dona Beja. 246

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Sistematização das cenas e paisagens a serem relacionadas na pesquisa. 50
Tabela 2: Sistematização das músicas temas de abertura das obras *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998). 210

SUMÁRIO

Introdução - "Escrevo, assim, minhas palavras" 19
a. Ser mulher: da tradição religiosa à reflexão filosófica 20
b. Tornar-se mulher: das políticas feministas e humanistas 24
c. Investigar olhares: a nudez como estratégia de compreensão 31
Incursões metodológicas 41
a. Afeto e experiência 41
b. Cultura do olhar 45
c. Cenas e paisagens 48
Capítulo 1. Desnudar a subjetividade 56
1.1. Tímida e espalhafatosa 57
1.2. Também sei ser careta 63
1.3. Pra fora e acima da manada 67
Capítulo 2. Despir o Brasil 72
2.1. Nudez à brasileira 76
2.1.1. Sagrado profano 76
2.2.2. Racismos, machismos e outras opressões 81
2.2.3. Pânico moral 87
2.2. Nudez na teledramaturgia brasileira 93
2.3. Corpos de Eva 99
Capítulo 3. Paisagens de encantamento 107
3.1. Sedução e erotismo 108
3.1.1. Adendo Frei Malthus 120
3.2. Apelo ao exótico 121
3.2.1. Adendo Menina Eugênia 134
3.3. Ambientação mística 135
Capítulo 4 – Paisagens de dominação 146
4.1. Ordenamento patriarcal 147
4.1.1. Rivalidade feminina 164
4.2. Cultura da violação 169
4.2.1. Objetificação 170
4.2.2. Estupros e pedofilia 184
4.2.3. O sonho do oprimido 200
Capítulo 5. Paisagens contemporâneas 206
5.1. Lendas 207
5.2. Legados 216
5.3. Veredas 225
Considerações de agora 234
Referências 247
Apêndice - Sobre *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998) **..... 254**

Introdução - “Escrevo, assim, minhas palavras”

Na minha dissertação de mestrado, *“Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI”* (2015), me apresentei assim:

> Sou uma mulher cis bissexual. Tenho 27 anos, nasci em Itabira/MG e fui criada em Santa Bárbara/MG. Com exceção de alguns meses que morei fora do estado, durante toda a minha vida residi em Minas Gerais. Nunca saí do território brasileiro. Sou negra e até os 10 anos fui filha de mãe solteira. Morávamos eu, minha mãe e minha avó em uma casa aos fundos da casa da minha tia. Não tínhamos muito dinheiro ou posses que ultrapassassem a linha da subsistência, mas tínhamos televisão (Aquino, 2015, p.11).

Quando escrevo esses parágrafos (inseridos um pouco antes da entrega da tese), estou com 36 anos e moro em Diamantina/MG. Vivi alguns anos em Foz do Iguaçu/PR e visitei o Paraguai e a Argentina. Vivo uma relação heterossexual há quase dez anos e penso em engravidar e alcançar o sonho da casa própria. Com recorrência, reflito sobre a conformidade de minhas experiências com a norma, o ideal do casamento, da propriedade e da família parecem estar se cumprindo em meu destino e isso me encanta e me assusta. Compreendo, no entanto, que o meu corpo não é conivente ou representativo da norma. Pela minha cor, meu gênero e os traços de meu corpo, sei que nenhum desses direitos estão garantidos e as ameaças às minhas possibilidades de existência estão sempre à espreita.

Sendo agora outra, ainda sou a menina que passava horas frente à televisão. A paixão pelo audiovisual permanece sendo um descanso da loucura, como diria Guimarães Rosa. Nesta tese, continuo o gesto de crítica às desigualdades, que move meus pensamentos e trabalhos desde a graduação (ou antes?) e assumo meu fazer, meu pensamento e minha reflexão como um exercício “atravessado por grupos, por uma coletividade” (Evaristo, 2020, p. 37). Da minha experiência enquanto mulher negra brasileira, de origem pobre, nascida nos anos 1980, olho o mundo “pela profundidade e não pela extensão” (Evaristo, 2020, p. 34); talvez enquanto exercício de imersão na loucura, para de alguma forma entendê-la.

Inspirada por Conceição Evaristo, trago o conceito de *escrevivência*, *escrevivido* por ela, para compor esta tese enquanto projeto e processo, “cuja autoria é negra, feminina e pobre”. Enquanto ensejo de escrevivência, a pesquisa traz

> uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada. Assim como é diferenciada a experiência de ser brasileirovivida, de uma forma diferenciada, por exemplo, da experiência de nacionalidade de sujeitos indígenas, ciganos, brancos etc. Mas, ao mesmo tempo, tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana (Evaristo, 2020, p. 30-31).

Apesar da rigidez das formas acadêmicas, me espelho em Evaristo para imprimir minha subjetividade em cada escolha. Em cada linha, traço, *“aspas e itálicos”*, desenho humores, opiniões, segredos, que deixam ver como a eu-pesquisadora está imersa em outras tantas *eus*,

mulher-cis[1]-negra-classemédia[2]-bi-casada+. As palavras, no entanto, não dão conta da vida e entre o acontecimento e o escrever sobre ele, fica sempre um vazio (Evaristo, 2020, p. 37). Esse é o grande desafio desta tese, comunicar experiências.

No intuito de construir conhecimento por meio da experiência, atenta ao "que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" (Bondía, 2002, p. 21), a proposta afetiva se manifesta nas escolhas epistemológicas, semânticas, gráficas, que são articuladas por uma escrita em primeira pessoa, performativa, que se interessa pelo "fragmento, pelo pequeno, pelo indicial como forma de alcançar questões ou aspectos sociais mais complexos e amplos" (Leal, 2023, p. 35).

Nesta introdução, apresento três condições inescapáveis à minha experiência com o mundo, que organizam meus interesses de pesquisa[3]. Como condições de subjetividade, os três aspectos evidenciam meu olhar e minhas vivências como mobilizadoras da construção de conhecimento que se faz nesta tese.

a. Ser mulher: da tradição religiosa à reflexão filosófica

No ensino médio, li *O mundo de Sofia* (1991) e lembro como o encontro com esse livro transformou meu entendimento de mundo. Junto a perguntas que a obra trazia, como "Quem é você?" ou "De onde vem o mundo?", investiguei questões fundamentais sobre a existência humana, que contradiziam dogmas e verdades religiosas, inquestionadas por mim até então. A imersão na filosofia transbordou a obra e eu elaborava teorias, junto à minha melhor amiga, sobre a realidade da vida e a origem do universo. Escrevíamos cartas enigmáticas, como as do livro, para amigos que moravam em outra cidade e, ao olhar para tudo como se fosse a primeira vez, nos espantávamos com o mundo.

A tradição cristã era um grande desafio para questionarmos verdades mais profundas e lembro de termos desenvolvido argumentos para considerar a existência, ao mesmo tempo, do gênesis bíblico e da evolução das espécies: poderia o Jardim do Éden ter existido, em algum lugar entre o rio Tigre e o Eufrates, enquanto o resto do globo seguia as leis de Darwin?

De toda forma, acredito que essas primeiras incursões filosóficas tenham intensificado meu interesse por Eva, que se manifesta, mais de vinte anos depois, nesta tese. A história da primeira mulher me trazia, naquela época, o conflito em relação à verdade científica e uma mensagem a ser passada. Como fábula, a história de Eva transmite uma moral: a desobediência leva ao castigo.

---

1 Utilizo os termos cis (cisgênero) e trans (transgênero) para me referir às pessoas que se identificam ou não com o gênero socio-biológico atribuído a elas, respectivamente.

2 Embora eu venha de uma origem pobre, os esforços de minha família, principalmente minha mãe, possibilitaram um processo de ascensão social, relacionados ao desenvolvimento dos estudos e melhores oportunidades de trabalho, muito beneficiados pelas políticas sociais dos primeiros mandatos do Partido dos Trabalhadores (PT), com Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. Falarei um pouco sobre essa trajetória no Capítulo 1.

3 A divisão da Introdução em tópicos, embora incomum, favorece a entrada na leitura e a impressão de um ritmo narrativo que auxilia o leitor a se locomover entre os pontos nodais da pesquisa.

Essa moral, entretanto, se desdobra em diversas textualidades, que complexificam o mito. O caráter simbólico dos signos *fruto proibido*, *serpente*, *vergonha*, *nudez* e *maldição* institucionaliza o que é o corpo e o que ele pode ou não fazer. Pesa sobre Eva o próprio surgimento do corpo, manifestação da impureza que a nudez anuncia.

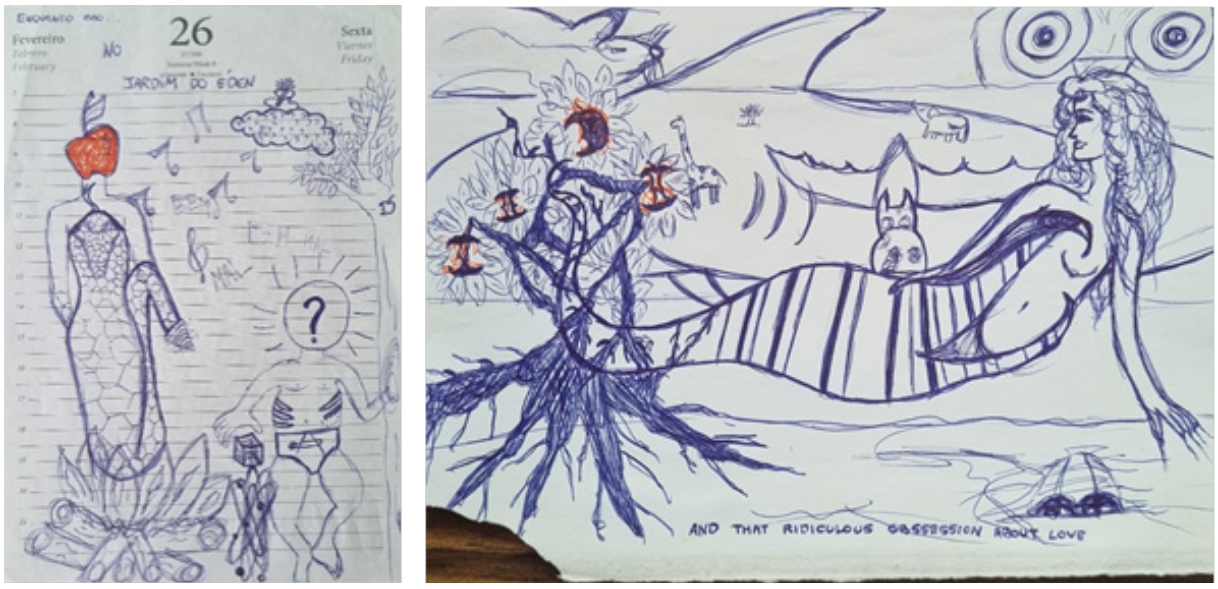

Figura 1[4]: Desenhos de minha autoria, reimaginando Eva. Fonte: Arquivo pessoal[5].

Nos desenhos acima, o aspecto aterrorizante da história de Eva se manifesta. Serpentes devoram e compõem o corpo da mulher, que ora é queimada na fogueira, ora está presa as raízes e espinhos da árvore do conhecimento. No primeiro quadro, o surrealismo dos elementos acrescenta comicidade ao entorno de horror, seja pelo Adão infantilizado ou pelo Deus que hipnotiza os personagens com sua flauta, à distância. A frase "enquanto isso no Jardim do Éden" colabora com o aspecto irônico e satírico da peça. No segundo quadro, a sensação de horror é ampliada pela profusão de animais, que cercam e se misturam à mulher, como outras possíveis ameaças. A frase "*and that ridiculous obssession about love*" (e aquela ridícula obsessão com o amor), citada do filme *Moulin Rouge* (2001), acentua a atmosfera de sofrimento e solidão da imagem e demonstra que eu estava sofrendo por amor (o que era comum nos anos de faculdade).

Prevalece, nas duas imagens, concepções de pecado e *natureza vil* das mulheres, que trago para a tese a partir da discussão sobre as noções de pureza e impureza, que impregnam as mulheres com o peso da abjeção, rejeição, vergonha e mácula. Julia Kristeva (2024) sustenta que a abjeção em relação às mulheres cis se manifesta pela rejeição masculina ao poder de geração da vida e às características biológicas do sexo feminino, como a menstruação e a produção de

4 Opto por conceber cada composição imagética como uma figura, sinalizando a importância das imagens não como ilustrações do texto, mas como textos em si, que integram a argumentação da tese.

5 Não consigo precisar as datas de criação, acredito serem da época da falculdade – entre 2006 e 2010.

leite. Expressa em rituais de purificação, tabus alimentares e na ideia de pecado, a abjeção serve como base para construir noções de sagrado e profano, estabelecendo fronteiras dicotômicas como puro e impuro. Kristeva (2024) ajuda a pensar em como a narrativa da queda de Adão ilustra a abjeção ao feminino e associa *carne* ao *desejo*, estabelecendo uma dicotomia entre o espiritual e o corporal. Eva se torna a representação da tentação e do pecado no cristianismo, o motivo pelo qual se perde a glória de Deus.

Sinto que é o aspecto ambíguo de Eva, ausência e origem do *"ser humano"*, o que me atrai em sua história. Apesar de ser *"apenas"* parte do corpo de Adão, ela é a parte inventiva, criativa e subversora daquela realidade. Ao comer o fruto proibido, Eva *conhece* o bem e o mal e a realidade do mundo. Seu corpo se faz palpável no castigo imposto pelo Criador; pela vergonha e pela dor, ela é punida *"apenas"* por sua vontade de saber.

Nesse sentido, a nudez de Eva me parece representar o conhecimento, punido com o pudor e a vergonha. Escolhida como porta de entrada para observar nossa cultura, a nudez conduz a reflexão sobre o problema de pesquisa, que se formula em torno da pergunta: *o que a exibição dos corpos das mulheres, no Brasil, nos conta sobre nós?* Me inspiro no conceito de *peregrinação,* elaborado por Tim Ingold (2012), para caminhar ao longo de imagens, imaginários e visualidades sobre a nudez feminina. Movendo uma cartografia, a partir das teorizações de Nísia Martins do Rosário (2009), na qual investigo como diversas textualidades são postas e interpretadas, destacando conexões e afastamentos. Cartografar, aqui, não se refere à elaboração de um mapa estanque, em que são imperativas as fronteiras, mas uma forma de pensar-fazer que narra uma história, evidenciando linhas que atravessam e compõem a trama[6].

O problema se justifica ao observarmos a intensa presença da nudez na cultura brasileira, que, apesar de parecer indicar uma liberdade sexual ou corpórea das mulheres no país, confere a elas uma posição ambígua. Explico: por um lado, se veem desejáveis, endeusadas e amadas, mas, por outro, objetificadas e descartáveis. Enquanto o imaginário sobre a mulher brasileira a define como corpo sexualizado, a violência contra meninas e mulheres continua a crescer no país, sendo justificada pela roupa (ou falta dela) que as vítimas estavam usando[7].

No ensejo de discutir a lógica de redução das mulheres ao corpo, visando enfraquecer imaginários que sexualizam e assediam corpos femininos, investigo os *olhares* que são postos sobre elas, compreendendo que o processo de domínio masculino produz e depende de uma *hegemonia do olhar* (Abril, 2010, 2012; Williams, 2005, 2010), que pode ser verificada no

6 Essas elaborações serão desenvolvidas na seção *Incursões metodológicas*.

7 Pesquisa divulgada pela Agência Brasil revela que, no ano de 2023, ao menos oito mulheres foram vítimas de violência doméstica por dia. Foram registrados 3.181 casos de violência contra as mulheres, o que corresponde a um aumento de mais de 22% em relação ao ano anterior. Para mais informações, acesse: https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-03/cada-24-horas-ao-menos-oito-mulheres-s%C3%A3o-vitimas-de-violencia Data de acesso: 08/05/2024.

tocante à exibição dos corpos das mulheres. Entre o *male gaze*[8] e a supremacia dos homens no universo técnico das produções, entendo que o cerceamento do gênero feminino emerge da criação e/ou produção de imagens e imaginários, às formas de representação.

Por tudo isso, construo esta tese (e ela constrói a mim) como forma de resistência a esses olhares, que nos cercam e reduzem nossas possibilidades de vida. Busco contribuir com os estudos por meio de uma abordagem afetiva e interseccional, que visa trazer novas texturas a um fenômeno já bastante discutido. Guiada pelo objetivo de investigar a nudez enquanto construtora de feminilidade, as obras televisivas *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998) são escolhidas como vetores da pesquisa, que permitem rastrear e mapear um conjunto *audioverbovisual*[9] enredado (Gutmann, 2021, p. 71). Capturo como as "formas de fazer-se mulher" são "sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente" (Louro, 2013, p. 9), a partir da exploração dos corpos e da sexualidade feminina, que a rede dá a ver.

O entrelaçamento entre as obras, as repercussões públicas e minhas experiências como espectadora/pesquisadora configura o que denomino *cena* na pesquisa. Distintamente das sequências narrativas dos dramas, a cena aqui é compreendida como um evento performático e performativo que se organiza em torno de três polos: a obra, em seu universo diegético e produção; a repercussão, na mídia tradicional e no público; e minha experiência com elas, marcada por afetos e interpretações que entrelaçam a mirada da espectadora/pesquisadora. Essa *performance* mobiliza um conjunto de *arquivos* (imagens, textos, documentos) e *repertórios* (conhecimentos e práticas incorporadas) (Taylor, 2013, p. 50), que nos dizem como a nudez foi posta pela televisão e como foi/é sentida e percebida pelo público.

Dessa forma, as cenas foram sistematizadas a partir das obras televisivas e a relação entre elas pretende resultar em uma cena ampliada, que corresponde a como o Brasil compõe imagens, imaginários e visualidades sobre o que é "ser mulher". Nesse intuito, as cenas que compõem a discussão desta tese foram organizadas e denominadas da seguinte forma:

- *Cena 1: Dona Beija, a feiticeira;*
- *Cena 2: Xica da Silva e os pecados da carne;*
- *Cena 3: Ninguém segura Hilda Furacão.*

A cena enquanto performance permite captar fricções entre o roteiro e os atores sociais (Taylor, 2013), que desenham *paisagens com* e *na* cena. Através das imagens, somos orientados a entender pessoas e situações, categorizando-as como heroicas ou vilanescas, conservadoras

8 O conceito de *male gaze* (mirada masculina) foi introduzido pela pesquisadora e cineasta Laura Mulvey, no ensaio de 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. A autora argumenta como os filmes, especialmente as produções hollywoodianas, tendem a satisfazer o olhar do homem heterossexual, erotizando as personagens femininas ou transformando-as em parte do cenário em que a narrativa do personagem masculino se desenvolve.

9 De acordo com a formulação de Juliana Gutmann (2021), compreendo os textos audioverbovisuais como diferentes textualidades, que entrelaçam diferentes plataformas em uma trama de imagens, sons e textos.

ou transgressoras (Fischer, 2005, p. 49). A nudez presente nas narrativas, por exemplo, não aparece como mera exibição, mas um instrumento que transmite mensagens sobre sexualidade, gênero, corpo, moral. Como meu interesse não se restringe à diegese ou aos aspectos técnicos das obras, abarco desdobramentos e reverberações, tanto em mim quanto na sociedade; percorro publicações em jornais, revistas, plataformas digitais (na época de exibição das tramas e em momentos do agora); considero, ainda, meu próprio olhar e como sou capturada por diferentes *paisagens*. Portanto, a noção de *paisagem* aparece como ferramenta analítica, que permite mapear *visualidades* (Abril, 2010; 2012) que emergem das cenas.

Articulando as discussões de Ingold e Milton Santos, compreendo as paisagens como fragmentos narrativos que oferecem olhares, roteiros e visualidades, possibilitando perceber padrões e rupturas. Como "registro duradouro - e testemunho - das vidas e dos trabalhos das gerações que nela habitaram" (Ingold, 2021, p. 112), a paisagem é criada por acréscimos, "é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos" (Santos, 1988, p. 23). Como elementos constituidores de "um tecido expressivo conectado, heterogêneo e múltiplo" (Gutmann, 2021, p. 73), as paisagens permitem compor a trama audioverbovisual, como pensado por Juliana Gutmann (2021), a partir de elementos que se fazem ver nas três cenas, permitindo observar como a construção da *feminilidade brasileira* se dá por diferentes aspectos:

- *Paisagens de encantamento: universo fantástico, que baseia no exótico seu encanto;*
- *Paisagens de dominação: realidade dominadora e violenta;*
- *Paisagens contemporâneas: atualização de imaginários e convergências espaço-temporais.*

b. Tornar-se mulher: das políticas feministas e humanistas

Por nos legar a imoralidade, Eva ainda é condenada. Seu corpo, assim como o nosso, grita *pecado!*. Esse termo, tão antigo e gasto, ainda impacta as relações humanas e os sistemas aos quais estamos sujeitas, seja o ambiente familiar, a educação, a saúde ou a segurança pública. Nesta tese, evoco a figura da personagem *"adâmica"* enquanto sinônimo metafórico da junção entre nudez e feminilidade, que parece sempre derivar e/ou buscar retornar à primeira mulher. A metáfora de Eva movimenta o pensamento (Ricouer, 2000 *apud* Mendonça, 2023) e ajuda a dizer sobre a desigualdade entre os gêneros e a subjugação do feminino.

A "cobiça" de Eva acerca dos poderes divinos (a imortalidade e o conhecimento sobre o bem e o mal) recai sobre a humanidade como a origem de todos os males; sua história afirma o confinamento do *"ser"* feminino à corporalidade, à natureza, em contraposição ao universo designado aos homens, da mente e do raciocínio. Por outro lado, Eva pode ser pensada por sua inventividade, a real manifestação do pensamento que desafia a natureza, ou "a ordem natural das coisas". Martha Robles (2019) defende que é esse caráter pensante da personagem o que a possibilita desobedecer à ordenação de Deus e se rebelar, representando o "impulso para a

mudança, essa necessidade tipicamente humana da esperança que nos leva a supor que existe algo mais" (Robles, 2019, p. 40-41).

As personagens que movem minha investigação, Beija, Xica e Hilda, das obras *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998), são percebidas por mim como reinterpretações da fábula de Eva. Elas são vistas como emissárias da perdição dos homens (e da humanidade), que construíram sua fama desafiando "a ordem natural das coisas". Representações de mulheres notáveis de Minas Gerais, elas foram/são endeusadas e cortejadas, mas, ainda assim, também lhe atribuíram/atribuem toda sorte de depravações.

Encontro nessas obras não só grandes referências no tocante à exploração da nudez e do erotismo, mas em relação ao que significa *ser mulher* no Brasil. Em diálogo com Rosa Maria Bueno Fischer (2001), percebo que a *falta* (ausência de graça, impureza, pecado) atribuída à mulher deve ser resolvida junto ao homem, com o casamento e a constituição de uma família. Há, nesse sentido, uma formulação de universo que localiza a mulher "entre a falta e a sedução" (Fischer, 2001, p. 592) e as meninas e mulheres devem corrigir essa *falha essencial* por meio de "técnicas disciplinares, cuidados e tratamentos" que, por sua vez, se voltam à conquista do sexo oposto e produzem um corpo a ser desejado (Fischer, 2001, p. 592).

Na vida social e nos dramas televisivos, essa expiação dos pecados se dá por meio do controle constante dos corpos das mulheres, desde o extermínio dos pelos, poros e células (as de gordura particularmente policiadas), até os modos, desejos e sensações. Alcançando níveis absurdos, as diversas violências infringidas aos corpos de meninas e mulheres são justificadas por essa pretensa falha ou maldição. Em um processo constante de *feminização,* como elaborado por Ana Kiffer (2021, 2022), diversas opressões (verificadas nas obras e na realidade sociocultural brasileira) visam produzir corpos dóceis, subalternos, matáveis. Não se restringem, contudo, ao sexo ou gênero feminino: avançam sobre o *diferente*, o não-homem, não-branco, não-cis, não-hétero etc., "presas, agarráveis e estupráveis" (Kiffer, 2021, p. 32).

Os corpos construídos como "diferentes" são associados à natureza, em um processo que Silvia Federici (2017) relaciona à reforma social burguesa, que, conforme as necessidades do capitalismo, buscou moldar classes sociais e superar o "estado natural" dos indivíduos. Este combate à "natureza" visava eliminar características que prejudicavam a disciplina de trabalho, ainda evidente nas práticas capitalistas modernas, que estendem a jornada de trabalho além dos limites definidos pela luz solar, estações do ano ou mesmo do corpo (Federici, 2017, p. 243). A redefinição do corpo também foi reforçada por novas práticas cotidianas, como o uso de talheres e o desenvolvimento de "boas maneiras", além de proibições contra jogos, bebidas, palavrões, e a nudez, que se tornou vergonhosa e passível de punição (Federici, 2017, p. 246).

A cisão entre mente e corpo, fundamental para o desenvolvimento capitalista, valoriza desigualmente esses polos: "de um lado estão as 'forças da razão': a parcimônia, a prudência,

o senso de responsabilidade, o autocontrole. De outro, estão os 'baixos instintos do corpo': a lascívia, o ócio" (Federici, 2017, p. 241). Não é difícil concluir que as mulheres foram alocadas no polo "instintos do corpo", enquanto os homens ocuparam o da mente. Esse confinamento da experiência das mulheres ao universo da natureza, do corpo e do espaço doméstico aparece como estratégia basilar de sua subjugação, já que, enquanto *"a mente"* direciona os homens ao espaço público, à atividade e à racionalidade, *"o corpo"* conduz as mulheres ao espaço doméstico, da passividade e da ignorância (Mosse, 1996, p. 9).

A desvalorização do feminino e de seu universo imposto faz com que as possibilidades de vida para as mulheres sejam constantemente reduzidas e é nesse contexto que o casamento ganha centralidade na dominação feminina. Por ele, e pela lealdade ao esposo e ao lar, a mulher pode alcançar certa purificação. É somente no lugar de *"dona de casa"* que a mulher conseguirá (minimamente) expiar sua falta e se afastar de Eva.

O cristianismo tem grande influência nesse cenário e é interessante perceber como o antagonismo Eva/Maria busca orientar a boa prática feminina. Por um lado, a primeira mulher representa a natureza vil e manipuladora do sexo feminino, evidenciando o que as mulheres devem negar em si. Por outro, a mãe de Jesus representa o ideal de virtude, simboliza a graça alcançada por meio da dedicação à família e à fé. Portanto, o dogma religioso insere a essência maléfica, mas aponta uma possível *"redenção",* calcada no arquétipo da mãe[10], que se manifesta pela figura de Maria. No antagonismo esposa-pura (Maria) x cortesã-impura (Eva)[11], estão postos os destinos possíveis para as mulheres. Contudo, suas experiências permanecem relacionada às necessidades dos homens.

Mas antes do cristianismo, como argumenta Simone de Beauvoir (2016a), as mulheres gozavam de melhor condição social, já que tanto a exploração agrícola quanto a indústria doméstica (confecção de tapetes, cobertas, vasilhames) estavam sob sua competência. Nesse contexto, elas eram vistas como seres tão misteriosos quanto a natureza: "[...] o agricultor admira o mistério da fecundidade que desabrocha nos sulcos dos arados e no ventre materno [...]. A natureza na sua totalidade apresenta-se a ele como uma mãe; a terra é mulher, e a mulher é habitada pelas mesmas forças obscuras que habitam a terra" (Beauvoir, 2016a, p. 103).

É quando o homem constata sua importância na fecundação da terra e da mulher, que elas perdem o aspecto "mágico" e a vida vai se tornando um bem masculino, fruto da

10 Estruturas psíquicas que orientam como percebemos e nos relacionamos com o mundo. Produzidos e transmitidos pelos mitos, fábulas e religiões, os arquétipos são imagens, temas e padrões universais, sistematizados enquanto conceito pelo psiquiatra Carl Gustav Jung.

11 Faço uso do termo cortesã para designar as mulheres que não se casam, que vivem uma vida fora da norma. Esse uso se justifica por pensar que, no imaginário popular, se a mulher não é santa (casada), certamente é puta. O termo também ajudará a lidar com a análise dos dramas audiovisuais, por já ser atribuído às personagens principais.

semente que *ele deposita* na mulher/terra, sendo a verdadeira origem da vida[12]. As mulheres são direcionadas, então, apenas às funções "secundárias" de carregar e nutrir[13] (Beauvoir, 2016a, p. 36). Tais funções tornavam-se ainda mais desvalorizadas à medida que sucessivas gravidezes, partos e menstruações reduziam o envolvimento das mulheres nas atividades desenvolvidas pelos homens, como a expansão territorial e a criação de ferramentas.

Essas atividades contribuíram para o estabelecimento da figura do *pai*, como *chefe da família* e do *homem* enquanto *proprietário*, dono das terras, da produção, dos escravos e da mulher. Ao contrário do agricultor, dependente e assujeitado às forças da terra e dos céus, aquele que forja o bronze não depende dos deuses e contempla seu próprio poder:

> Na relação entre o braço criador e o objeto fabricado [o homem] experimenta a causalidade: o grão semeado germina ou não, ao passo que o metal reage sempre da mesma maneira ao fogo, à têmpera, à ação mecânica. [...] Mesmo quando enfrenta a terra, o homem a enfrenta desde então como operário; [...] abre canais, irriga ou seca o solo, constrói estradas, ergue templos, recria o mundo. (Beauvoir, 2016a, p. 111).

Com a perda de seu lugar sacralizado, a mulher vê surgir as deidades masculinas, que vão se tornando os *verdadeiros deuses*. As simbologias contidas na religião, moral e leis desse novo mundo, espelhavam o olhar masculino: os deuses pagãos inventam a mulher e Pandora desencadeia aos males do mundo; o Levítico compara as mulheres aos animais de carga; o código romano as coloca sob tutela e proclama sua "imbecilidade"; o direito canônico a considera a "porta do Diabo" (Beauvoir, 2016a, p. 116). Beauvoir reflete sobre os imaginários atribuídos às fêmeas:

> [...] um enorme óvulo redondo abocanha e castra o ágil espermatozoide; monstruosa e empanturrada, a rainha das térmitas reina sobre os machos escravizados; a fêmea do louva-a-deus e a aranha, fartas de amor, matam o parceiro e o devoram; a cadela no cio erra pelas vielas, deixando atrás de si um rastro de odores perversos; a macaca exibe-se impudentemente e se recusa com faceirice hipócrita; as mais soberbas feras, a tigresa, a leoa, a pantera, deitam-se servilmente para a imperial posse do macho. Inerte, impaciente, matreira, estúpida, insensível, lúbrica, feroz, humilhada, o homem projeta na mulher todas as fêmeas ao mesmo tempo (Beauvoir, 2016a, p. 31).

Essas imagens sexuais e monstruosas reforçam a ideia de que as *mulheres* são perversas, traiçoeiras e permissivas. A simbologia degradante reverbera nas experiências do feminino, já que induz as pessoas a duvidarem ou fazerem pouco caso do que as mulheres dizem ou

---

12 Ao longo da história, as ciências tentarão explicar a reprodução e desenvolverão tanto teorias que centralizam a participação do homem, quanto as que fazem o mesmo com a mulher. Ao final do século XIX, com o entendimento do papel fundamental que ambos os gametas desempenham, o discurso da irrelevância da mulher é descartado. Hoje a ciência demonstra que o óvulo se desloca dos ovários em direção à tuba uterina, emite sinais químicos que atraem os espermatozoides e, caso ocorra a fecundação, seguem juntos à cavidade uterina, agora como um zigoto, movidos pelas contrações do útero.

13 Ainda que muitos desses mitos já estejam devidamente refutados pelo próprio método científico, encontramos discursos que reverberam tais ficções. É comum ouvir pais dizendo que são os verdadeiros geradores de seus filhos, que as mulheres só serviram para carregar e alimentar a semente que eles plantaram; que a força motriz da vida está no sêmen do homem, capaz de fecundar diversas mulheres; ou ainda, memes e frases de autoajuda que nos proclamam como o espermatozoide vencedor. Eu mesma já ouvi discursos parecidos, proferidos pelo meu pai. Conferir matéria do portal Superinteressante, intitulada "Você, o espermatozóide vencedor". Acessível em: https://super.abril.com.br/ciencia/voce-o-espermatozoide-vencedor/ Data de acesso: 30/09/2022.

fazem, sendo elas facilmente questionadas por suas ações. Nesse contexto, precisam lidar com o julgamento dos interlocutores e com a preconcepção, geral e em si mesmas, de que seus atos refletem essa natureza duvidosa. Seja por preconceitos religiosos ou crenças misóginas da ciência, as instituições produzem e atualizam essa abjeção (Varikas, 2014), ao exigirem das mulheres constantes rituais de *purificação* e *limpeza,* que evidenciam sua *falha essencial*.

A literatura e a cultura popular também são influentes atores no processo de subjugação feminina e, entre os séculos XV e XVIII, diversas ficções contribuíram para a criação de um imaginário repulsivo e dominador sobre as mulheres. Elas eram acusadas de serem selvagens e esbanjadoras, criticadas por falarem demais e "a principal vilã era a esposa desobediente, que, ao lado da 'desbocada', da 'bruxa' e da 'puta', era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas (Federici, 2017, p. 202).

Nesse contexto, a caça às bruxas foi essencial para confinar as mulheres ao controle e à subalternidade. Em um dos fenômenos mais absurdos de expropriação material e simbólica das mulheres, a caça às bruxas "destruiu todo um universo de práticas femininas, de relações coletivas e de sistemas de conhecimento que haviam sido a base do poder das mulheres na Europa pré-capitalista" (Federici, 2017, p. 205). Como argumenta Silvia Federici (2017), a expressividade das acusações e condenações de parteiras e curandeiras sugere uma forte ligação entre a caça às bruxas e a necessidade de controle sobre as práticas reprodutivas: "parece plausível que a caça às bruxas tenha sido, pelo menos em parte, uma tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino – o útero – a serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho" (Federici, 2017, p. 326)[14]. Essa lógica representava as preocupações sociais do período, como a permanência de saberes pagãos e os altos níveis de mortalidade infantil (daí a associação narrativa entre bruxaria e infanticídio). Faz sentido, portanto, que a prática obstétrica também fosse extirpada das mulheres, apesar de ter sido, até então, uma atividade exclusivamente delas (Federici, 2017, p. 329).

Embora predominante entre os séculos XIV e XVII, as acusações e mortes por bruxaria vitimam milhares de pessoas ainda hoje[15]. Federici (2017) comenta que, em muitas sociedades que passaram por processos de colonização, acusações de bruxaria continuaram a ocorrer. Alguns países da África, como Quênia, Nigéria e Camarões, que tiveram relação com o tráfico de escravizados, registraram casos durante os anos 1980 e 1990. A historiadora destaca como estão entrelaçados, nesses episódios, a perda de posição social das mulheres, o empobrecimento da população e a massiva exploração dos recursos naturais (Federici, 2017).

---

14 É importante considerar que, naquela época, a Europa passava por um declínio populacional após a Peste Negra. Federici (2017) aponta que a Reforma Protestante também se preocupava com o crescimento da população e, para Lutero, a virtude de dar à luz apagava qualquer debilidade intrínseca às mulheresx (Federici, 2017, p. 171).

15 O comitê de especialistas do Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas registrou 22 mil vítimas acusadas de bruxaria na última década. Acessível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-58560697 Data do acesso: 28/09/2022.

No Brasil, por exemplo, em 2014, Fabiana Maria de Jesus, dona de casa, 33 anos, morreu após ter sido espancada por dezenas de moradores de Guarujá, no litoral de São Paulo. Segundo matéria do portal G1[16], ela foi agredida após um boato se espalhar nas redes sociais[17], acusando-a de sequestrar crianças para "magia negra"[18].

Outra tática, mais sutil, também atua na manutenção da dominação masculina. Segundo Eleni Varikas (2014), a opressão das mulheres e seu confinamento ao espaço doméstico também ocorrem por uma subversão discursiva da ordem hierárquica:

> A transformação da imoralidade da natureza feminina em pureza (que se deve proteger a qualquer preço das contaminações do "mundo" da política e do trabalho assalariado), a transformação da tradicional astúcia feminina em desinteresse e abnegação, mediante a glorificação da função materna, a diminuição da carga do pecado original em prol do culto marital nos países católicos, são algumas manifestações desse esforço de apresentar sob uma luz favorável a nova organização assimétrica do gênero e das relações sociais de sexo. As metáforas de poderio político ("rainha", "primeiro-ministro", "ministro das finanças" do lar) em que a retórica burguesa encobriu o enclausuramento da mulher na função doméstica são um exemplo desse procedimento, que consiste em remediar, por concessões semânticas, sua exclusão efetiva da cidadania (Varikas, 2014, pp. 141-142).

Tais discursos defendem o lugar de esposa como um papel grandioso, tão importante quanto o dos homens. No entanto, essa ambiguidade eufemiza a situação social da mulher ao lhe "vender" uma ideia de status elevado (Varikas, 2014). Beauvoir (2016a) destaca uma frase de Balzac, sobre a mulher casada ser uma escrava que se precisava colocar num trono (Beauvoir, 2016a, p. 162) e explica como e porque essa inversão simbólica ocorre:

> [...] está estabelecido que, em quaisquer circunstâncias insignificantes, o homem deve eclipsar-se diante delas [as mulheres], ceder-lhes o primeiro lugar; ao invés de fazê-las carregar fardos como as sociedades primitivas, insistem em desobrigá-las de toda tarefa penosa e de toda a preocupação, o que significa livrá-las ao mesmo tempo de toda a responsabilidade. Espera-se que, assim ludibriadas, seduzidas pela facilidade de sua condição, aceitem o papel de mãe e de dona de casa em que as querem confinar (Beauvoir, 2016a, pp. 162-163).

As estratégias de dominação permeiam diferentes áreas das sociedades, sendo as estruturas econômicas, sociais e de justiça produtoras de desigualdades e coniventes com atitudes preconceituosas. Percebemos como as experiências das mulheres ainda são submetidas, em grande medida, aos homens, que controlam e/ou influenciam a vida cotidiana. Machismo, racismo, patriarcado e liberalismo continuam a se impor e movimentos autoritários têm ganhado

---

16 Acessível em: https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2014/05/mulher-espancada-apos-boatos-em-rede-social-morre-em-guaruja-sp.html Data do acesso: 29/09/2022.

17 A novela *Travessia* (2022-2023), da Rede Globo, abordou a temática em sua trama. A protagonista é alvo de *fake news* e acusada de raptar crianças.

18 Um caso semelhante, envolvendo a morte de uma pessoa por consequência de boatos em redes sociais, ocorreu em junho de 2022. O advogado de 31 anos, Daniel Picazo, foi espancado e queimado vivo por moradores de uma comunidade no interior do México, onde estava a passeio. A comunidade havia recebido um áudio alertando sobre um desconhecido que sequestrava crianças. Acessível em: https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2022/06/15/oito-anos-apos-mulher-ser-espancada-ate-a-morte-em-sp-fake-news-segue-fazendo-vitimas-como-o-turista-queimado-vivo-no-mexico.ghtml. Data de acesso: 29/09/2022.

espaço. Como observa Varikas (2014), países democráticos têm tido dificuldade para defender princípios humanistas e os direitos das mulheres, principalmente os relacionados à autonomia sobre o próprio corpo, têm sido atacados e mesmo tolhidos[19]. No Brasil, um dos países mais violentos em relação ao feminino, as amarras morais e os afrouxamentos éticos compõem um cenário de horror para meninas e mulheres.

No entanto, quando olho para as minhas possibilidades de existência, reconheço como as lutas de tantas mulheres que vieram antes garantiram a nós uma realidade menos desigual e faço coro a elas, lutando por avanços e pela garantia de direitos. Infelizmente, essas conquistas não são universalmente concedidas e, mesmo quando garantidas em sentido jurídico, muitas vezes não se fazem cumprir. Logo, a escravização de pessoas, o estupro e o feminicídio continuam a acontecer, apesar de serem puníveis legalmente.

Enquanto mulher negra, de um país colonizado, distante do ideal de feminilidade e da *mulher universal*, sinto que minhas experiências são pautadas por estruturas que me inferiorizam em relação aos homens e, também, em relação a algumas mulheres. Embora as opressões gerais do "sexo" me atinjam, o entrelaçamento das categorias de classe, raça e orientação sexual conformam opressões específicas, que são vivenciadas por grupos específicos de mulheres, como as lésbicas, as trans ou as habitantes do sul global, por exemplo.

Nesse sentido, defendo uma proposta ética à nossa discussão, a partir da qual seja possível defender os direitos das mulheres, mas também a pluralidade humana, com respeito a todas as identidades que a compõem e irão compor. Uma vez que os "direitos humanos" se mostram como produção europeia, que define quem pode ser Sujeito e quem será o Outro, acredito que esta pesquisa é um esforço de negar o lugar de subalternidade, de tomar a narrativa e o poder da narrar, que é constantemente negado a pessoas como eu.

> E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. [...] E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: "a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos" (Evaristo, 2020, p. 30).

Por tudo isso, espero que meus esforços sejam compreendidos enquanto uma reflexão que é particular, mas se lança ao coletivo. Mais que compreender como minha vida é afetada por determinados preceitos e como estou enredada neles (por imposição ou agência), estou preocupada em como afetam a vida de outras mulheres, cuja existência é menorizada.

---

19 Em junho de 2022, a Suprema Corte dos EUA derrubou a histórica decisão do caso "Roe x Wade", que concedia às mulheres plenos direitos de abortar nos três primeiros meses de gestação. Com a decisão, os estados americanos poderão proibir o procedimento. Segundo matéria da BBC, "no total, espera-se que o direito ao aborto seja negado para cerca de 36 milhões de mulheres em idade reprodutiva, de acordo com um levantamento feito pela Planned Parenthood, uma organização de saúde que oferece o procedimento." A matéria completa pode ser acessada em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-61924948 Data do acesso: 30/09/2022.

c. Investigar olhares: a nudez como estratégia de compreensão

Ao longo dos meus quase 40 anos, a nudez tem se tornado cada vez mais influente no mundo. Programas de auditório, filmes, séries, novelas, publicidade, redes sociais digitais, manifestações políticas, artes performáticas etc. No entanto, o olhar contemporâneo ainda exerce distinções entre as "silhuetas polidas", que estampam as revistas e ganham notoriedade, e as poluídas, que lutam por visibilidade (Sibilia, 2014, p. 16).

A partir dos anos 1950, com a proliferação de corpos "jovens, maliciosos e sensuais", representantes do padrão de beleza exportado pelo cinema e por outros produtos culturais estadunidenses (Del Priore, 2011), o corpo ideal do feminino, especificamente aquele da mulher jovem, bela e sensual, é transformado em "objeto passivo de consumo" e sua nudez começa a ser intensamente explorada. Por outro lado, os corpos *"desviantes"* passam a ser invisibilizados, a velhice e a gordura começam a ser um critério de feiura, em um intenso discurso de defesa da beleza enquanto motor do desejo (Del Priore, 2011, p. 115).

Ao investigar a relação entre jovens e produtos televisivos, Fischer (2001; 2002) evidencia o aspecto educativo da televisão e sistematiza alguns *sintomas da cultura*[20] dos anos 1990 e 2000, como as mudanças na exposição da intimidade e a "quase impossibilidade de, nos espaços da mídia, deixar de se falar em corpo e sexualidade" (Fischer, 2002 p. 160). Particularmente em relação às meninas, a pesquisa demonstrou como o grupo foi incentivado a adotar estratégias de aperfeiçoamento do corpo e, ao mesmo tempo, a valorizar a "beleza interior". Como forma de *corrigir a falha essencial*, as meninas e mulheres foram mais cobradas a (re)construírem-se para atingir o ideal normativo. De acordo com Rosa Maria Bueno Fischer, tudo indica que as mulheres (de diversas idades e condições sociais) predominam como protagonistas de variadas formas de confissão na TV. Comparadas aos homens, elas aparecem mais frequentemente como falantes, "confessantes" e como indivíduos a serem formados e educados, ou seja, como sujeitos que constantemente precisam de normas e procedimentos para "cuidarem de si" (Fischer, 2001, p. 587-588).

Os jovens que participaram das pesquisas conduzidas por Fischer (2005) identificaram que, por um lado, a mídia e a televisão estimulam a vivência sexual e, por outro, atuam como mecanismos de controle e vigilância sobre esses mesmos atos. Em debates sobre classe, gênero e sexualidade, os jovens observaram que a mídia incentiva a expressão da sexualidade, mas impõe padrões estéticos rígidos e específicos para cada gênero. A liberdade sexual, portanto, é condicionada à adequação a esses padrões, que incluem a magreza e a definição muscular.

No artigo *Mulher, gorda e nua: contestação de valores morais e ressignificação de estereótipos no perfil do Instagram da influenciadora Thaís Carla*, publicado em parceria com a pesquisadora e amiga Dayana Barbosa, vislumbramos como estigmas depositados sobre os

20 Em diálogo com o conceito da estudiosa estadunidense Marjorie Garber (1998).

corpos gordos, como “a feiura, a doença, o desleixo e a infelicidade” estiveram presentes nas reações negativas do público às postagens que continham nudez (Barbosa; Aquino, 2023, p. 19). Uma característica interessante entre os comentários analisados foi a o acionamento de termos como vergonha, vulgaridade e crime:

> Acho que não tem necessidade dessa exposição toda, ja intendemos que vc se ama, ama se gorda, super apoio sua autoestima, e ajuda sim muitas mulheres, mas é muita exposição nua, acho que a mulher tem que se reservar um pouco, nem gorda, nem magra, fica legal pra tanta exposição.
>
> Se libertar é uma coisa. Se expor vulgarmente é outra coisa amar nosso corpo não precisa apelar pra ser quem vc quer ser!.
>
> Gente que falta, de vergonha é essa? Mesmo que fosse magra tem adolescentes e crianças no Instagram meus filhos não me vê nua mas e obrigado vê aqui me poupe!
>
> Vc sabe que se expor nua é crime é crime né? (comentários no perfil @thaiscarla).

A receptividade negativa das postagens evidencia o conflito entre o olhar daquela que se mostra e daqueles que a observam. O mesmo tipo de reação não é comum entre as inúmeras imagens semelhantes, posadas por mulheres magras, o que demonstra que o pudor, na contemporaneidade, está mais ligado às inadequações dos corpos em relação ao padrão estabelecido do que à sua exposição propriamente. As intervenções tecnológicas (filtros, cirurgias plásticas, uso de produtos químicos) traduzem uma nova forma de viver-mostrar o corpo, que tende a “afinar ou ajustar os volumes carnais, apagando tudo o que agora se considera ‘indecente’” (Sibilia, 2014, p. 50). Nessa nova censura, “não são as apresentações de cenas sexuais ou dos genitais que nos incomodam, mas detalhes do corpo ou de nossa performance que não correspondem a um certo ideário estético e existencial que se tem propagado” (Ferreira e Silva, 2011, p. 162).

Prevalecem, no entanto, certas amarras morais e políticas que buscam, constantemente, recobrir a nudez enquanto tabu. Em 2019, por exemplo, a série *Euphoria*, da HBO, gerou grande repercussão. A produção, que retrata o cotidiano da Geração Z nos Estados Unidos, aborda temas polêmicos como sexo, drogas, violência e critica a superficialidade das relações, a pornografia, o preconceito e a exposição exacerbada na internet. Por um lado, o produto foi bem recebido por público e crítica, enquanto por outro, foi questionado e atacado. Em um dos primeiros episódios, a sequência em que diversos pênis aparecem desnudos causou tumulto[21]. Veículos noticiosos do Brasil abordaram o assunto de maneira jocosa: “*Série com Zendaya tem 30 pênis só no primeiro episódio*”[22]; “*Festival de pênis à parte, qual é a trama de Euphoria, drama polêmico da HBO*?”[23].

---

21 Em uma rápida pesquisa no portal de buscas Google, ao digitar as palavras “série – euphoria – pênis”, mais de dois milhões de resultados são apresentados, com conteúdo em diversos idiomas. No entanto, alterando o termo pênis para nudez, a ferramenta retorna pouco mais de cinquenta mil. Chama atenção o fato de que a aparição de múltiplos pênis tenha sido mais discutida que o próprio recurso da nudez.

22 Acessível em: https://www.metrojornal.com.br/entretenimento/2019/06/12/euphoria-serie-zendaya-trinta-penis.html Data de acesso: 17/05/2024.

23 Acessível em: https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/festival-de-penis-parte-qual-trama-de-euphoria-drama-polemico-da-hbo-27901?cpid=txt Data de acesso: 17/05/2024.

Figura 2: Sequência de quadros da série *Euphoria* (2019). Fonte: Capturas de tela da HBO Max.

Depois da estreia de *Euphoria*, a HBO (conhecida por retratar a nudez em diversas de suas produções, vide *Girls* e *Game of Thrones*), foi acionada pelo Conselho de Pais da TV Norte-americana para que retirasse a série do ar[24], apesar de a produção possuir classificação indicativa para maiores de 18 anos. Em resposta às críticas, o criador do programa, Sam Levinson, afirmou que existe um lado puritano dos Estados Unidos e que a nudez em tela "sempre vai provocar reação em certas pessoas" [25].

Como defende Giorgio Agamben (2015), o problema da nudez faz referência ao pecado original, em que Adão e Eva representam o legado de "um corpo sem glória" que a nudez evidencia (Agamben, 2015, p. 94). A censura emerge, nesse cenário, como policiadora de imagens graciosas ou não que, por sua vez, são classificadas conforme as noções de vergonha e pudor em determinado lugar, cultura e tempo histórico[26]. Embora seja difícil pensar em pudor no cenário contemporâneo, em que relaxamentos morais permitiram a presença quase banal da nudez no Ocidente, episódios de censura evidenciam que ele ainda existe. Se, há um século, qualquer decote seria considerado indecente, hoje convivemos com uma profusão de imagens

24 Acessível em: https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2019/06/grupo-de-pais-esta-tentando-tirar-euphoria-do-ar Data de acesso: 08/03/2024.

25 Acessível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/euphoria-seria-hbo_br_5d1e657fe4b01b834733c49c Data de acesso: 08/03/2024.

26 Como observam Ferreira e Silva, "na França dos séculos XVI e XVII, os banhos públicos, a nudez coletiva nessas circunstâncias, ainda eram socialmente aceitáveis. Mesmo quando estes passaram a ser proibidos, a nudez de membros de uma classe não era considerada vergonhosa se presenciada por membros de uma classe subalterna – estes eram percebidos de algum modo como parte da mobília" (Ferreira e Silva, 2011, p. 147).

de pessoas nuas nos mais variados contextos. É inegável, no entanto, que certos corpos tenham privilégio de exibição e os episódios de repúdio trazem à tona "moralizações que parecem antiquadas" (Sibilia, 2014, p. 47) e que se voltam, principalmente, para os corpos das mulheres (em especial as que se mostram por vontade própria).

Nas redes sociais, por exemplo, as normas em relação aos conteúdos que contenham nudez são mais focadas no controle dos corpos femininos, direcionando ações de bloqueio a corpos específicos. Tais estratégias de controle podem ser percebidas no caso da influenciadora Alessandra Martins, mulher negra, gorda e com deficiência, que teve uma foto sua denunciada por outros perfis e bloqueada pelo Instagram. Como forma de manterem os perfis ativos e continuar a publicar imagens de nudez, as usuárias têm utilizado tarjas ou borrões para cobrir partes do corpo, como mamilos e genitálias, evitando bloqueios e cancelamentos[27].

No entanto, como afirmou a artista Milena Abreu (que teve fotografias censuradas pelo Instagram em 2019), o mesmo não acontece com o conteúdo erótico/pornográfico. Segundo ela, enquanto existem "várias páginas com mulheres nuas, fotografadas por homens, de forma sensual", circulando na plataforma, aquelas "que questionam, que tentam quebrar paradigmas, são cada vez mais derrubadas"[28].

Como estratégia de resistência, artistas, coletivos e perfis nas redes sociais digitais têm utilizado a nudez para trazer à discussão não apenas a beleza de todos os corpos, mas a desconstrução de estereótipos e a criação de outros imaginários. Corpos gordos, negros e/ou com deficiência, mais sujeitos ao policiamento, parecem exigir reconhecimento de sua existência quando se impõem ao olhar do outro. Sibilia (2014) sugere que possa estar ocorrendo um movimento de retorno à sacralização dos corpos, "procurando des-secularizar e até mesmo des-erotizar sua nudez". Segundo a pesquisadora, talvez esse movimento trate de desnudar a própria nudez, "para poder vê-la e vivê-la de outras formas ao imantá-la com novos sentidos e ao lhe conceder outras significações" (Sibilia, 2014, p. 52).

27 Algumas das classificações de nudez definidas pela plataforma falam sobre a proibição de exposição da genitália, das nádegas e de mamilos femininos.

28 Acessível em: https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/pode-nudez-no-instagram-fotografas-acusam-plataforma-de-censura/ Data de acesso: 01/02/2024.

Figura 3: Os dois primeiros quadros são das influenciadoras Alessandra Martins (@blogueirapcd) e Nyome Nicholas (@curvynyome), que sofreram denúncias e bloqueios de suas postagens no Instagram; e a última é da artista Fernanda Magalhães, cuja arte tensiona o corpo e a nudez.
Fonte: Reprodução Instagram e portal Digestivo Cultural

Na vida comum, a censura também se manifesta com maior intensidade em relação aos corpos femininos. Em 2017, diversas entidades assinaram uma carta em defesa de Roberta da Silva Pereira[29], condenada, sob o artigo 233, por ter exposto os seios durante a Marcha das Vadias de Guarulhos (SP), em 2013. Na carta, as organizações chamam atenção para como "a violência de gênero e o contexto sistemático de criminalização do direito ao protesto" estão entrelaçados no caso da ativista. O manifesto defende que o "ato obsceno é interpretado de acordo com os valores sociais e culturais do julgador" e que a "perversão do corpo da mulher e a estigmatização de sua presença no espaço público e de reivindicação política representam um tipo particular de violência que tem o objetivo de afastar as mulheres das ruas". O texto ainda argumenta que tais preceitos estão relacionados à tradição cristã do país, que atualiza certos moralismos na sociedade:

> Este caso também reflete o avanço do fundamentalismo religioso em nosso sistema político e jurídico, que carrega em si a ideia de que a exposição do corpo feminino, quando não está no contexto de maternidade e de outras funções socialmente aceitas e impostas, é pecado e deve ser punido. O fundamentalismo religioso é um movimento violento de tomada de poder que, para disfarçar sua intransigência e suas ações destruidoras de direitos, se reveste de autoridade moral e espiritual. No caso de Roberta, o discurso moral que a condena reforça a opressão autoritária e fundamentalista contra todas as mulheres que ousam protestar usando seus corpos.

Esse tipo de abordagem encontra bases no artigo 233 do Código Penal Brasileiro, que prevê detenção de três meses a um ano a quem "praticar ato obsceno em lugar público". Uma vez que a lei considera ato obsceno aquele que tem conotação sexual, ao enquadrar a nudez pelo artigo, considera-se relações de inerência entre a exposição do corpo e a sexualidade e entre a sexualidade e a obscenidade.

---

29 Acessível em: https://intervozes.org.br/entidades-assinam-manifesto-em-defesa-de-manifestante-condenada-por-mostrar-os-seios/ Data de acesso: 01/02/2024.

Indianarae Siqueira traz uma provocação interessante para esse contexto: “a partir de uma ação estético-política tão simples quanto colocar os peitos para fora em lugares públicos, ela estremece as bases e normas que influenciam nas regras jurídicas para homens e mulheres, supostamente iguais perante a lei” (Altmayer; Portinari, 2017, p. 301). Em 2012, na Marcha das Vadias, a ativista se juntou a outras mulheres para colocar os peitos para fora. Em ação de solidariedade em relação a algumas delas que estavam receosas de mostrar os seios e serem presas, Indianarae foi para a delegacia pela primeira vez pelo ato. A partir de então, ela instaurou uma ação performática de mostrar os peitos em público. Em 2015, após diversas intervenções e algumas consequências judiciais, Indianarae publicou em seu perfil no Facebook[30]:

> Em Quarta-feira 21 de outubro 2015 na Semana Internacional de Luta Pela Despatologização das Identidades Trans (Stop Trans Pathologization),as 14h40 em Rio de Janeiro-RJ no JECRIM de Botafogo,na Rua Assunção 501,meus peitos passarão pela 4º vez pelo clivo da justiça.
>
> Depois de uma 1º audiência em Junho de 2013 onde tentaram me impor um acordo e com minha negativa arquivaram,fiz no mesmo ano mais duas vezes e a policia se recusou a me deter,em 2014 fiz novamente e ia passar por outra audiência que foi adiada.
>
> Em 2015 fiz mais 3 novos protestos:
>
> O 1º de 2015 (por andar com os seios femininos desnudos da Central do Brasil à Lapa e ser declarada como “fenótipo feminino” pela policia, e ter aparência feminina é esse julgamento que será dia 21/10/2015 que é o desdobramento da audiência de conciliação onde recusei o acordo imposto (já que no 2º protesto de 2015 na Praça João Pessoa na Lapa a mulher responsável pelo plantão policial se recusou a me deter mesmo tendo havido nudez total).
>
> O 3º protesto ainda não foi marcada nada,nem audiência de conciliação,apenas o boletim de ocorrência onde me chamam de “O NACIONAL QUE TEM SEIOS FEMININOS” (pois parece que existem seios masculinos e femininos,afinal seios também têm gênero)
>
> Se nesse 1º protesto de 2015 eu for condenada,meus documentos legais e meu registro de nascimento serão considerados ilegais,através dessa condenação todas as mulheres cis e trans por conseguinte no Brasil serão condenadas em seus corpos femininos por portarem seios femininos,sendo que também pras pessoas transexuais,travestis e transgêneras servirá como vitória e o reconhecimento da identidade de gênero dessas pessoas.
>
> Se absolvida serei reconhecida homem como declarada em meus documentos e por isso liberada,por conseguinte a justiça estará dizendo que homens e mulheres não são iguais perante a lei.Como “homem” sou absolvida ,se fosse reconhecida mulher seria condenada.Estarão então por conseguinte condenando todas as mulheres (cis e trans que já mudaram seus documentos para feminino).Ou melhor,condenarão seios femininos e quem os porte em um corpo legalmente declarado feminino ou corpo de mulher).
>
> Sim,o meu problema é portar seios femininos.
>
> E o problema pra justiça é que sou legalmente homem com documentos de RG e Certidão de nascimento onde isso é certificado legalmente.
>
> Libertem-me ou condenem-me.Mas decidam enfim.

30 Acessível em: https://www.facebook.com/indi.siqueira/photos/a.420518144799666/439547626230051/?type=3 Data de acesso: 08/03/2024.

Os argumentos de Indianarae e a incapacidade da justiça de emitir uma condenação oficial à ativista demonstram como homens e mulheres não são iguais perante a lei e como as leis e as formas de aplicação dessas leis são generificadas. Mais ainda, demonstra como a autonomia das pessoas trans, travestis e não binárias está atrelada ao reconhecimento jurídico de sua identidade e expressão de gênero, em um sistema fortemente ancorado no binarismo de gênero e no controle da sexualidade. Segundo Indianarae:

> Se eles me condenassem, na realidade eles estariam me reconhecendo como pessoa trans. Estariam reconhecendo que meus documentos não são válidos. Estariam abrindo um precedente para que todas as pessoas trans fossem respeitadas por sua identidade de gênero e não pelo gênero, pelo sexo declarado nos documentos. Mas ao mesmo tempo eu estaria sendo condenada enquanto feminina, enquanto mulher. Então eles estariam dizendo claramente que homens e mulheres não são iguais perante a lei. Que os homens teriam um direito e as mulheres não. Então me condenariam como mulher e abririam um precedente para as pessoas trans. Se eles me absolvessem, eles estariam dizendo que, sim, legalmente sou um homem e então tenho direito. Mas outra vez seria absolvida enquanto homem. Se fosse mulher seria condenada. Então outra vez eles estariam abrindo um precedente que homens e mulheres não são iguais perante a lei. A justiça não quer reconhecer que no Brasil exista esta diferença. Não abrindo um precedente eles voltam também a reconhecer que homens e mulheres não são iguais perante a lei. (Siqueira, 2015, s/p *apud* Altmayer; Portinari, 2017, p. 304)

Por outro lado, é necessário atenção ao contexto de exibição dos corpos. Em 2023, um acontecimento ganhou as redes sociais digitais e o debate público. A partir da divulgação de um vídeo em que uma mulher dançava ao lado do marido e da filha, as imagens viralizaram e provocaram intensa repercussão. O problema seria a roupa da mãe (transparente) e sua atitude (dançar funk "até o chão"). Grande parte dos comentários na plataforma X foi de crítica à mulher, pontuando a discrepância entre a ação e o momento, que deveria ser de destaque da filha (aniversariante) e não da mãe. Além disso, a atmosfera de sensualidade, provocada pelo nu e pela dança, foi considerada fora de contexto.

Figura 4: Mulher dança em aniversário da filha, usando roupa transparente.
Fonte: Plataforma X.

Como apontado por alguns usuários, o acontecimento não deveria ter ultrapassado a esfera do privado (enquanto evento familiar), mas alcançou o espaço público por meio da veiculação do vídeo e sua reprodução acelerada. É quase unânime, nos comentários, o desconforto em relação à situação, mesmo em opiniões mais empáticas à mãe. A opinião pública associou a performance ao ridículo e à "vergonha alheia".

Figura 5: Usuários criticam a atitude da mãe e a espetacularização da situação. Fonte: Plataforma X.

A pesquisadora afrofuturista Morena Mariah publicou na mesma rede social, X[31], um texto que discute com maior profundidade o caso. Segundo ela, "a mãe pode dançar e usar a roupa que quiser, desde que não faça isso em ambiente com crianças", violando o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Ao expor a menina a um ato sexualizado (a exposição do corpo aliada à dança sensual), a mãe desrespeita o bem-estar da criança e o desenvolvimento saudável de sua sexualidade, previstos em lei. A própria repercussão do caso, e consequente exposição da imagem da menina, configuram delitos contra os direitos da criança.

Mariah argumenta que "a sexualização se dá por interferência externa, colocando a criança em contato com informações inadequadas para o período de desenvolvimento no qual ela se encontra". E completa, afirmando que tal processo é "uma forma velada de violência", que "favorece uma cultura de estupro [...] comum no Brasil". Nesse caso, todas as pessoas envolvidas falharam em proteger a criança. Seja a família e os convidados da festa, por

31 Acessível em: https://threadreaderapp.com/thread/1661348648918106112.html Data do acesso: 01/02/2024.

não interferirem, gravarem e divulgarem as imagens da menina; seja a opinião pública, que continuou a expondo para fins de sensacionalismo e entretenimento.

Pelos casos citados, podemos perceber que a nudez foi questionada em relação a fatores variados. Seja pela inadequação de determinado conteúdo a um determinado tipo de público, seja pela exibição de um tipo particular de nudez (do mamilo e das genitálias, por exemplo) ou pela impossibilidade do nu em relação ao ambiente. Podemos inferir, pelas materialidades apresentadas, que a nudez em si não é a causa da violência ou da desaprovação do público, mas sua relação com preceitos patriarcais, racistas e capitalistas que ordenam as visualidades e as visibilidades, subalternizando corpos, ainda que pareçam valorizados ou em destaque. Ao percebermos que a permissividade da nudez se concentra em um pequeno número de situações, notamos como o moralismo e o controle dos corpos são significativos em nossa cultura e que, fora a dos corpos que correspondem ao padrão normativo, enquadrada em lugar e contexto aceitáveis, qualquer nudez será castigada.

O pudor, portanto, parece ser uma experiência incontornável, aquilo que nos conecta às nossas crenças, habilidades e fragilidades. Orientando os corpos e regendo as normas de comportamento, seja na vestimenta, nas formas de conduzir talheres ou praticar a higiene pessoal, nos gestos ou na fala, o pudor é a "fronteira daquilo que poderíamos considerar civilizado, [...] uma experiência acerca dos limites do humano, de sua relação com o animal que ele não pode deixar de perceber em si próprio" (Ferreira e Silva, 2011, p. 147).

Nesse contexto, a nudez aciona o pudor por nos colocar nesse limiar entre aquilo que é verdadeiramente humano (a cultura, o vestir-se) e aquilo que percebemos como animalesco (a natureza, o corpo "como veio ao mundo"). Nossa nudez nos relembra a precariedade de nossos corpos e a finitude de nossas vidas. Ao contrário do corpo do bebê, inocente em suas fotos "peladinho", quanto mais o corpo envelhece, mais sua visão se torna um castigo, um lembrete de que retornará ao pó. Tal perspectiva é interessante, pois permite pensar a nudez enquanto símbolo de vulnerabilidade, em que se expor nu faria emergir vulnerabilidades reconhecíveis, seja no aspecto físico (exposição ao calor, ao frio, a doenças etc.), seja no aspecto subjetivo (do pudor, do desejo, do medo da violência). Dessa forma, a vulnerabilidade exposta pelo nu pode funcionar como uma ponte entre aqueles que se mostram, chamando atenção para sua própria humanidade, e aqueles que observam, reconhecendo estar sujeitos à mesma desventura.

Danielle Petherbridge (2017) defende que a vulnerabilidade implica a suscetibilidade de nosso corpo a ameaças e perigos, mas também ao amor, desejo, poder de fazer escolhas e conexão com os outros. Assim, a vulnerabilidade é discutida como uma ideia ética, ligada ao fato de que dependemos e nos conectamos uns aos outros. Judith Butler (2019) também observa que o corpo está sempre enredado por uma dimensão pública, marcada pela vulnerabilidade. Segundo a pesquisadora, a pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros, assim como ao toque e à violência. Embora reivindiquemos nossos corpos, esses corpos pelos quais lutamos não são

totalmente nossos, estão entregues, desde o início, ao mundo social (Butler, 2019, p. 51).

Ao voltar meu olhar para as materialidades, coloco, de certa forma, meu corpo "nessa zona de vulnerabilidade comum", que me faz reviver agressões ali representadas/vividas, mas também as rupturas, inovações, vitórias. Eva desfila entre pecado e virtude ao longo dessas paisagens, que submetem e glorificam, aprisionam e libertam. Essas paisagens nos contam sobre nós e sobre as histórias que permanecemos contando.

Sem querer oferecer resultados, verdades ou opiniões fechadas, seguimos neste texto, que se faz aos poucos, linha a linha. Na próxima seção, *Incursões metodológicas*, elaboro um guia de leitura, aprofundando as noções cruciais à argumentação da tese. Compartilho o processo de seleção do *corpus* e aprimoramento do problema de pesquisa, com exemplos da aplicabilidade das conceituações em relação às empirias.

No Capítulo 1, *Desnudar a subjetividade*, parto do relato de experiência para revelar origens e trajetórias da pesquisa. Como seção que expõe manifestações das diferentes *eus,* organizadas em formato acadêmico pela eu-pesquisadora, aprofundo a noção de afeto e de pesquisa afetiva, introduzindo inquietações e motivações do trabalho.

No Capítulo 2, *Despir o Brasil*, falo sobre imaginários que circulam as definições de *"mulher brasileira"*. Elaboro uma discussão teórica sobre os estudos feministas e de gênero, criticando a universalidade da categoria mulher e investigando a subjugação do feminino. Em uma abordagem interseccional, discuto particularidades brasileiras no tocante à raça, classe, formação e culturas nacionais.

Nos três capítulos seguintes, *Paisagens de encantamento*, *Paisagens de dominação* e *Paisagens contemporâneas*, discuto as cenas em relação às paisagens. Reflito sobre como discursos machistas, racistas e conservadores circulam entre as textualidades, marcando a cultura e a conjuntura do país.

Ao final, em *Considerações de agora*, sintetizo as impressões sobre a jornada da pesquisa, apresentando pontas soltas e caminhos que ficam para uma outra história.

Incursões metodológicas

"seguir trilhas através da paisagem, cada história
levará a um ponto e outra logo nos conduzirá adiante"
(Ingold, 2015, p.286)

Inspirada pelo conceito de *peregrinação* (Ingold, 2012), elaboro gestos que sinalizam a importância do *movimento* e do *engajamento*. Peregrinar, que remete às práticas religiosas, indica longa duração do percurso, que deve ser experienciado com propósito e intensidade. Apesar dessa definição ser aplicável ao conceito, Ingold (2015) frisa a importância não do destino, de onde se deve chegar, mas do que acontece *durante o caminho.* Dessa forma, o percurso adquire caráter cartográfico, crítico e político, em uma estratégia de análise que acompanha relações e trajetórias, "apontando linhas de fuga, ruptura e resistência" (Filho; Teti, 2013, p. 47). Mapear, aqui, não se refere à elaboração de um desenho estanque, em que se façam imperativas as fronteiras, mas uma forma de pensar-fazer que narra cenas e paisagens, de forma a evidenciar as linhas que atravessam e compõem as materialidades.

Nesta seção, apresento as inspirações e os procedimentos metodológicos dos quais esta tese é fruto. Na primeira subseção, *Afeto e experiência*, discuto como a perspectiva afetiva é uma força motriz e característica do trabalho, sendo responsável pelo refinamento do problema, formulação dos pressupostos epistêmicos e definição dos critérios analíticos. A segunda subseção, *Cultura do olhar,* se concentra nos aspectos analíticos da pesquisa, fortalecidos em suas bases de crítica da cultura. Finalizo com *Cenas e paisagens*, apresentando as noções centrais para a argumentação da tese.

a. Afeto e experiência

Quando desenvolvi o projeto de pesquisa para o processo seletivo de doutorado, parti de uma inquietação pessoal em relação ao "problema da nudez", que ainda não era exposto como grande mobilizador da pesquisa (falarei sobre o tema no Capítulo 1). Após o aceite do projeto e a integração no curso, esse olhar para a *minha experiência* foi ganhando mais força e percebi que seria improdutivo falar do fenômeno sem compreender o que ele significava *para mim*. Compreendi que a pesquisa ganhava força a partir do diálogo com a vida, naquilo que possibilitava ver como somos afetadas-construídas culturalmente.

As noções de vivência e experiência são tomadas aqui a partir de diferentes autoras e autores, que reivindicam, de diversas formas, o lugar do corpo e da subjetividade na construção de conhecimento (Evaristo; Rosário; Kiffer; Gomes; Mendonça; Leal; Moriceau, entre outras e outros). Recorro à perspectiva de que mover a pesquisa por meio das experiências pressupõe lidar com afetos, com a dimensão do sensível. De acordo com Mendonça,

> se a experiência resulta das interações entre organismo e ambiência, isto significa que a experiência exige o corpo e seus modos de percepção. Nesta medida, a experiência não é apreendida ou será a consequência de operações unicamente intelectuais. Há uma dimensão sensível no ato de experimentar. Ao reclamar o corpo, a experiência se mostra também uma ação prática, sensorial e emocional. No conhecer pela experiência, o corpo cria repertórios, modelos, parâmetros para a vivência e a interpretação de novas experiências – similares ou não ao já experimentado (Mendonça, 2023, p. 160).

Na criação de repertórios, ou "parâmetros para a vivência", são criadas, ainda, formas de interpretação para futuras experiências que "estão condicionadas também ao tempo, à historicidade, ao espaço e às localidades onde o corpo habita" (Mendonça, 2023, p. 160). Portanto, a pesquisa me afeta, vivo essa experiência que me acontece (Bondía, 2002) e que, por sua vez, se relaciona a experiências pregressas, todas as que me trouxeram aqui. Como argumenta Bruno Leal, "saber as experiências" implica "a percepção por parte de quem pesquisa de que é parte delas, que está nelas imerso, atuando e (des)fazendo-se nesse processo" (Leal, 2023, p. 30). Cabe a quem vive a experiência a busca por interpretar, atribuir sentido a ela e refletir, continuamente, sobre os caminhos e processos. "Resistindo à ciência moderna e mesmo aos seus diagnósticos de morte", a experiência surge "como potência desafiadora, renovadora, de transformação, não só do conhecimento e dos modos de saber científicos como também dos próprios modos de viver e estar no mundo (Leal, 2023, p. 36).

É por essa perspectiva que uma narrativa biográfica emerge enquanto parte da argumentação, conta sobre as condições da experiência e fornece exemplo material de processos culturais que analiso. No entanto, não é fácil denominar, mensurar ou descrever o que me afetou. A escrita acadêmica, altamente padronizada, se impõe como desafio crucial. Emerge a necessidade de tensionar os modos e formatos não só da aproximação em relação ao fenômeno, mas também da escrita e de sua formatação gráfica. A escrita performativa, que possibilita "comunicar esse movimento, essa inquietação", permite "experimentar, repensar, dar a pensar cada um e juntos" (Moriceau, 2020, p. 26). Faz ver que "narrar é traçar um caminho", daquele que narra, àquele que lê (Kiffer, 2022, p. 19-20).

A escrita ampara uma pesquisa que pensa a construção de conhecimento enquanto ato engajado e que adota uma postura crítica em relação ao modelo ocidental de ciência, que entende as emoções como perturbações irracionais (Pibram; Harding, 2004, p. 10). A cartografia permanece como escolha fortuita, pois possibilita tensionar linhas de força e desconstruir os discursos de verdade estabelecidos (Rosário, 2008, p.13). Em peregrinação, aguço meus sentidos e me permito ser capturada. Priorizo *o percurso entre* as materialidades, mapeando meu próprio caminho, meu próprio olhar (Ingold, 2012; 2015). Recorro a Nísia Martins Rosário, para quem o ato de cartografar "não se constrói sobre modelos metodológicos prontos, mas sobre a trajetória do pesquisador; não propõe a busca da verdade, e sim um caminhar, um ponto de vista sobre o mundo" (Rosário, 2008, p. 12).

Nesse processo, a princípio pincei referências sobre nudez com amigos e familiares, reuniões de orientação, debates nas disciplinas, eventos acadêmicos, buscas no *Google*, periódicos científicos, conversas com o *ChatGPT* etc. Inúmeros materiais *audioverbovisuais* deram origem a um *corpus* amplo e disforme. Desses encontros, a presença massiva de novelas e campanhas publicitárias indicou a necessidade de olhar para essas materialidades com maior afinco, dada a importância desses tipos de produções no Brasil. A partir daí, a investigação passou a ser sobre as características histórico-culturais das produções, seus desdobramentos políticos, sociais e midiáticos, que foram concentrando as atenções nos dramas televisivos. Investigando as obras e suas relações, fui estabelecendo critérios como o nível de audiência, a relevância para o público e o reconhecimento enquanto referências na utilização da nudez. Desses critérios, uma marcação temporal foi estabelecida e passei a considerar apenas produções veiculadas a partir de 1980.

Estabelecidos os critérios iniciais, uma grande lista de novelas ainda pendia sobre minha cabeça, exigindo uma nova poda. Meu *olhar* me direcionava a peças que integravam a nudez às narrativas, como parte do conflito da trama ou construção de personagens. À época de avaliação do projeto de pesquisa, meu objetivo era analisar as seguintes obras: *Dona Beija* (1986), *Pantanal* (1990), *Engraçadinha* (1992), *Xica da Silva* (1996), *Hilda Furacão* (1998), *Presença de Anita* (1998), *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1998), *A Muralha* (2000), *Gabriela* (2012) e *Felizes Para Sempre* (2015).

No entanto, pouco tempo depois, uma descoberta mudou tudo. Na lista, é possível notar com facilidade a prevalência de produções cujos títulos carregam os nomes/apelidos das protagonistas. *Dona Beija* (1986), *Engraçadinha* (1992), *Xica da Silva* (1996), *Hilda Furacão* (1998), *Presença de Anita* (1998), *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1998) e *Gabriela* (2012) apresentam muitos pontos em comum, como a origem literária das obras e a tendência a representar períodos históricos anteriores. A unanimidade nos quesitos *exploração do erótico* e *protagonismo de personagens desviantes e/ou resistentes à norma* trouxe uma máxima que costurava toda a tese. Seduzida por essa "coincidência", transformei-a em critério e alinhei a pesquisa, ainda mais, à perspectiva feminina e feminista. O fio condutor passou a ser, a partir daí, as protagonistas fortemente sexualizadas, cuja nudez foi amplamente explorada.

A ideia de *corpus,* então, se desfaz, assim como uma ideia restrita de análise. Como vetores da pesquisa, que disparam e mobilizam fluxos de imagens, sons, informações, práticas sociais e rituais (Gutmann, 2021, p. 71), as obras *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998)[32] são trazidas por conta do forte sentimento de pertença em relação ao ambiente cultural-geográfico em que se desenrolam as tramas: Diamantina, cidade natal da minha mãe e onde moro agora; Araxá, onde nasceu e cresceu Thales, meu marido; e Belo

32 As sinopses e fichas técnicas das obras podem ser conferidas no Apêndice desta tese.

Horizonte, onde morei por anos, cursei mestrado e doutorado. A sensação de conhecer esses lugares me aproxima dessas personagens e me permite compor a discussão em torno da nudez de forma crítica, mas circunscrita. Minas Gerais emerge como território que possibilita pensar a parte para falar do todo[33], pensar o que a representação de Minas Gerais nos diz sobre o Brasil.

Provém das personagens o reconhecimento sobre o que nos unifica enquanto *filhas de Eva*, trazendo a grande metáfora da tese, relacionada à experiência particular e coletiva de ser mulher neste país. Dessa forma, ensaio uma forma de investigação que se inspira nos trabalhos de Gomes (2018; 2023) e Gutmann (2021), para pensar a comunicação "através da ideia de fluxos audiovisuais em rede", analisando "formas culturais que marcam nossa experiência no entorno tecnocomunicativo" (Gomes, 2023, p. 61).

> Primeiro, não se trata de constituir *corpus* analítico a partir de produtos isolados, mas de acionar diferentes formas culturais do audiovisual (telenovelas, telejornais, videoclipes, podcast, animação, série, meme, filmes, vídeos de canais de YouTube etc.) no modo como elas se articulam 'em fluxo' e 'em rede', ou seja, ao mesmo tempo assumindo a conectividade em sua dimensão estratégica e exibindo os modos instáveis, múltiplos, heterogêneos que conformam nosso entorno tecnocomunicativo. Além disso, é a partir da nossa experiência no entorno tecnocomunicativo, enquanto sujeitos sociais e políticos, enquanto pesquisadores da comunicação, que mapeamos audiovisualidades temporal e espacialmente marcadas. As tensões, inquietações, problemas que atordoam nossas experiências como pesquisadores da comunicação são eles mesmos atravessados pelos modos como nos engajamos com nossos fenômenos de investigação e com nossas lutas pela vida. Podemos dizer, nesse sentido, que são as experiências (de investigação, de vida, de luta) que constroem os fluxos audiovisuais em rede. Nossos engajamentos afetivos indicam os espaços-problema que serão enfrentados (Gomes, 2023, p. 61-62).

Compreendo, portanto, que construir o mapa "é, em si, uma experimentação", que "permite o exercício, a análise e o ensaio" (Rosário, 2008, p. 17). Nesta tese, o mapeamento considera as trocas simbólicas que compõem uma "multiplicidade de paisagens e de fluxos: comunicacionais, midiáticas, audiovisuais, jornalísticas, da recepção, do consumo, as quais envolvem uma diversidade de cenários" (Rosário, 2008, p. 17). O mapa se torna visível "pelos registros e reflexões", que se organizam entre cenas e paisagens que a pesquisadora traça.

Assumo, também, a perspectiva de que, "da mesma forma que se pode entrar numa cidade por diversas ruas", a cartografia deve estar atenta à conectividade da trama, em que "um ponto remete a outro, não importando mais o ponto de acesso" (Rosário, 2008, p. 13-14). Fazendo-se mais imperativo o percurso, é necessário "perceber e registrar movimentos, verificar amplitudes, tensões, desvios, sem deixar escapar os elementos minoritários" (Rosário, 2008, p. 13-14). Nesse sentido, a cartografia, por meio de recursos qualitativos e por uma atenta conexão aos fenômenos analisados, "busca o discernimento de aspectos e de processos que comumente não são apreendidos por um olhar previamente direcionado" (Rosário, p. 13-14). Como defende Rosário, "a cartografia

33 Agradeço à professora Juliana Gutmann por contribuir com essa sugestão metodológica na banca de Qualificação da pesquisa. Ela definiu um gesto ainda não nomeado no texto como "hipótese metonímica", o que me deixou mais segura para seguir esse caminho.

busca desconstruir os discursos de verdade estabelecidos, tensionando linhas de força, capturando o novo, buscando a alteridade e o que é negado ou está escondido" (Rosário, p. 13-14).

A pesquisadora deve, então, relatar o que vivenciou e tentar recriar essa experiência, "para que o leitor, ou melhor, o espectador, tenha a chance de viver um pouco essa experiência, uma vez que ele é bombardeado pelos afetos que ela provoca" (Moriceau, 2020, p. 44). Daí que as metáforas que utilizo, seja por meio do imaginário de Eva ou nas noções de cenas e paisagens, servem para "inserir a subjetividade na narrativa" (Ricouer *apud* Mendonça, 2023, p. 164) como forma de "reescrever o concreto, de descrever o vivido localizando a experiência no tempo e no espaço" (Mendonça, 2023, p. 164-165).

b. Cultura do olhar

Esta subseção se concentra nos *olhares* e *enquadramentos* que emergem entre as diversas textualidades (da produção/diegese da obra à repercussão público-midiática), que "pressupõem uma materialidade concreta (substância semiótica, enclave social, objetivações, contrapartidas econômicas), mas também instituições, práticas, formas de regular as trocas social, moral e estética" [34] (Abril, 2012, p. 28). Entre o *male gaze* e a predominância de homens no universo técnico das produções, o cerceamento do gênero feminino se impõe da criação e/ou produção das obras às formas de representação. Nos dois universos, certa forma de *olhar* se manifesta, um olhar que considera as mulheres inferiores, emotivas, irracionais, ineficientes. Essa dimensão do *olhar enquanto poder* (Abril, 2012, p. 28) permite pensar a manutenção de hierarquias e do *status quo* nas relações de poder.

A investigação dos olhares que circulam entre autores, diretores, cinegrafistas etc., imprensa, público e pesquisadora permite a captura de imaginários e visualidades que dão a ver as características culturais das formas hegemônicas, ou não, de olhar. De acordo com Abril, ao olhar, ou fazer ver, selecionamos "lugares de enunciação construídos e atribuídos como posições sociais: o olhar patriarcal, o olhar da classe dominante [...], o olhar de um sujeito resistente" (Abril, 2012, p. 28). Como venho argumentando, existe, no Brasil, uma hegemonia do olhar masculino e patriarcal no tocante à representação da nudez e da sexualidade da mulher. Não foi uma surpresa, por exemplo, perceber a massiva presença de homens no universo técnico das produções televisivas e a intensa exploração dos corpos femininos.

O entendimento de *imaginários* como matrizes de produção e reprodução de imagens, por meio das quais ordenamentos políticos se expressam na cultura, e de *visualidades* como formas de ver, ou visões socializadas, possibilita pensar como os olhares e enquadramentos atualizam ou subvertem perspectivas hegemônicas. Segundo Williams (2005), a manutenção

34 Todas as citações do autor correspondem a uma tradução minha, a partir dos originais em espanhol.

da hegemonia depende da incorporação dos valores da cultura dominante pelos sujeitos, uma vez que o "sistema central de práticas, significados e valores" de determinada sociedade "não é meramente abstrato, mas organizado e vivido" (Williams, 2005, p. 217). É, portanto, um processo que integra diversas instituições, que atuam na produção, pedagogização e incorporação de valores culturais. Williams (2005) observa como a família, a escola e o ambiente de trabalho são fontes de transmissão destes valores hegemônicos[35] que produzem as condições e configuram as práticas e expectativas de vida dos sujeitos (Gomes, 2012, p. 41).

De acordo com Gomes (2012), é a "relação entre valores e sentidos dominantes e valores e sentidos alternativos e oposicionais que pode nos ajudar a compreender o processo contínuo de renovação, recriação, tensionamento, conflito, resistência que caracteriza a hegemonia". Isso nos possibilita pensar que uma hegemonia pode ser modificada (Gomes, 2012, p. 41). Dessa forma, a reflexão sobre olhares e enquadramentos a partir de características hegemônicas, residuais ou emergentes me permite submeter "as materialidades comunicativas ao crivo da história, das circunstâncias, das misturas, das incorporações e das transformações", evidenciando como se apresentam "como campo de disputa, de conflito, de luta" (Gomes; Antunes, 2019, p. 15). A investigação desses elementos se concentra, portanto, em seu aspecto sociocultural, que diz da (re)produção de *imaginários* e *visualidades*.

O olhar pornográfico, caracterizado pela perspectiva masculina de domínio sobre o corpo feminino, pode ser considerado um traço hegemônico da cultura[36], que se manifesta nas textualidades em diálogo nesta pesquisa. Confiro destaque às produções televisivas, que atuam no processo de produção, incorporação e atualização de imaginários e visualidades de forma massiva. A mídia, em geral, "é um lugar privilegiado de criação, reforço e circulação de sentidos, que operam na formação de identidades individuais e sociais, bem como na produção social de inclusões, exclusões e diferenças" (Fischer, 2001, p. 588).

Nas pesquisas empreendidas por Fischer (2001, 2002, 2005), o aspecto sexo-educativo da televisão foi apontado pelos jovens participantes, que situaram a televisão e a mídia "como fonte de estímulo permanente da vivência sexual cada vez mais precoce e, paradoxalmente, como lugar de controle e vigilância desses mesmos atos incitados" (Fischer, 2005, p. 51). Debatendo as questões que emergiam, com destaque para classe, gênero e sexualidade, os adolescentes evidenciaram como a característica de *controle-estimulação* do dispositivo da sexualidade (Foucault) se fazia ver no dispositivo midiático, que incitava a "falar, a mostrar, a ver, a respirar corpos nus e sexualidade", mas prescrevia normativas:

---

35 O autor define o processo de *tradição seletiva* como aquilo que, no interior dos termos de uma cultura dominante e efetiva, é sempre transmitido como "*a* tradição", "*o* passado importante". Tais instituições atuam na seleção, dentre um vasto campo de possibilidades do passado e do presente, de certos significados e práticas que serão enfatizados ou negligenciados ou excluídos.

36 Por outro lado, a pornografia feminista poderia ser considerada uma forma emergente da cultura, que institui novas práticas e novos olhares.

> [...] se os corpos estão liberados a mostrar-se, a verdade é que eles deverão mostrar-se de um modo específico: lindos, magros e, mais recentemente, "sarados", com membros muito bem "definidos", "bombados", e assim por diante. Sim, que os jovens sejam livres para viver sua sexualidade, mas que falem tudo, por exemplo, para os pais; que vivam seus encontros amorosos com total liberdade, mas que obrigatoriamente usem camisinha (Fischer, 2005, p. 52).

Logo, podemos pensar a inserção da nudez nas narrativas como algo que ensina, que busca transmitir certos preceitos sobre sexualidade e sobre gênero. Como veremos, a presença da nudez em *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998), instrui sobre posturas transgressoras e seus eventuais castigos. Tratada em termos eróticos ou cômicos, a nudez fala de desejo, mistério, liberdade, vergonha, amor. Está entranhada na mulher que seduz e glorifica a mocinha que "se entrega por amor". Acentua a vulnerabilidade frente à violência e produz alívio cômico em sequências vergonhosas. As formas pelas quais são inseridas demonstram lugares possíveis para a nudez, mas constroem o caráter das personagens, informando quem rechaçar, em quem se espelhar e o que considerar uma piada.

Nesse contexto, as produções televisivas se posicionam como *lugares de aprendizado* (Fischer, 2005), que nos ensinam "como vamos receber e ler", as "pessoas classificadas para nós como heróis ou vilões, cidadãos corretos ou como transgressores da ordem" (Fischer, 2005, p. 49). Como é característico dessas produções, ideais de mulheres e homens são produzidos, assim como refletem tais características, presentes na sociedade (Fischer; Louro). Enquanto regimes de visão, as visualidades que circulam nesses produtos visam organizar e normatizar os corpos - conforme as variadas formas de juízo e moral (Abril, 2010) -, influenciando ou condicionando a experiência e o olhar dos sujeitos. Dessa maneira, "tratar do 'dispositivo pedagógico da mídia' significa tratar de um processo concreto de comunicação (de produção, veiculação e recepção de produtos midiáticos)", em que a análise contempla questões de linguagem, de estratégias de construção de produtos culturais, mas sobretudo questões que se relacionam ao poder e a formas de subjetivação (Fischer, 2002, p. 155).

Capturada pelas textualidades, questiono o olhar masculino e sua hegemonia. Ao lançar um olhar de mulher sobre o olhar dos homens[37], critico as velhas formas de olhar e reivindico liberdade. Examino o aprisionamento da mulher à subalternidade como uma ação política, que permite pensar em práticas e posturas éticas para o agora e para o futuro. Meu olhar, certamente, se forma entre os diversos fatores que compõem a experiência (sobre os quais falaremos no Capítulo 1) e se manifesta, criativamente, nas escolhas da escrita, na seleção e sistematização das imagens, na inserção de arquivos pessoais, no projeto gráfico da tese[38].

---

37 Agradeço a contribuição do professor Bruno Leal que me atentou para esse gesto da pesquisa e ajudou a formulá-lo durante a banca de Qualificação de Tese.

38 O intuito de apresentar o texto de uma forma mais fluida vai além da escrita. Designer gráfico por profissão, e apaixonada pela área, a composição estética da página é importante para mim. Ela me ajuda a tensionar os formatos e imprimir criatividade, alimentando o caráter inventivo da pesquisa afetiva e da cartografia. Espero comunicar a quem lê minha forma de ver, meu ritmo de pensamento.

Dessa maneira, opto por priorizar referências de mulheres, principalmente do sul global, para elaborar reflexões e argumentações interseccionais (Crenshaw, 2004), que contemplem as dimensões de gênero, raça, classe, entre outras, em diálogo com o contexto histórico do país e sua formação sociocultural. Encontro inspiração e apoio no texto *O corpo vivo da história: tortura e feminização dos corpos a partir da ditadura civil-militar brasileira* (Kiffer, 2022), para falar, nesta pesquisa, sobre visualidades opressoras, que impactam nossa cultura e se relacionam às violências sofridas pelas mulheres na realidade social. As reflexões de Ana Kiffer sobre processos de feminização ajudam a desafiar o olhar dominador:

> Não podemos esquecer tampouco que compreender e atravessar histórias de torturas das mulheres é olhar para um olho que ainda nos espreita. É buscar pensar sobre um modo de relação que se estabelece entre o poder e os corpos feminizados no Brasil de forma longa e duradoura. E que buscar alguns de seus tentáculos no passado, desde o mais remoto, na máquina da matriz colonial do Sul Global, como na recente ditadura civil-militar, é também, e inevitavelmente, desejar construir ferramentas para enfrentar o nosso agora (Kiffer, 2022, p. 19-20).

O mapa que desenho considera "uma multiplicidade de paisagens e de fluxos" (Rosário, 2008, p. 17), sistematizados entre as cenas que componho. Entre diversos "registros e reflexões acerca do objeto/problema" (Rosário, 2008, p. 16), as audioverbovisualidades[39] aparecem enredadas, permitindo ver a construção de olhares que pressupõem uma "prática incorporada" e as "práticas culturais" associadas, que se organizam como "totalidade analisável" (Taylor, 2013, p. 27) a partir da lente metodológica da cena.

c. Cenas e paisagens

O encontro com os episódios[40] foi guiado pelo objetivo de sistematizar as imagens de nudez e investigar as obras enquanto construtoras de feminilidade. Mais que selecionar as sequências, foi importante entender o contexto, conhecer as personagens e suas motivações. Nesse sentido, esta é uma tese que diz, também, sobre como fui capturada por paisagens enquanto integrava as cenas. E aqui, se fez necessário construir uma noção específica de cena, que explicasse o que exatamente eu estaria investigando.

Inicialmente, fui às acepções mais básicas do conceito de cena, isto é, o "conjunto do que se oferece à vista; panorama, paisagem, cenário" (Houaiss, 2009, p. 435). Complexificando essa definição, encontro em Jean-Luc Moriceau, Carlos Magno Camargos Mendonça e Isabela Paes (2019) uma noção de *cena como experiência*, que faz ver o que "é visível e expresso, mas também uma parte do que não é dito, o implícito, a dinâmica potencial, os segredos e os fantasmas do mundo" (Moriceau; Mendonça; Paes, 2019, p. 184). Considerando a diversidade

---

39 Trama de imagens, sons e textos (Gutmann, 2021), que integram a experiência da cena.

40 *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998) foram reassistidas em sua integridade para a pesquisa. Os episódios das duas primeiras foram encontrados em canais do Youtube, enquanto a última foi apreciada pela plataforma de *streaming* Globoplay.

de formulações e aplicações do conceito, seja nas teorias do teatro, das artes plásticas ou do cinema, me amparo, ainda, nos estudos de Diana Taylor (2013), Juliana Gutmann (2021), Edinaldo Araujo Mota Junior (2022), entre outras e outros.

Com efeito de adotar uma construção específica da noção de cena e em diálogo com os aportes teóricos mencionados, elaboro a seguinte definição para a tese: cena é a *ação* que estabelece articulações sensíveis e discursivas, o ato de criar e construir a obra, o texto jornalístico, a pesquisa acadêmica, que envolve dimensões políticas e estéticas; a cena é uma *composição afetiva* que captura, move e faz pensar a partir da experiência da pesquisa; e é uma *situação* em que múltiplas textualidades interagem e que pressupõe roteiros previamente definidos que podem vir a ser improvisados. Essa definição possibilita pensar tanto os aspectos técnicos das produções, quanto suas relações com os contextos sociais, culturais e históricos.

Não utilizo "cena" para falar das *sequências* analisadas (compreendidas como unidades narrativas dos dramas), mas a compreendo enquanto *performance* (Taylor, 2013), um evento performático e performativo que se organiza entre três polos, duplamente classificados: *a obra*, em seu universo diegético e sua produção; *a repercussão,* entre a mídia tradicional e o público; *minha experiência,* os afetos e interpretações entre o olhar da espectadora e da pesquisadora. A cena enquanto performance mobiliza *arquivos* (imagens, textos, documentos) e *repertórios* (conhecimentos e práticas incorporadas) (Taylor, 2013, p. 50).

Atribuir a eventos o sentido de performance significa buscar os roteiros que conformam a experiência (Taylor, 2013); compreender dinâmicas, práticas, linguagens e valores que respondam ao modo como as expressões culturais se materializam na sociedade (Mota Junior, 2022). Enquanto espectadora ativa e engajada, tanto na obra quanto em sua repercussão, são meu olhar e aquilo que me afeta os organizadores das cenas, que sistematizam como a nudez foi posta e como foi recebida. Performo um caminho que conta uma história particular e coletiva, afetiva e ética, que segue seu fluxo a cada nova leitura e em cada novo olhar.

O esquema a seguir pretende facilitar a visualização da noção de cena adotada, no qual cada polo atua com uma dupla presença:

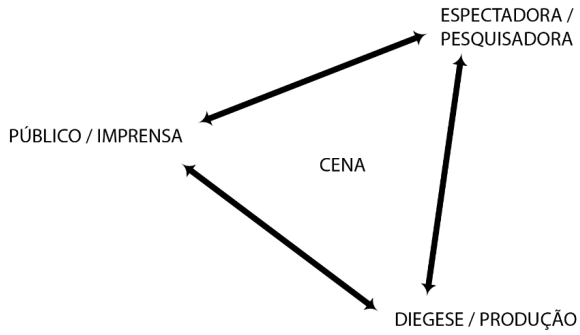

Figura 6: Composição da cena a partir da relação entre os três polos. Fonte: Elaboração própria.

Enquanto mapa de sentido, a cena nos diz sobre como a nudez foi posta pela televisão e como foi/é sentida e percebida pelo público. A dimensão da repercussão das obras aglutina imprensa e público, de forma que tanto a cobertura midiática quanto a reação da população serão discutidas. Essa perspectiva ajuda a conhecer a opinião dos telespectadores, difícil de captar após tantos anos de exibição das obras. Da mesma forma, as características da produção e o posicionamento dos profissionais e da empresa responsáveis pelas produções serão discutidos a partir da diegese, do que é possível apreender com a trama. E, por conseguinte, misturam-se o olhar da espectadora e o da pesquisadora em mim. A relação entre os três polos é o que defino enquanto *cena da nudez* na tese, sendo *Dona Beija, a feiticeira; Xica da Silva e os pecados da carne; e Ninguém segura Hilda Furacão*. Da discussão em torno dessas cenas, pretendo dar a ver uma quarta, que diz sobre a cena da nudez no Brasil, formada pela relação e confluência entre as três anteriores.

Enquanto indícios de pontos de vista, as paisagens que descubro oportunizam reconhecer como as cenas estão profundamente atreladas ao *olhar masculino,* condutor e avaliador da nudez (e do erotismo), na tela e fora dela. Tal olhar integra e dá origem ao *olhar colonial*, que emerge como o grande "vilão" da tese. Minhas descobertas me possibilitam organizar as cenas a partir das recorrências de paisagens. As *paisagens de encantamento*, *dominação* e *contemporâneas* deixam ver como a construção da brasilidade se dá por meio de três aspectos: I. universo fantástico, que baseia no exótico sua desculpa e seu encanto; II. realidade dominadora e violenta; III. construção de convergências espaço-temporais.

Em síntese, nossa jornada se constituirá por meio das seguintes coordenadas:

Cenas	**Paisagens**
- Cena 1: Dona Beija, a feiticeira - Cena 2: Xica da Silva e os pecados da carne - Cena 3: Ninguém segura Hilda Furacão	- Paisagens de encantamento - Paisagens de dominação - Paisagens contemporâneas

Tabela 1: Sistematização das cenas e paisagens a serem relacionadas na pesquisa. Fonte: Elaboração própria.

As noções de roteiro e encenação, conforme argumentadas por Diana Taylor (2013)[41], são cruciais para investigar imaginários coletivos, disputas de poder e possibilidades de rasura (Dias; Mota Junior; Gutmann, 2022, p. 6). Como "imaginários específicos culturalmente" o roteiro "torna visível o que já está lá, os fantasmas, as imagens, os estereótipos" (Taylor, 2013, p. 60) e os "mandatos econômicos e sociais que pressionam os indivíduos a performatizar de acordo com certos modos normativos" (Taylor, 2013, p. 42). Logo, a cena enquanto performance permite captar fricções entre roteiro/enredo e os atores sociais envolvidos (Taylor, 2013, p. 63), nas quais aspectos da cultura são capturados e os jogos de poder, normatividades, hegemonias e resistências desenham *paisagens* que a experiência *com* e *na* cena descobre.

41 Em diálogo com autores como Richard Schechner, Victor Turner, Clifford Geertz.

De acordo com Taylor (2013), ao me situar como ator social nos roteiros que analiso, espero posicionar meu investimento pessoal e teórico na argumentação (Taylor, 2013, p. 17). Enquanto a performance funciona como um modo de conhecer, o roteiro estrutura nossa compreensão e nos força a nos situar em relação a ele, como participantes, espectadores ou testemunhas (Taylor, 2013, p. 65).

> [O roteiro] assombra nosso presente, constituindo uma forma de espectrologia, que ressuscita e reativa velhos dramas. [...] O arcabouço permite oclusões; ao posicionar nossa perspectiva, ele promove certas visões enquanto ajuda a fazer outras desaparecerem (Taylor, 2013, p. 60).

> Os roteiros são passados adiante e permanecem como paradigmas notavelmente coerentes de atitudes e valores aparentemente imutáveis [...]. Embora o paradigma permita a continuidade de mitos e suposições culturais, ele geralmente funciona por meio de reativação, e não da duplicação. Os roteiros invocam situações passadas, algumas vezes tão profundamente internalizadas por uma sociedade que ninguém se lembra do que aconteceu antes (Taylor, 2013, p. 65-66).

Na continuidade (ou não) dos discursos diegéticos dentro da trama e seus resvalamentos na vida social (na época da exibição e no agora da escrita), as cenas são investigadas a partir do que as diferentes textualidades apresentam, expressas entre imaginários e visualidades. Nesses encontros, aspectos da cultura são capturados, dentro e fora da tela. As paisagens que componho são atravessadas por distintos olhares, que possibilitam pensar as cenas como parte de cenas ainda maiores. Elas se espraiam entre diferentes áreas da vida, como a ciência, a informação, a família, o entretenimento, resultando em articulações complexas da cultura.

Ao falar em paisagens, é possível que surjam interpretações relacionadas com os cenários das produções ou as formas naturais dos lugares representados. Pensar em Araxá, Diamantina ou BH evoca sabores e cores das Minas Gerais. Prédios coloniais, cachoeiras, longas avenidas e belos viadutos. Talvez, para o leitor essas imagens não sejam reconhecíveis, ou não coadunem com as suas próprias, mas me vêm à cabeça quando penso nessas cidades. No entanto, por outro lado, ao pensar em representações do Brasil colônia ou dos anos 1950, outras imagens são reavivadas. Além dos aspectos físicos, aspectos morais e éticos também podem ser citados, como o recato, a violência, o racismo, o machismo etc.

No entanto, embora envolva os imaginários citados acima, a noção de paisagem que formulo aqui, e que organiza toda a tese, é inspirada pelas conceituações de Ingold (2021), que a define como “registro duradouro - e testemunho - das vidas e dos trabalhos das gerações que nela habitaram e, ao fazê-lo, deixaram lá algo de si” (Ingold, 2021, p. 112); e de Milton Santos (1988), que a conceitua como aquilo que vemos, o que nossa visão alcança. A paisagem “pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc.” (Santos, 1988, p. 21).

Ao peregrinar pelas cenas, capturo fragmentos narrativos e os organizo de forma que façam sentido. Atenta às pistas, enriqueço a história a ser contada em *atos de lembrança*, uma vez que "lembrar não é mais uma questão de resgatar uma imagem interna guardada na mente", mas "uma questão de se envolver perceptivamente com um ambiente que está repleto do passado" (Ingold, 2021, p. 113). Como descreve Santos (1988), a paisagem é criada por acréscimos, "é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos" (Santos, 1988, p. 23).

Em uma palestra ministrada na USP, em 1995[42], Santos defendeu que a paisagem é o que eu vejo, de acordo com o meu ponto de vista. O horizonte varia em relação à minha posição, de longe ou de perto, de cima ou por entre. Portanto, as paisagens funcionam como um "todo de representação", que emergem enquanto fragmento de percepção e de realidade. De maneira semelhante, Ingold argumenta que a paisagem "não é uma totalidade que você ou qualquer outra pessoa possa *olhar para*, ela é o mundo no qual nos encontramos adotando um ponto de vista sobre os nossos entornos" (grifo do autor) (Ingold, 2021, p. 150). O autor elabora:

> um lugar na paisagem não é "cortado" do todo, seja no plano das ideias ou no da substância material. Pelo contrário, cada lugar engloba o todo em um nexo particular, e nesse aspecto é diferente um do outro. Um lugar deve seu caráter às experiências que proporciona àqueles que passam algum tempo lá — às vistas, sons e até cheiros que constituem sua ambiência específica (Ingold, 2021, p. 119).

Logo, é necessário compreender que as paisagens são constituídas pelo próprio processo de habitar, que possibilita e depende de um "procedimento de descoberta, em que os objetos da paisagem se tornam pistas do significado" (Ingold, 2021, p. 152). Segundo Ingold (2021), os "significados estão na paisagem para serem *descobertos*, se soubermos nos atentar a eles" (grifo do autor) (Ingold, 2021, p. 152). Assim, cada característica pode ser entendida como uma pista, uma chave. Por isso o conceito de peregrinação é importante. Peregrinar permite viver as cenas enquanto lugares de observação constante, das quais emergem as paisagens que investigo.

Como a percepção é um processo seletivo de apreensão, uma vez que "pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato, por exemplo coisas que um arquiteto um artista vem outros não podem ver ou fazem de maneira distinta", a tarefa seria "ultrapassar a paisagem como aspecto para chegar ao seu significado" (Santos, 1988, p. 22). Ao compor paisagens e contar histórias, espero que quem me lê compreenda meus percursos e os encontros que me trouxeram as descobertas das quais esta tese é resultado. Habitando tais cenas, torno-me parte delas como elas se tornam parte de mim. Longe de construir um mundo, coleto as pistas que ele deixa e descrevo seus aspectos:

> contar uma história não é como tecer uma tapeçaria para encobrir o mundo, é uma maneira de guiar a atenção de ouvintes ou leitores para ele. Uma pessoa que pode

42 Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=juUkCzFTO5U Data do acesso: 01/02/2024.

> "contar" é alguém que está perceptivamente sintonizado em captar informações no ambiente que outras pessoas, menos hábeis nas tarefas de percepção, podem deixar passar, e o contador (da história), ao explicitar seu conhecimento, conduz a atenção da sua audiência pelos mesmos caminhos que ele passou (Ingold, 2021, p. 114).

Constituída pelo encontro entre organismo e ambiente (Ingold, 2021), a paisagem "se oferece ao nosso corpo como um corpo outro" (Santos, 1995, s/p), convive conosco, habita em nós e nele habitamos. Por essa razão, o esquema inicial é acrescido, como apresentado a seguir, com representações de paisagens, que explicitam o movimento e a ação da cena:

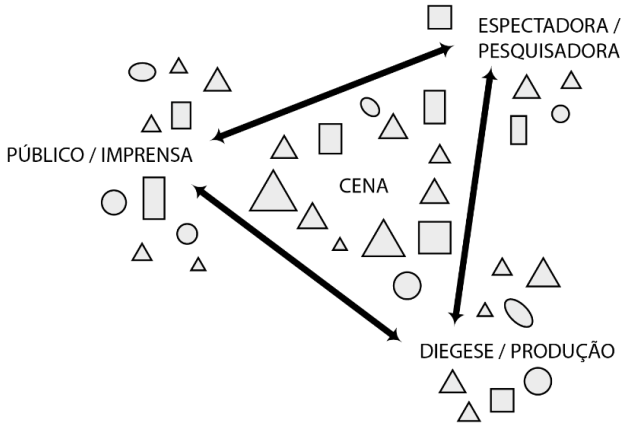

Figura 7: Formas geométricas exemplificam a emergência e circulação das paisagens na experiência da cena. Fonte: Elaboração própria.

Os conceitos de *paisagens afetivas*, de Lawrence Grossberg[43], e *estrutura de sentimento*, de Raymond Williams, ajudam a refinar a noção de paisagem que adoto. Contribuem para a tomada mais metafórica e crítica do conceito, menos atrelada às concepções geográficas e espaciais em sua fisicalidade. Atenta às capacidades afetivas das cenas e às disputas sociais e políticas que se desenrolam nelas, articulo as proposições dos dois autores para pensar a experiência entre os componentes afetivo e cognitivo (Pribram; Harding, 2004, p. 7)[44]. Investigo o que as cenas evocam afetivamente e os discursos que as compõem, indicando como tais elementos ensinam modos de conduta e formas hegemônicas de ser, agir, sentir, pensar.

Por um lado, o conceito de paisagens afetivas, proposto por Lawrence Grossberg, conecta a formação social às atividades e energias do afeto, dando atenção às relações de poder. O autor convida à reflexão sobre o lugar do afeto na formação da conjuntura, "diretamente dentro do sistema de produção de sentido e construção do sujeito" (Pribram; Harding, 2004, p. 19). Por outro, desempenhando um papel fundamental na incorporação de valores, as estruturas

43 Ciente dos diálogos e contribuições de outras pesquisas para os escritos de ambos, destaco a influência do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

44 Todas as citações das autoras correspondem a traduções minhas, do original em inglês.

de sentimento possibilitam moldar percepções e práticas culturais por meio da incitação de sensações como ódio, nojo, indiferença, ou empatia, reconhecimento, admiração. O racismo e o machismo, por exemplo, funcionam como estruturas de sentimento que emergem enquanto traços da cultura hegemônica. Nesse caso, a hegemonia branca e masculinista é entendida e vivida como a "substância e o limite do senso comum", em que a consciência da nossa sociedade está profundamente imersa (Williams, 2005, p. 216).

A partir dessas contribuições, desdobro a noção de paisagem em duas vertentes que se complementam: *paisagens de afetação* e *paisagens de sentido*. Elas possibilitam investigar o que as cenas evocam a partir dos sentimentos que encenam, dos discursos nos quais se ancoram e das normas e valores que as orientam. Por *paisagens de afetação* penso as formas moduladoras de emoções, instigadoras de sentimentos. Investigo, por exemplo, como abordagens de violência ou de erotismo buscam provocar sensações nos espectadores e analiso o que se produz para que tal objetivo seja alcançado, quais referências utilizam e a quais imaginários recorrem. Enquanto essa visada está mais orientada para a experiência sensível e a forma como o afeto orienta e produz aspectos da cultura, as *paisagens de sentido* buscam dar conta das significações que envolvem as cenas e os aspectos discursivos e performativos.

Noções complementares, as *paisagens de afetação* e as *paisagens de sentido* possibilitam sistematizar as cenas enquanto encontros afetivos, que se estabelecem na relação entre a experiência pessoal (atravessada por marcadores de diferença) e as formações da cultura. Das paisagens de afetação podem ser percebidas/produzidas paisagens de sentido e, por outro lado, das paisagens de sentido podem emergir paisagens de afetação. A descoberta e a descrição dessas paisagens dependem da experiência subjetiva com a cena e cada subjetividade poderá captar formas distintas, assim como cada encontro pode trazer novas paisagens. É o processo de habitar a cena que constitui as formas da paisagem. Nela, organismo e ambiente se implicam, "alternadamente como figura e fundo" (Ingold, 2021).

A investigação de imaginários e visualidades contribui para o delineamento das paisagens de afetação e de sentido, permitindo associar, por exemplo, a brasilidade erotizada (entendida como visualidade) a certos imaginários, como o do Brasil enquanto paraíso tropical, onde a *mistura étnica* e a *incivilidade* pressupõem uma sexualidade permissiva. Nos cenários pitorescos e exóticos, no embate entre selvageria e civilidade, no machismo e no racismo, visualidades excludentes são atualizadas na cultura e junto ao público. *Sintomas da cultura,* enquanto categoria analítica, reforça a investigação das paisagens a partir das tensões, conflitos e valores, abarcando o tempo de exibição da obra e suas reverberações posteriores, até o agora[45].

---

45 Principalmente no que tange à repercussão midiática, a análise das cenas permanece atenta a qualquer novidade. Nesse sentido, desdobramentos atuais, como a matéria *Taís Araujo, A Imparável*, veiculada em 2023, pela revista *Piauí*, ou os anúncios de refilmagem de *Dona Beija*, podem trazer descobertas relevantes à discussão. Conferir *Como Taís Araujo enfrentou o racismo*, acessível para assinantes em: https://piaui.folha.uol.com.br/como-tais-araujo-enfrentou-o-racismo/ Data de acesso: 05/05/2023.

Novamente, a dupla posição dos polos da cena se faz presente. Percebo o olhar do público pelo olhar da imprensa, o olhar da espectadora pelo olhar da pesquisadora e o olhar da produção pelo olhar da diegese. No encontro com as cenas, meu olhar capta o que se mostra e constrói suas próprias imagens, forma paisagens que possibilitam contar histórias sobre nós, brasileiras e brasileiros. Na descoberta das paisagens e seus significados, noto como as obras, a imprensa e o público lançam mão de diversas visualidades e imaginários para dizer do feminino e da nudez. A partir da sistematização das cenas e análise das paisagens, busco argumentar como a exposição dos corpos das mulheres, no país, é atravessada por uma ideia de *brasilidade*, sobre a qual conversaremos ao longo de toda a tese.

Da investigação das cenas, organizei as visualidades em três grandes grupos, que compõem as paisagens a serem discutidas nesta tese. Cada uma será particularmente discutida a partir do capítulo 3, mas apresento brevemente suas definições:

- Na *paisagem de encantamento*, o nu feminino e o gênero feminino se relacionam fortemente com a sedução, a magia e a atração que tais corpos provocam.
- Na *paisagem de dominação*, o nu feminino e o gênero feminino são relacionados à subjugação ou resistência a uma norma social. Ambas as dimensões são entendidas como conflitivas e causadoras de problemas, a reação social é violenta.
- Na *paisagem contemporânea* o nu feminino e o gênero feminino são confrontados com valores culturais históricos, relacionados aos processos políticos, econômicos e sociais do país. Expressa a convergência espaço-temporal e a contemporaneidade das cenas.

Essas dimensões são formuladas a partir do universo diegético das tramas e da realidade social, averiguando como o problema da nudez e as questões de gênero são sentidos-vividos pelas personagens, atrizes e espectadoras. Conforme argumentarei nos capítulos 3, 4 e 5, tais paisagens estabelecem dependências, sendo amparadas umas pelas outras, ou produzindo em si as origens de uma ou outra. Coabitam a cena da nudez brasileira, provocando e produzindo sensações ambíguas, ora de desejo, ora de repulsa. Tanto podemos ter empatia com os corpos que aparecem despidos e admirá-los, quanto podemos recriminá-los em sua atitude. A prevalência de uma posição ou outra depende das visualidades e imaginários acionados pelos olhares e enquadramentos da temática.

Considero que a realidade brasileira traz características específicas à subjugação e à opressão das mulheres. As marcas da colonização, da escravização e do universalismo europeu constituem entrelaçamentos estruturantes da cultura brasileira, que serão abordados com profundidade no Capítulo 2. No próximo capítulo, argumentarei como a nudez e a sensualidade funcionam como processo de feminização das próprias mulheres, evidenciando um esforço em manter os ordenamentos de gênero e a matriz cis-heteropatriarcal. Colocadas "à disposição da dominação" (Kiffer, 2021), as mulheres representam a malícia de Eva, sua eterna culpa, sua subalternidade. A nudez, evidência da impureza, consome seus corpos belos e *"irracionais"*.

Capítulo 1. Desnudar a subjetividade

No ensaio *Só quando escrevo tenho um corpo*, Ana Kiffer (2021) defende a escrita como forma de "combater o *status quo* de um modo de construção de pensamento" e de "lutar contra o pensamento", "para se ofertar um outro corpo" (Kiffer, 2021, p. 29). Nesses gestos, a escrita aparece como força resistente em um cenário de disputa. No entanto, no universo da pesquisa acadêmica, o incentivo e a recompensa atrelados à produtividade dificultam a criação de uma escrita combativa, e os processos mais lentos de reflexão, tentativa, erro, repetição, não são tão encorajados. Alvos de um sistema que nos cobra saber mais, fazer mais, escrever mais, não é estranha a proliferação de adoecimentos mentais entre estudantes universitários (principalmente na pós-graduação[46]), agudizados pelos anos de pandemia da covid-19.

Por outro lado, a potência disruptiva da escrita permanece enquanto caminho para tensionar e transformar essa própria realidade. Neste texto, apesar das cobranças que me imponho a cada linha, vivo a escrita como parte de um processo de *autorrecuperação*[47] (hooks, 2019), que me ajuda a compor a mim mesma, a uma *eu-pesquisadora* que considera suas diversas identidades. Este corpo-texto foi constantemente fraturado e reconstruído, fazendo do pessoal o político, da experiência as textualidades. Emaranhada em pensamentos, puxo fios e teço tramas que tento organizar neste formato lógico, reconhecível como um texto acadêmico. A escrita, no entanto, busca borrar os limites das formas pré-estabelecidas, propondo outras texturas e inventividades.

Neste capítulo, cartografo a pesquisa em mim, retraçando os caminhos que me trouxeram até você, que me lê. Ao pensar a exibição dos corpos femininos enquanto construtora de padrões de gênero e manifestação do processo de dominação pela feminização, direciono o olhar para a minha história e analiso minha experiência em relação a contextos culturais mais amplos. Ao fluir memórias, compreendo como minhas experiências foram atravessadas por convenções estéticas, morais e éticas, fortemente marcadas por questões de gênero, raça, classe, etarismo, vulnerabilidade, parentesco; indissociáveis do *olhar que construí sobre o mundo*. As coisas que vivi, as vidas que poderia ter tido e não tive, as vidas que tive a despeito das probabilidades

---

46 Conferir "O desenvolvimento de transtornos mentais em universitários", acessível em: https://www.nexojornal.com.br/academico/2023/02/03/O-desenvolvimento-de-transtornos-mentais-em-universit%C3%A1rios#section-6 "Depressão, ansiedade e esgotamento afetam cada vez mais estudantes, e suicídio é uma das principais causas de morte entre jovens", acessível em: https://www.ufrgs.br/jornal/depressao-ansiedade-e-esgotamento-afetam-cada-vez-mais-estudantes-e-suicidio-e-uma-das-principais-causas-de-morte-entre-jovens/ "Pandemia provoca alto impacto para saúde mental de alunos de pós-graduação, diz estudo", acessível em: https://www.cnnbrasil.com.br/saude/pandemia-provoca-alto-impacto-para-saude-mental-de-alunos-de-pos-graduacao-diz-estudo/ Data do acesso: 07/05/2023.

47 Falando especificamente sobre a população negra, hooks (2019) defende que é necessário olhar para trás "não apenas para descrever a escravidão, mas para tentar reconstruir uma história psicossocial do impacto trazido por ela" (hooks, 2019, p. 406). Como estratégia de viver-resistir, a memória "pode funcionar como modo de conhecer e aprender com o passado [...]. Ela pode servir de catalisador para a autorrecuperação" (hooks, 2019, p. 100). A noção de autorrecuperação é acionada, aqui, para pensar a condição das mulheres e de outros grupos subalternizados, mas emerge na escrita desta tese como parte do meu próprio processo de autorrecuperação.

construíram esse corpo-pesquisadora que oferto. Em oposição ao *status quo,* reinvento meu eu-pesquisadora "a partir de outras fragilidades e forças" (Kiffer, 2021, p. 34). Tramando ciência e vida, convido a (re)conhecer as paisagens que habito e que habitam meu corpo, quais cenas desenrolo em minhas entranhas e contornos.

Me sinto próxima do que Kiffer apresenta enquanto a "pergunta guia" de seus trabalhos e reflexões, que parte sempre "do desejo de entender onde estamos hoje":

> Meu olhar para o passado exercita-se, por conseguinte, sobre um duplo viés: por um lado, busco pensar de que maneira estou nele implicada, num certo "ainda" que subjaz em nossos próprios corpos. Por outro lado, busco compreender como colocar o dedo nas feridas do passado não se restringe apenas ao processo (importantíssimo) de conhecimento do mesmo. Aí também creio haver algo vivo e presente, um outro tipo de "ainda", diferente da continuidade do tempo que insiste em fazer do passado o presente. Algo talvez prenhe daquilo que, dilatando o tempo linear, crie nele os espaços das memórias de muitos corpos. Espaços que resistem à narrativa, furtando-se muitas vezes ao dizer, ou dele escapando, mas que subsistem como uma espécie de vida corporal da própria história (Kiffer, 2022, p. 16-17).

1.1. Tímida e espalhafatosa[48]

Figura 8. Fotografia feita pela grande amiga Joyce Fonseca. Sumidouro em Santa Bárbara/MG. 2018.
Fonte: Arquivo pessoal.

48 Neste capítulo, utilizo como títulos trechos da música *Vaca Profana* (1986), composta por Caetano Veloso. Eternizada em mim na voz de Gal Costa, a canção me remete a um reconhecimento de si mesma, cujo gesto tento elaborar aqui. Essa conversa busca evocar certa ancestralidade feminina, oscilando entre instinto e subversão.

Venho de uma família[49] na qual as mulheres são predominantes; seja pela materialidade da maioria numérica ou pelo simbólico de suas realizações. Cresci vendo as grandes decisões familiares serem discutidas e resolvidas por elas que, ou tomavam à frente na resolução dos problemas, ou eram incumbidas a lidar com eles. A matriarca da minha parte materna, Maria Silveria, perdeu o marido, repentinamente, e precisou lidar com os oito filhos sozinha. Apesar das dificuldades, entre as tantas histórias de miséria, abusos e intrigas vividas por essa família, os destinos das filhas e filhos de Maria não fugiram da ordem *"natural"* das coisas, casando e constituindo novas famílias, com pais, mães, filhos e filhas.

Danizete, a caçula, rompeu com essa lógica e engravidou do namorado, oito anos mais novo. Marcelo, menor de idade, acompanhou a gravidez da parceira até o nascimento da filha, mas seus interesses logo mudaram. Em Itabira-MG, a família dele culpou minha mãe pelo "romance" e a aconselhou a buscar ajuda com os próprios familiares. Sem alternativas, minha mãe e eu iniciamos uma grande jornada. Ao longo dos meus primeiros anos, mudamos diversas vezes de casas e cidades, morando com tios ou parentes que aceitavam receber a *"mãe solteira"*. Maria nos acompanhava e cuidava de mim enquanto Danizete saía para trabalhar. Quando eu tinha quase dois anos, encontramos abrigo definitivo em Santa Bárbara-MG. Lá, no "barracão" dos fundos da casa da minha tia Dália, vivi grande parte da minha vida.

Na casa da frente, a família era composta pelo casal heterossexual e três filhas. Na casa dos fundos, a família se configurava pelo trio mãe-filha-neta. Vez ou outra, mais um membro da família precisava de abrigo e morava por um tempo com a gente, na casa da frente ou dos fundos. No único quarto do barracão as mulheres dormiam juntas. Se tivesse algum outro morador ou visitante, principalmente se fosse homem, dormia no sofá da sala. Por muito tempo, meu lugar de privacidade foi o banheiro, principalmente durante o banho.

Mesmo num ambiente de maioria feminina[50], a sociabilidade se construía em bases dicotômicas, flutuando entre espaço de todas e espaço seccionado, quando os homens integravam a cena. Esse tipo de dinâmica, que informava convenções para a agência dos corpos, não era construída somente por meio da fala, mas aparecia como gesto discursivo, que organizava por meio de afetos. O encolhimento no sofá e a abertura de espaço para os homens, que se espraiavam confortáveis, foram ensinados em meio a experiências sensíveis de intimidade, hierarquia e pertencimento. A acenada de cabeça para que a menina se levantasse e os beliscões que apareciam quando se *"dava confiança"* foram gestos que me ensinaram sobre a relação entre homens e mulheres, sempre atrelando o feminino ao recato e à subserviência.

---

49 Falo principalmente do lado materno da minha ascendência, com o qual tive/tenho maior contato e tempo de relação. Por ter crescido com minha mãe e avó materna, só fui me relacionar mais proximamente com a família paterna a partir do início da adolescência.

50 Apenas na adolescência, essa maioria numérica seria invertida. Quando meu pai entrou na cena, ele e minha mãe construíram uma casa, para a qual nos mudamos e passamos a constituir uma família "dentro dos padrões". Com o nascimento do meu irmão mais novo, os representantes do sexo masculino se tornaram maioria.

Nessa experiência de coabitar o território composto por duas famílias (que também eram uma só), percebo como a figura do homem compunha paisagens distintas nas histórias da casa da frente e da casa dos fundos. Nas rodas de conversa, as mulheres falavam sobre os maridos, inferiorizando-os e/ou afirmando não conseguir viver sem eles. Minha mãe não teve marido até o retorno do meu pai, quando eu tinha nove anos. Não se falava sobre ele. Alexandre, o patriarca daquele território, era o único homem cuja presença se mantinha constante. Ele foi o mais próximo que tive, durante a primeira infância, de uma figura *"paterna"*. Enquanto provedor, o *"patriarca"* cumpria à risca seu papel na casa da frente, organizando a família entre espaço da rua para o homem e espaço da casa para a mulher. Por outro lado, na casa dos fundos, quem saía para trabalhar era a mulher-mãe.

Creio que meu sentido de pertencimento ao grupo mulher sempre foi atravessado por esses desvios da norma, seja em relação à subversão de minha mãe ou à experiência de viver em uma família não tradicional. Pensando com Guacira Lopes Louro, considero que, ao longo da minha vida, "as muitas formas de fazer-se mulher", "sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente" (Louro, 2013, p. 9), foram confrontadas por definições de *"naturalidade"* que não se aplicavam a mim ou à minha família. Interpelada pelas "diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais" (Louro, 2013, p. 10), construí meu pertencimento ao grupo de forma não tradicional. Negando a existência devota ao homem e as "essências" do feminino.

Em diálogo com a autora, reflito sobre como os contextos de constituição da minha identidade deixaram nítidas as fronteiras entre aqueles que representavam a norma (a família da casa da frente[51]) e aquelas que ficavam às margens. A noção que adquiri, de que aquela instituição (família tradicional) e aquela categoria (mulheres) não eram perfeitamente aplicáveis à minha realidade, foi crucial para uma mudança de postura em relação ao mundo, mais introspectiva e rancorosa, que atravessa minha personalidade.

Relembrando situações que emergem do cenário antagônico "casa da frente x casa dos fundos", percebo que a subalternidade da família *"sem pai"* era reforçada pela vulnerabilidade econômica, expressa na hierarquia do território. Citando um episódio: certa vez fui arrastada pelos cabelos por uma prima, da casa da frente até a casa do fundo. Em casa, apanhei da minha mãe, por ter apanhado da minha prima. A sensação de discriminação e inferioridade que eu experienciava ao ser arrastada e, depois, ser agredida por ter sido agredida, marcaram em meu corpo a sensação de ultrapassar "algum limite". Senti como se dissessem "recolha-se à sua insignificância", "volte ao seu lugar". Tais experiências influenciaram minha sociabilidade e, com o tempo, fui me tornando a criança que brincava sozinha e escrevia histórias.

---

51 Tomo a "família da casa da frente" enquanto representativa da norma por sua reprodução da ordem patriarcal. No entanto, sublinho que o aspecto racial tensiona uma normatividade estrita. Alexandre, um homem negro retinto, e Dália, uma mulher lida como branca, tiveram três filhas negras.

No meu universo infantil, a atribuição de diferenças não se deu apenas na esfera do gênero, mas também nas de classe e raça. Antes de *ser mulher* ou antes de *ser negra* eu *era pobre*. A marginalidade da minha existência foi ordenada por fatores que se imbricavam: a correlação não factual, mas defendida culturalmente, entre não ter um pai/marido e ser fracassada e pobre; a experiência de ser negra, "mas nem tanto"; o pertencimento à casa dos fundos e a caridade da família tradicional. Talvez por essas nuances, brotaram em mim sementes de resistência. Lembro de me inquerir, e a Deus, o porquê da minha mãe trabalhar fora ao contrário da minha tia, ou porque minhas primas tinham um pai e eu não. Mais tarde, o porquê do garoto que eu gostava se interessar mais pela menina branca dos olhos claros me levava ao choro. Tais experiências deixaram "marcas" e foram produzindo um corpo tanto mais estabilizado dentro das fronteiras quanto mais reativo aos mesmos limites. Apesar dos traumas vividos (ou justamente por eles), percebo que adquiri uma postura mais disruptiva em relação à cultura dominante. Fui me tornando capaz de recusar certas prescrições culturais.

Dessa forma, enquanto o mundo social, a cultura, via em mim uma mulher, preta e pobre, eu fui pobre, para ser mulher, para ser negra. Ainda que toda essa descoberta se desenvolvesse em mim, para o olhar da cultura as definições estavam previamente dadas. Entendo que esse descompasso, entre o que viam e o que eu queria ver, contribuíram para o desejo de ser diferente por minhas próprias escolhas.

No processo de aprendizagem dos comportamentos sociais, outras instituições foram agregadas ao núcleo familiar, desvendando novas relações e paisagens. As professoras e colegas da escola, os pastores e "irmãos" da igreja, outras famílias e, certamente, a cultura popular – músicas, novelas e filmes, foram primordiais para que eu aprendesse a produzir um corpo, um gênero e a compreender meu lugar no mundo. Desafiei a heterossexualidade e o recato nas experiências eróticas com amigas, vizinhas e outras primas durante a infância e pré-adolescência; recusei o foco na família Doriana[52] e busquei os estudos[53]; adotei estéticas masculinas, rebeldes, góticas ou *hippies*[54]. Os livros, músicas e produtos audiovisuais preferidos eram os dramáticos, tristes, de terror, intensos e distantes das comédias românticas que minhas amigas adoravam.

No início da vida adulta, rompi com outra lógica familiar e me tornei a primeira a ingressar em uma universidade federal. Em Viçosa, a liberdade alcançada[55] e as relações estabelecidas

---

52 A expressão é utilizada, jocosamente, como referência às propagandas de margarina, principalmente nos anos 1990, que representavam uma família feliz, formada por um casal cisheterossexual, filhos e cachorro. A casa bonita, com jardim onde filhos e cachorro brincavam, também era recorrente.

53 Minha mãe sempre me incentivou a estudar, trabalhar e construir uma vida própria. A experiência dela me fez/faz refletir sobre a condição das mulheres e sobre a desigualdade dentro da própria categoria. Essas reflexões permanecem como inspirações inquietantes, para não tomar as coisas como dadas, homogêneas e imutáveis.

54 A experimentação da estética na vestimenta, acessórios e intervenções no corpo é uma parte importante na constituição de minha identidade e me possibilita, ainda hoje, tensionar o normal, o esperado, o estereótipo.

55 O período de adolescência foi bastante difícil e a figura paterna emergiu como o novo árbitro dos costumes e das imposições morais. Meu pai não me deixava sair desacompanhada e eu vivia uma realidade social muito mais restrita que minhas amigas e primas. Nessa época, comecei a questionar a autoridade paterna, que se impunha apesar de tantos anos ausente.

foram tão relevantes quanto a ciência. Desde o início, constituí uma rede ao lado das minorias[56], pautada pela diversidade e pelo sonho de um mundo melhor. Direcionei minha vida acadêmica e profissional para a defesa dos direitos humanos, integrei o movimento estudantil, atuei junto a coletivos e ONGs relacionadas às causas sociais, participei de manifestações e produzi conhecimento técnico e científico voltados para essas áreas.

Na pós-graduação, sigo retornando às questões que me fazia quando criança, analisando essas relações pela lente da cultura. No mestrado, questionei o binarismo de gênero a partir da produção de feminilidade em personagens trans do cinema. Na tese, volto ao tema a partir das minhas experiências enquanto mulher cis, analisando imaginários que me ensinaram a ser "mulher" e a ter um corpo que reafirma a norma. Se antes, no mestrado, fui até os filmes (uma grande paixão), para pensar a opressão de gênero, agora penso as novelas não só pelo gosto, mas por sua presença ao longo da minha história, principalmente nos anos iniciais da vida. Embora eu não lembre com precisão o enredo de todas as novelas que assisti, sei que passei muitas horas engajada com elas.

Uma das minhas memórias mais antigas de novelas é de *Renascer* (1993)[57]. Eu tinha seis anos à época de sua exibição[58] e, antes do retorno à obra, conversei com o Thales (meu marido), sobre o que cada um de nós mais lembrava[59]. Para ele, o mais memorável era José Inocêncio jovem, interpretado por Leonardo Vieira, fincando o facão aos pés do Jatobá. Para mim era o relacionamento entre Mariana, vivida por Adriana Esteves, com José Inocêncio velho, de Antônio Fagundes. Os elementos que mais vieram à memória foram a diferença de idade entre a atriz e o ator, que viviam um par romântico na trama, e a sexualização da atriz, que era retratada com roupas curtas e justas, portando uma atitude ingênua.

Reassistindo a alguns episódios, uma sequência, em particular, reativou memórias em meu corpo. Santinha, vivida por Patrícia França, apanhava do pai por ter se aproximado de José Inocêncio. Após ser agredida, a personagem era mostrada sendo cuidada pela mãe, que limpava e remediava suas feridas. O que mais chamou minha atenção, nessa revisão do drama, foi a forma com a qual a sequência foi filmada. Santinha de pé na tina, vestindo apenas calcinha. As chagas pelo corpo, principalmente nas pernas, enquadradas pela câmera.

---

56 Na graduação, meu grupo de amigos era conhecido como o "gueto da comunicação". Formado por *"putas e viados",* para utilizar uma expressão popular, o *gueto* era marcado pelo enfrentamento às normativas universitárias e pela preocupação com grupos minoritários e justiça social.

57 Pouco antes da finalização desta tese, uma refilmagem da novela estreou na Globo. Embora a recepção do público e da crítica especializada tenha sido positiva, principalmente em relação à qualidade técnica da produção, os números de audiência não foram o esperado pela emissora. Polêmicas em relação à sequência de nudez do ator Xamã e ao constante uso do vocativo "painho" pela personagem Mariana (para denominar o par romântico José Inocêncio) movimentaram as redes sociais.

58 A novela foi reprisada em dois outros momentos na emissora, em 1995 e 1996. Não tenho como afirmar qual exibição assisti. De toda forma, se eu tiver assistido a reprise de 1996, estaria com nove anos.

59 Uma personagem citada por nós dois foi a Buba, vivida por Maria Luísa Mendonça. A novela foi pioneira em abordar a intersexualidade.

Figura 9: Santinha é cuidada pela mãe. Fonte: Captura de tela do Globoplay.

Como discutirei ao longo da tese, a pureza da mulher sacralizada na figura da mãe, sua chance de redenção pela figura de *"Maria",* é uma característica da cultura brasileira e uma recorrência na construção das personagens *"mocinhas"* das novelas. Essa associação é facilmente percebida no quadro final da sequência acima, em que a mãe cobre Santinha com a toalha, referenciando o manto de Maria e o véu da pureza. O nome da personagem[60] já deixa nítida a associação com a mãe de Jesus. Do apelido Santinha à interpelação *"mãe"*, as formas de denominá-la, na trama, remetem ao universo da pureza[61], da maternidade como destino e instinto. A finalização de seu arco também ressoa a vocação da *"mãe"*, já que ela morre no parto, optando por salvar o bebê em detrimento de si mesma.

Creio que o teor de violência da sequência, aliado a uma identificação com a personagem[62] (uma moça ingênua que gostava de dançar), foram os fatores principais para que eu fosse tão afetada pelas imagens. A atmosfera sexualizada com a qual o tema foi tratado se destacou em minha percepção. A nudez e o olhar invasivo da câmera associavam um momento de violência a uma atmosfera erótica, mais problemática pelas características de infantilidade atribuídas à

60 É interessante perceber que o nome do protagonista acena para ingenuidade. No entanto, Inocêncio carrega um apelido que demonstra mais atividade. O "coronezim" (diminutivo de coronel), é reconhecido e saudado como figura de autoridade, responsável por feitos importantes. Ainda que o termo exponha certo afago infantil, pelo uso do diminutivo, ele carrega o peso do título, da virilidade, da superioridade dentro da hierarquia do território.

61 Outro ponto da narrativa que reforça as características puras de Maria Santa é a inserção da personagem no núcleo do bordel. Abandonada pela família, Santinha passa a residir no local e a aprender coisas sobre as mulheres, os homens e o mundo. Entretanto, ela não se torna "mulher da vida" como aquelas que lhe acolhem e educam, ela é protegida e guardada para Inocêncio, com quem se casa no próprio bordel.

62 Minha mãe e outros familiares costumavam dizer que eu me parecia com a atriz Patrícia França. Essa "semelhança", apontada por olhares externos, pode ter contribuído para a identificação com a personagem.

personagem. Na sequência, as tendências pedófilas, que emergem da mistura entre erotismo e inocência, são facilmente identificáveis[63].

1.2. Também sei ser careta

Pouco antes de conhecer meu pai, outro *corpo masculino* foi inserido no núcleo familiar. Minha mãe engravidou de um namorado, que não quis assumir a criança. Ela teria entregado o bebê para adoção, não fosse o diagnóstico de uma doença cerebral, que indicava uma expectativa de vida de no máximo um ano. Daniel viveu dezesseis como um eterno bebê. Mesmo quando já tinha espinhas no rosto, pelos pubianos e ereções.

Minha relação com Daniel me apresentou uma vulnerabilidade ainda desconhecida, imposta pela *"natureza"* e os mistérios da biologia. "O que significava viver (n)aquele corpo?". Nos sinais que emitia, um ruído, um sorriso ou pelos no bigode, vislumbrávamos a sensibilidade e a humanidade de um ser tão encerrado em si mesmo; mesmo que involuntárias, mesmo que vindas de nós. Quando ele sorria, não sabíamos se ria para nós, nem se o riso era mesmo um riso. Quando balbuciava, gostávamos de acreditar que falava com a gente.

Enquanto a nudez de Daniel permaneceu protegida pelo véu da inocência infantil, a mesma graça não foi concedida à Maria. Em seus últimos anos de vida, minha avó ficou aos cuidados das filhas e netas. Ser cuidadora da minha avó, a quem sempre considerei mãe, não foi nada parecido com a experiência com meus irmãos. Embora os cuidados fossem basicamente os mesmos (dar banho, alimentar, trocar fraldas), avalio que estar no controle de um corpo, que outrora teve agência, impunha uma sensação de desrespeito, como se o violássemos. Guardo na memória, especialmente, os banhos que demos nela em seus últimos dias de vida. Envoltos pela tristeza, mas também por amor, as cenas foram atravessadas por diversos constrangimentos. Enquanto minha mãe e eu evitávamos olhar diretamente para o corpo da matriarca, buscávamos alívio na comicidade. O pudor, ali, não respondia a uma moralidade em relação ao nu, mas antecipava o que o ato significava para Maria, incapaz de dizer não. E ainda, nos envergonhava saber que, mesmo se ela pudesse dizê-lo, que se recusasse, teria sido desrespeitada em seu desejo, já que era preciso deixá-la limpa.

Pesquisar a nudez tem a ver com crescer entre mulheres; dar banho nos irmãos (sejam eles bebês ou pré-adolescentes); viver grande parte da infância sem a presença de uma figura paterna, e ainda assim, crescer amada por duas mães; assistir no processo de morte da avó; reconstruir experiências de intimidade; construir a si mesma em meio a tudo isso. Ao tramar junto às minhas experiências uma espécie de análise, percebo como as convenções relativas à nudez são altamente generificadas. Na relação com as mulheres, as cenas de nudez foram

63 Destaco que outras produções também caem nessa abordagem e, ao longo da pesquisa exploratória para construção do *corpus*, não foi difícil encontrar outros exemplos como *Gabriela* (1975/2012), *Pantanal* (1990), *Engraçadinha* (1995), *Presença de Anita* (1998).

mais *banais*, enquanto com os homens estiveram associadas a contextos de ingenuidade ou de sexualidade e erotismo. Até o compartilhamento de banho com meu irmão Tales, nascido depois que meus pais se casaram, só durou até certo momento de sua infância e, a partir dali, nunca mais nos vimos nus. Da mesma forma, nunca tomei banho com meu pai nem me troquei na frente dele (nem ele na minha).

Embora viva certa liberdade em relação à nudez, tal experiência junto ao sexo oposto é mais incômoda pra mim, principalmente no contexto familiar. Senti esse condicionamento do meu corpo a partir de uma sequência do filme *Meu amigo Totoro* (1988), animação japonesa voltada para o público infantil. A "sequência da banheira", como a chamarei neste relato, é uma das grandes mobilizadoras do problema de pesquisa desta tese.

No longa-metragem, dirigido e roteirizado por Hayao Miyazaki, as irmãs Satsuki e Mei se mudam com o pai para uma casa mais próxima ao hospital onde sua mãe está internada. Um dos pontos altos da obra é a relação que se estabelece entre as crianças e o pai, que celebram momentos alegres, construtivos e norteados por companheirismo e intimidade. Na sequência, os três tomam banho de banheira, realizando brincadeiras e demonstrando naturalidade.

Figura 10: Sequência da banheira do filme *Meu amigo Totoro*. Fonte: Capturas de tela da Netflix.

As sensações que tive ao assistir à sequência foram ambíguas: por um lado, me vi contagiada pela alegria transmitida pelas personagens; por outro, desconfortável por antever algo de errado, um perigo à espreita. Deslocada de sua cultura de origem, a sequência apresentava convenções muito diferentes das experiências com as quais tive contato, seja em minhas relações sociais, seja pela fruição artística. Questionei a mim mesma se permitiria algo assim quando tivesse filhas, se aquela cena poderia fazer parte do cotidiano das famílias brasileiras, se aquele filme poderia ter sido produzido numa cultura como a nossa.

Na cultura brasileira, o ambiente familiar é valorizado como local de segurança, apesar de ser um grande cenário para violência e abusos (o tema será discutido, com maior profundidade, no próximo capítulo). A suposição de que qualquer homem é um possível estuprador e de que os desejos da carne são superiores à razão masculina ordenam a percepção acerca de cenas de intimidade entre homens e mulheres ou crianças, ainda mais em um contexto de nudez. As textualidades presentes em nossa cultura fazem com que a sequência possa ser considerada alarmante e perigosa. Tendo sido ensinada que a nudez com pessoas do outro sexo só poderia

existir em nível afetivo-sexual e que a preservação do corpo feminino se dá pela manutenção de distância em relação ao masculino, as informações que eu tinha como necessárias para viver o mundo não incluíam tal liberdade corpórea entre pais e filhas.

Mesmo habitando um país com populações originárias, que estabelecem outras relações entre nudez, corporeidade e parentalidade, e mesmo sabendo da existência de outros grupos, como o naturista, que vivenciam tais relações de outras formas, a sequência me capturou, me fazendo pensar e redefinir expectativas de vida. Entendo que a sequência da banheira provocou reflexão por sua inexistência em meu imaginário, o que possibilitou o deslocamento de valores. Para as personagens, no universo diegético da sequência, as paisagens dariam conta de dizer de amor e parentalidade, da relação com a doença e a morte, das noções de lar e espiritualidade. Para a pesquisadora, essas mesmas paisagens adquirem outros sentidos, sendo atravessadas por vergonhas e medos. Ao viver a expectativa de que algo ruim fosse acontecer, experienciei a sequência a partir da lente do abuso, da violência imposta às mulheres em nossa cultura. Nesse sentido, a sequência parece não se constituir da mesma forma para o público de origem (japonês) e para outros públicos ao redor do mundo, uma vez que sua existência provocou o banimento do filme em alguns países ocidentais[64].

Podemos refletir, portanto, que os possíveis aspectos proibitivo, erótico ou sexual da sequência estão concentrados não em sua materialidade, mas no olhar de quem vê. Por associar o sexual à relação entre sexos opostos e o erótico à nudez, o olhar ocidental considerou a sequência da banheira como uma ameaça às crianças. No entanto, essa preocupação não parece ser refletida nas produções ocidentais, como se poderia imaginar. São conhecidos inúmeros relatos de abuso de crianças e adolescentes nos estúdios de filmagem estadunidenses e europeus. Em 2023, por exemplo, celebridades vieram a público relatar as explorações que viveram. Leonard Whiting e Olivia Hussey, protagonistas do filme *Romeu e Julieta* (1968), entraram com uma ação contra a Paramount Pictures[65], acusando a empresa de explorá-los sexualmente e distribuir imagens de nudez dos dois, menores de idade durante as gravações da obra (Hussey tinha 15 anos e Whiting tinha 16). Afirmam que o diretor, Franco Zeffirelli, insistiu para que estivessem nus.

Também em 2023, foi lançado o documentário *Pretty Baby: Brooke Shields,* no qual a atriz, "queridinha da América" nos anos 1980, expõe abusos sofridos[66]. O título da produção faz referência ao primeiro longa de sucesso de Brooke, *Menina Bonita* (1978), no qual interpretou uma prostituta, aos onze anos. Dos comerciais realizados quando ainda era bebê,

---

64 *Meu Amigo Totoro* só foi divulgado e distribuído para o público ocidental alguns anos depois do lançamento no Japão e, de acordo com informações do site JBox, a distribuidora do longa no ocidente teria realizado cortes na obra, excluindo, inclusive, a sequência da banheira. Acessível em. https://www.jbox.com.br/materias/meu-amigo-totoro/ Data de acesso: 25/02/2023.

65 Acessível em: https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2023/01/atores-de-romeu-e-julieta-processam-a-paramount-por-abuso-infantil-em-cena-de-nudez.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha Data de acesso: 01/02/2024.

66 Disponível na plataforma de *streaming* Star+.

ao primeiro beijo (que ocorreu durante uma gravação, com um homem muito mais velho), da sexualização exacerbada ao estupro, o filme de Lana Wilson permite que a história de Brooke seja lembrada em seus absurdos.

Brooke Shields tem um lugar especial em minha mente e representou, durante meus anos de infância, o grande ideal de beleza e feminilidade. *Lagoa Azul* (1980), exibido à exaustão na Sessão da Tarde da Globo, foi um dos filmes que eu mais assisti quando criança. Ficava encantada com os cenários paradisíacos, as mitologias do local e o aspecto selvagem que tudo parecia evocar, inclusive a descoberta da sexualidade. O longa é um exemplo de sexualização da atriz, então com 14 anos, e são diversas as sequências em que apenas seus cabelos longos cobriam seus seios desnudos.

Ainda assim, a nudez do filme japonês incomodou muito mais a mim (e ao Ocidente), que tais obras, que envolviam atrizes reais. Fugindo de uma delimitação dicotômica da cultura, entre ocidental x oriental, retorno às minhas experiências de nudez. Sinto que sou mais despudorada em relação à nudez e reconheço que as limitações para que eu o faça estão relacionadas ao medo de alguma ameaça à minha integridade (física ou psicológica). Embora amigas e amigos não rejeitem a minha ocasional nudez, são poucos os que também se despem. Nesse caso, apesar de compartilharmos certo universo simbólico de origem, nacionalidade, faixa etária, formação acadêmica, ainda existem diferenças nas formas de ver e viver o mundo.

As convenções morais, por exemplo, dependem do ambiente familiar que experienciamos, assim como das práticas espiritual/religiosas. O controle dos corpos pelas convenções morais trama especificidades direcionadas a cada corpo que aparece, a cada ocasião em que possa aparecer e às possíveis interações com outros corpos. Entretanto, corpos, ações e contextos, podem tramar cenas de reificação, resistência ou fuga a tais precedentes. A nudez pode ser incentivada, desaconselhada, ridicularizada ou totalmente proibida. Estando as possibilidades atravessadas pelas dimensões de gênero, raça, sexualidade e outros marcadores de diferença, que darão forma à experiência da nudez de si e do outro. Por esse imbricamento de convenções, cenas de nudez evidenciam expectativas sociais tanto quanto possibilitam tensiona-las, dar origem a sentidos outros, construir novas práticas e novos mundos.

Figura 11: Fotografias feitas pelos grandes amigos Thiago Moyano e Ismael Silveira. Carnaval no Rio de Janeiro/RJ. 2017. Fonte: Arquivo pessoal.

1.3. Pra fora e acima da manada

Buscando entender como a abjeção à sequência da banheira foi construída em mim, retornei à infância e às imagens que haviam me marcado. Comecei a puxar pela mente as imagens e as sensações que elas ainda me causavam. Uma das lembranças mais antigas foi o anúncio *Mãe e filha*, de 1987, para o produto Seiva de Alfazema da marca Phebo. No comercial, uma muher aparece nua, deslizando o perfume pelo corpo. Entra uma criança, envolta em uma toalha, que começa a imitá-la com um perfume "de mentirinha". Apesar de ter sido veiculada no ano do meu nascimento, lembro dessas imagens com nitidez. Ao início dessa pesquisa, elas logo me vieram à mente e reforçaram meu interesse sobre o tema. Não sei exatamente em que ponto da vida tive acesso a tais imagens, se em alguma reportagem no Videoshow ou no Fantástico... Em alguma discussão na escola? Só sei que elas estavam arquivadas em mim.

Figura 12: Propaganda *Mãe e filha* (1987), da marca Phebo. Fonte: Capturas de tela do Facebook.

Procurando a peça na internet, só consegui localiza-la, na íntegra, no perfil da Escola Cuca, no Facebook. A postagem frisava como a propaganda havia sido premiada com o Leão de Ouro, prêmio do Festival Internacional de Criatividade Cannes. Os comentários na publicação exaltam a campanha e questionam se ela teria sido veiculada nos dias de hoje. O criador da peça comentou: "Não creio que o Conar tiraria o Mãe e Filha do ar, já existia na época em que ele foi veiculado (87), mas com certeza haveria muita chiadeira das ongs defensoras da moral e protetoras das crianças e adolescentes, aliás um movimento justo, mas que se perde muitas vezes no moralismo exacerbado." Outro usuário da plataforma comentou: "Anúncios assim nos fazem lembrar de como o MUNDO ANDA CHATO ultimamente"[67].

No entanto, tenho dificuldade em compreender o apelo emocional da peça. Em que medida "imitar" ou ser como a mãe se configura como uma jornada tão profunda, para que o comercial seja entendido como emocionante, lindo, perfeito e muito verdadeiro (como outros perfis colocaram nos comentários)? Embora a perspectiva do momento entre mãe e filha pareça suscitar uma conexão positiva entre elas, um momento de autocuidado, a exposição desses corpos não parece contribuir para esses aspectos, identificáveis no argumento do anúncio e na

67 Citações de comentários em redes sociais serão transcritos tal qual foram publicados. Por isso, justifica-se o uso da caixa alta na citação em questão, assim como possíveis *emojis* e erros de grafia que possam aparecer em citações futuras desta tese.

reação do púbico. Se a mesma peça poderia ter sido construída sem o recurso da nudez, o que motivou a escolha pelo nu?

Meu olhar de agora vê a sequência como bastante problemática. Não é necessariamente a nudez que causa incômodo, mas todo o erotismo presente na publicidade. A filha aprende com a mãe a perfumar todo o corpo, acariciando as formas e curvas, como um espelho da mulher adulta. Os planos-detalhe destacam essas formas e o toque sobre elas[68]. A menina, adultizada em seu "faz de conta", é filmada em diferentes ângulos, com diferentes recortes de seu corpo.

É notável, para mim, que a produção foi pautada por uma perspectiva heteronormativa que pressupõe, ainda que fora do quadro, a existência de um homem (um marido-pai) para quem esse cuidado é realizado. Ainda, tendo sido criado por um homem (com uma provável equipe masculina), o anúncio implica outros homens que observaram, *"voyeuristicamente"*, por trás das câmeras ou em frente às telas, pelas frestas ou fechaduras das portas. Menina e mulher, portanto, tornam-se objetos de um olhar que deseja e produz o erótico. O perfume, que o homem comprará para a esposa (no Dia das Mães?), é vendido enquanto ferramenta: materializa a fantasia da TV nos cômodos da própria casa, reafirma a mulher enquanto corpo e *essência*[69].

Figura 13: Propaganda *Mãe e filha* (1987), da marca Phebo. Fonte: Captura de tela do Facebook.

Ao fim da esquete, no segundo quadro, a mãe empurra o frasco para a filha, como se passasse o "legado" da feminilidade e do ser mulher. A mensagem, me parece, evidencia a construção do gênero feminino, ou da feminilidade, enquanto algo que sempre esteve e sempre estará ali, uma essência imutável, característica estável. A menina se lança ao futuro, como espelho da mãe; esta que, por sua vez, pode já ter sido a menina no espelho. A tela dividida de forma oposta nos quadros - no primeiro, a mulher está à esquerda e, no segundo, à direita

68 Como forma de não alimentar a reprodução dessas imagens, opto por não inserir os quadros que me parecem mais problemáticos da campanha publicitária.

69 Pode haver uma conexão entre a perspectiva da "essência" enquanto natureza da mulher, mas também enquanto termo que se refere à fragrância.

– contribui para um efeito de movimento e continuidade entre mãe e filha. Mãe que se torna avó, filha que se torna mãe. É interessante como a peça consegue, ao mesmo tempo, explicitar a performatividade do gênero feminino (ao mostrar como tais características são ensinadas às crianças) e agir performativamente, valorando positivamente tais atos.

> Expostas na tela como imagem, as mulheres no audiovisual representariam, assim, o desejo masculino, por meio de estratégias como o voyeurismo e o fetichismo, que ora espiam o corpo feminino ora o desmembram para consumi-lo em partes. Constituem o mecanismo da escopofilia, o prazer de olhar, tão prevalente no cinema clássico hollywoodiano, desde o cinema de Alfred Hitchcock e Joseph von Sternberg até o pornô, passando ainda por outros setores da indústria cultural, como a publicidade (Barbosa, 2021, p. 2).

Apesar de ter tomado banho e passado cremes ou perfumes com minha mãe, não me lembro de nenhum momento em que esse teor de erotismo ou sensualidade tenha ocorrido. De fato, a conexão entre mãe e filha se beneficiava do momento, no entanto, a praticidade do cotidiano ou a realidade da relação construíam situações mais jocosas, automáticas, ligadas às conversas ordinárias do dia a dia. É certo, também, que esse tipo de cuidado corporal sempre foi atrelado a uma ideia de beleza e asseio que possui seus atravessamentos de raça e classe, mas que estavam à serviço de um olhar masculino. Essas práticas se voltavam para "arrumar um namorado" e "mostrar pra elas" (as rivais) que a gente não era "pouca bosta".

O anúncio da Phebo se encerra com a frase: *"that's the pleasure of being a woman"* (esse é o prazer de ser uma mulher). O *slogan* faz pensar sobre a redução do universo de prazer possível para as mulheres, restrito à vaidade, à sensualidade e às experiências do corpo. Pensando que o clima do anúncio cria uma atmosfera erótica, reforçada pela trilha sonora (uma balada em francês), a frase fecha o sentido ao utilizar o termo "prazer" para descrever a *"magia"* de ser mulher. Não consigo deixar de pensar, por outro lado, que esse prazer se relaciona, também, à masturbação, o que deixa a inserção da criança ainda problemática.

Mais tarde, em 1993, uma campanha de xampu da Dimension[70] exibiu um contexto semelhante. Mãe e filha tomam banho e lavam os cabelos. O teor, no entanto, não desvia para a nudez (mais "compreensível" em uma sequência de banho) e o sensual não ganha destaque.

Nas imagens, parece haver mais carinho e proximidade entre mãe e filha. Ao contrário da campanha da Phebo, o olhar masculino não é tão imposto. Apesar da mesma construção de imaginário, da filha que aprende a ser como a mãe, da feminilidade que se performa e se educa mas que sempre esteve lá, um novo elemento é adicionado na campanha da Dimension: elas saem de casa para um dia de trabalho/estudo. A mãe é construída visualmente como executiva (terno e a pasta pretos) e a ideia que fica não é a do prazer que se realiza para um homem que está por vir, mas o cuidado que serve à própria mulher (e à menina).

---

70 Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=8yoGF7i_JIk Data de acesso: 01/02/2024.

Figura 14: Propaganda *Dimension 2 em 1* (1993), da marca Dimension. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Retornar a esses comerciais me faz pensar sobre como a minha infância esteve atravessada por essas mensagens. Dentro de mim estão guardados os quadros da menina que se perfuma e de suas formas corporais, representadas como fontes de beleza e prazer. Os cabelos esvoaçantes da campanha de Dimension me relembram o desejo de alcançar esse epítome de beleza que eu tentaria alcançar com os alisamentos e chapinhas. Pela televisão, aprendi sobre sexo e beleza. Fui bombardeada pela supervalorização de corpos que não se pareciam/parecem com o meu e ainda é difícil ver beleza nos cabelos crespos, na gordura, nos seios imensos e caídos, nas manchas da pele ou nos pelos das minhas axilas. Pela opressão do olhar alheio quis/quero ter outro corpo, ser outra pessoa. Apesar das ferramentas que desenvolvi para resistir a essas normativas, a insegurança em relação à estética é algo com o qual ainda luto, sofrendo com sentimentos de inadequação.

Da mesma forma, a erotização do meu corpo sempre esteve/está por aí, dos toques indesejados durante infância, adolescência e fase adulta, aos assovios e olhares que recebo na rua. As violências, recorrentes em diversas relações com homens ou meninos, encontram bases em uma ideia de vulnerabilidade e disponibilidade do feminino. Os polos vulneráveis da feminilidade, da raça não-branca ou do empobrecimento são vistos como matéria para uso e devem ceder à lei e aos desejos dos Homens.

E é por meio da consciência de que tais sofrimentos tem origem e perpetuados, que enfrento os desconfortos e busco as reflexões que minha experiência suscita, nego o olhar masculino para ver a mim mesma. Minha nudez, que expresso nas fotografias e no contar da minha história, expressa um olhar de descoberta, não de consumo. No processo de me desnudar do olhar que me lançam, desvelo esse mesmo olhar, exibindo seus desígnios e fraquezas. Em relação à experiência vivida, as motivações da pesquisa se mostram mais nítidas. Tal qual estar nu, escrever envolve fragilidades e forças, perigos e seguranças, opressões e liberdades. Ao longo de tudo isso, esta tese se constrói.

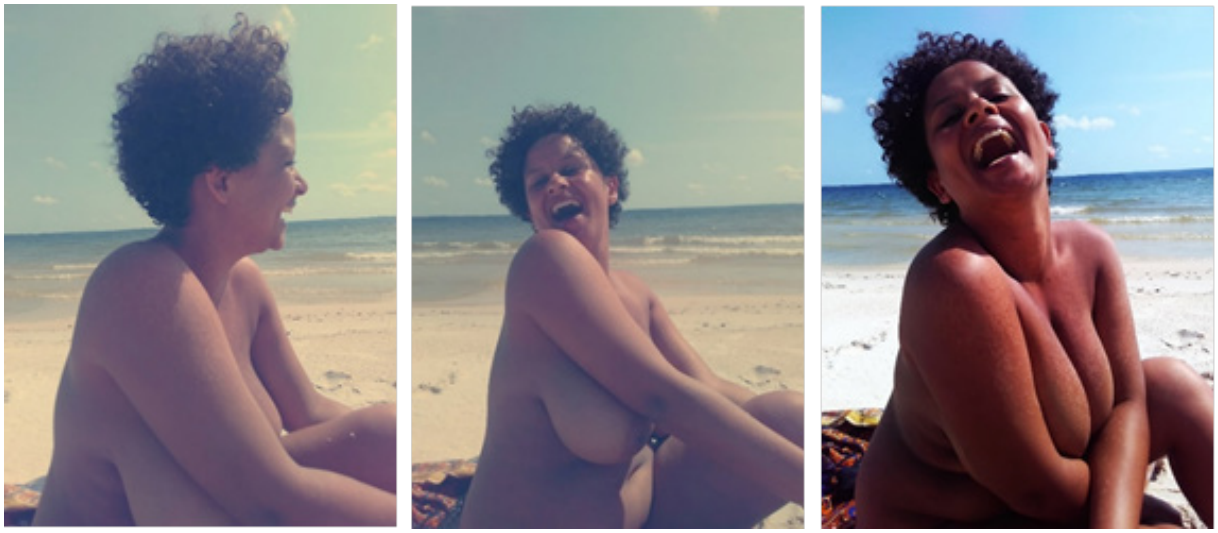

Figura 15: Fotografias feitas pelo grande amigo Ismael Silveira - com e sem filtro. Ponta do Icuxi, Santarém/PA. Setembro, 2016. Fonte: Arquivo pessoal.

Capítulo 2. Despir o Brasil

Não existe pecado do lado de baixo do equador
Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho
Um riacho de amor
Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo
Que eu sou professor

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar
Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá
Vê se me usa, me abusa, lambuza
Que a tua cafuza
Não pode esperar
Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar
Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá
Vê se me esgota, me bota na mesa
Que a tua holandesa
Não pode esperar
(Não existe pecado ao sul do Equador, de Chico Buarque e Rey Guerra)

Na carta de Pero Vaz de Caminha[71], as notícias sobre o território recém *"descoberto"* destacavam a nudez daqueles habitantes: "andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara" (Caminha, 1963, p. 2); "suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam" (Caminha, 1963, p. 4). Discutindo o texto do lusitano, Mary del Priore (2011) observa que as palavras pudor e vergonha não eram comuns no vocabulário português, mas foram dicionarizadas após o "descobrimento do Brasil". Por outro lado, para os indígenas, os conceitos de nudez ou vergonha – ao menos da forma como eram compreendidos pelos europeus - não existiam.

No entanto, a historiadora defende que a *característica* das indígenas brasileiras de não sentirem vergonha ao expor seus corpos, contribuiu para uma percepção, a princípio, mais "inocente" daquela nudez, lida "numa chave de desconhecimento do mal", associada a uma ideia de pureza que se estendeu aos povos daqueles territórios (Del Priore, 2011, p. 16). "Aos olhos dos colonizadores, a nudez do índio era semelhante à dos animais; afinal, como as bestas, ele não tinha vergonha ou pudor natural" (Del Priore, 2011, p. 17). A ausência de pelos, por exemplo, forneceu bases para uma percepção mais diáfana das indígenas, uma vez que a penugem da vagina era considerada o "símbolo máximo do erotismo feminino" (Del Priore, 2011, p. 16). Além do mais, a falta de pelos pode ter sido associada à infância, fortalecendo a *perspectiva*

71 A Carta de Pero Vaz de Caminha é o documento no qual o português registrou suas impressões sobre a terra que viria a ser chamada de Brasil, em maio de 1500.

paternalista dos europeus e seu olhar hierarquizante e dominador. Ora, por considerar inocente (infantil) a exibição dos corpos dos indígenas, os colonizadores se entendiam como o polo racional (adulto) daquela relação.

Junto ao *olhar paternalista*, a introdução do *olhar pornográfico* constitui um ponto nodal para as mudanças acarretadas no *mundo-aldeia* (as comunidades originárias do território) (Segato, 2021). A antropóloga defende que tal olhar objetificou, fetichizou e moralizou a sexualidade, produzindo a ideia de um corpo acessível e expropriável (Segato, 2021, p. 149). Por exemplo, em outro trecho da carta, Caminha divaga: "e uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela" (Caminha, 1963, p. 4). A comparação com as mulheres europeias e a valorização da beleza das mulheres *nativas*[72] são indícios de uma percepção objetificante e erotizante sobre os corpos das mulheres no geral.

Ainda assim, "o corpo nu era concebido como foco de problemas duramente combatidos pela Igreja nesses tempos: a luxúria, a lascívia, os pecados da carne" (Del Priore, 2011, p. 17). De acordo com Del Priore, essa associação entre nudez e luxúria provocava os castigos divinos e vestir os indígenas significaria afastá-los do mal e do pecado. Esse imaginário religioso foi reforçado pelas mudanças socioeconômicas dos séculos XVI ao XVIII, em que a colonização e a escravização forneceram as bases para o sistema capitalista, e pelas ciências biomédicas, que emergiam como grandes arautos da verdade. Tais fatores contribuíram para a dominação dos corpos ao conectarem "doenças físicas" a "doenças morais" (Mosse, 1996).

Com mais efeito a partir do Renascimento, os estereótipos criados e nutridos pelas "ciências do corpo", como a biologia e a medicina[73], influenciaram diretamente a vida das pessoas. Hábitos, costumes e crenças estruturaram a experiência dos seres vivos como um todo e, no caso da humanidade, as práticas sexuais, de higiene, de organização social e status foram bastante reguladas por tais conhecimentos. Nas esferas da sexualidade e do gênero, por exemplo, percebemos a relevância dessas instituições na construção hegemônica da heterossexualidade, no controle e na exploração do trabalho reprodutivo, ou, ainda, na produção de justificativas para a discriminação e o genocídio.

Alguns mitos produzidos nesse período dizem respeito a maior propensão das mulheres a desenvolver doenças mentais, à brutalidade das pessoas negras e à avareza dos judeus. Tais ficções demonstravam uma crescente associação entre corpo e caráter:

---

72 Del Priore (2011) comenta esse trecho da carta e observa como os padrões de beleza europeus, a gordura por exemplo, foram transferidos para a colônia.

73 Considero, também, os estudos gregos sobre a "energia vital" e saberes voltados à compreensão do funcionamento dos corpos, principalmente dos seres humanos. Antes da supervalorização do pensamento científico no Renascimento, esses conhecimentos eram, costumeiramente, associados à religiosidade.

> [o nariz judaico] passou a simbolizar um caráter não confiável, imoral e suspeito. No entanto, não apenas o nariz, mas todo o seu corpo identificava o judeu, através do mesmo tipo de totalidade, englobando corpo e mente, que informava o ideal viril de beleza. Só que aqui a beleza estava de cabeça para baixo: os pés chatos, o andar bamboleante (oposto ao passo viril), o corpo sem pescoço, as orelhas grandes e a cor morena (Mosse, 1996, p. 64). [74]

> Os negros eram obviamente fortes e em forma, mas isso mesmo se voltava contra eles: sua força era bárbara, sem ordem ou direção, deslocada para uma energia sexual transbordante que ameaçava as mulheres brancas. O poder físico, por mais saudável que fosse, era perigoso, a menos que combinado com autocontrole e moderação (Mosse, 1996, pp. 65-66).

Logo, o ideal de humanidade defendido naquele período delineava um modelo civilizatório excludente, no qual a diferença era o alvo. O diferente, ou *o Outro*, deveria ser desumanizado e atrelado a uma ideia de ameaça (Mosse, 1996, p. 63), já que contrariava a imagem padronizada e definida pelo *Homem*, que imprimia ao mundo seu olhar, projetando o parâmetro a partir de si. Qualquer corpo que não fosse *Homem* era privado da condição de sujeito e considerado opositor à estabilização do ideal de masculinidade e de sociedade. Mosse conceitua esses inimigos como "contratipos da masculinidade", aqueles "cujas origens, religião ou língua eram diferentes do resto da população ou aqueles que [...] não se conformavam com as normas" (Mosse, 1996, p. 56).

Silvia Federici (2017) defende que esses *Outros*, isto é, as classes pobres, as mulheres, os africanos e outros grupos que não "homens adultos, brancos e de classe alta", eram associados à natureza e ao "estado natural" (Federici, 2017, pp. 278-279). A historiadora compreende que tal associação está relacionada ao conflito entre corpo e mente, constitutivo do processo de reforma social burguesa, que buscava moldar a sociedade de acordo com as necessidades da economia capitalista, superando o "estado natural" dos sujeitos. Rompendo as barreiras da natureza "ao estender o dia de trabalho para além dos limites definidos pela luz solar, dos ciclos das estações e mesmo do corpo" (Federici, 2017, p. 243), tal lógica econômica também instituiu novas práticas na vida cotidiana, como o uso de talheres e o desenvolvimento das "boas maneiras". Também emerge desse cenário uma relação mais vergonhosa com a nudez, que passa a acarretar punições. Alguns países proibiram jogos e bebidas, além de fechar tabernas e banhos públicos (Federici, 2017, p. 246):

> Na medida em que o indivíduo se dissociava cada vez mais do corpo, este último se convertia em um objeto de observação constante, como se se tratasse de um inimigo. O corpo começou a inspirar medo e repugnância. Eram particularmente repugnantes aquelas funções corporais que diretamente enfrentavam os "homens" com sua "animalidade" (Federici, 2017 p. 280).

Segundo Federici (2017), esse combate à "natureza" só poderia fazer sentido na medida em que o modelo de desenvolvimento social e econômico visava eliminar características que não tendessem à disciplina de trabalho. Logo, a figura do "bom selvagem" não perdurou por muito

74 Todas as citações do autor são traduções minhas para os originais em inglês.

tempo na colônia e a pureza foi substituída por imagens de barbárie, incivilidade e intenções demoníacas. "À medida que os índios resistiam à chegada dos estrangeiros, aprofundava-se sua satanização. Para combatê-los ou afastá-los do litoral, nada melhor do que compará-los a demônios" (Del Priore, 2011, p. 17).

Os imaginários que haviam se mostrado eficientes estratégias de controle durante a caça às bruxas na Europa, foram alocadas para os indígenas, estigmatizados por suas práticas canibais, sua "nudez" e suas relações "sodomitas" (Federici, 2017, p. 383). A desvalorização desses atos era mais útil às necessidades de mão de obra dos colonizadores, pois "qualificavam os ameríndios como seres que viviam em estado animal, prontos para serem transformados em burros de carga" (Federici, 2017, p. 383).

> Ao definir as populações indígenas como canibais, adoradores do diabo e sodomitas, os espanhóis respaldaram a ficção de que a Conquista não foi uma busca desenfreada por ouro e prata, mas uma missão de conversão [...]. Tal alegação também eliminou aos olhos do mundo, e possivelmente dos próprios colonizadores, qualquer sanção contra as atrocidades que pudessem cometer contra os índios, funcionando assim como uma licença para matar [...] (Federici, 2017, p. 384).

Essas práticas ganharam outras camadas com a inserção das pessoas negras no cenário, dividindo ainda mais a sociedade entre brancos e não-brancos. O choque cultural e epistêmico inicia, então, um dilema que se perpetuará no território, da colônia ao Estado-Nação. A relação entre nudez e vergonha se estabelecerá como regra na cultura dominante, conectando a nudez à pobreza, ao pecado e ao sexo.

> Gilberto Freyre foi pioneiro em captar o interesse dos portugueses pela "moura encantada": tipo delicioso de mulher morena de olhos pretos, segundo ele, envolta em misticismo sexual – sempre de encarnado, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas de fontes mal-assombradas – que os lusos vieram reencontrar nas índias nuas e de cabelos soltos (Del Priore, 2011, p. 26).

> Não faltaram marcas do apetite masculino em relação à morena ou mulata na literatura dos séculos XVIII e XIX. O riso de pérolas e corais, os olhos de jabuticaba, as negras franjas e a cor do buriti são os signos sedutores dessa fêmea que convida ao paladar, à deglutição, ao tato. São elas as verdadeiras presas do desejo masculino, mulheres-caça, que o homem persegue e devora sexualmente (Del Priore, 2011, p. 30).

A sexualização e a moralização da nudez, sob os parâmetros dos colonizadores, configuram o centro do problema de pesquisa. Pensar a superexposição dos corpos das mulheres no Brasil é problemático, para mim, pois tanto a nudez quanto a mulher foram diretamente associadas ao universo da sexualidade e da sensualidade. Essa relação, produzida e policiada pela moral cisheteropatriarcal, está na base de inúmeras violências contra as mulheres; os estereótipos sobres mulheres negras, particularmente, ainda são conformadores de desigualdades. Portanto, este capítulo se concentra nas raízes e características do problema da nudez no Brasil, apresentando pressupostos que dão conta da condição sociocultural das mulheres ainda hoje.

No primeiro tópico, *Nudez à brasileira*, concentro a argumentação em torno da ideia de *brasilidade*, tentando esboçar como a nudez constrói a imagem da *"mulher brasileira"*. No segundo, *Corpos de Eva*, falo das paisagens que emergem do imaginário *"mulher brasileira"* e como compõem um corpo a ser castigado.

2.1. Nudez à brasileira

De maneira singular no Brasil, o problema da nudez é organizado a partir de conflitos ontológicos entre os sujeitos, que remontam a um passado colonial e à influência de culturas externas. O país revela uma relação ambígua com a sensualidade e a nudez, uma vez que somos um povo que adora sexo e falar sobre, "mas que também não consegue se desvencilhar de um ranço moralista e extremamente conservador que ainda insiste em afirmar que tudo o que se refere a sexo é sujo e pecaminoso" (Del Priore, 2011, p. 147). Essa ambiguidade é uma das principais características do problema da nudez, como apresentei na Introdução desta tese.

Para compreender melhor como se estruturam tais atributos, este tópico será dividido em três aspectos, que influenciam (ou organizam) a moral e a sociedade brasileiras. O primeiro discute as concepções religiosas da cultura brasileira, que resultam do processo de formação social do país, apontando o imbricamento entre o sagrado e o profano em nossa cultura. O segundo se concentra nas bases racistas, machistas e violentas dessa formação, a partir de sua notável presença em produções televisivas. O último discute as estratégias de pânico moral, recorrentes em grupos conservadores, que têm forte impacto na esfera política do país.

2.1.1. Sagrado profano

O Brasil é um dos países que mais acredita em Deus no mundo. Segundo a pesquisa *Global Religion 2023*, do Instituto Ipsos[75], quase nove em cada dez brasileiros dizem acreditar em Deus. Em matéria da BBC sobre a pesquisa[76], o sociólogo da Religião e professor da Universidade de São Paulo (USP), Ricardo Mariano, afirma que "a crença em Deus e a espiritualidade estão profundamente intricadas na nossa cultura, mesmo entre quem não tem compromisso com nenhuma religião" (BBC, 2024, s/p).

É interessante, no entanto, que a relação com o sagrado, no Brasil, revele uma forte conexão com o profano. Como reflete Maria Viviane Matos de Lima (2017),

> Ao cruzar os dedos para atrair boas energias, por exemplo, acionamos nossas crenças para simbolizar e dar mais ênfase às nossas ações. O fato de batermos na madeira para evitar que o mau presságio prevaleça ou, ainda, o próprio ritual do batismo nas águas,

75 A pesquisa pode ser acessada, na íntegra, no seguinte endereço eletrônico: https://www.ipsos.com/pt-br/89-dos-brasileiros-acreditam-em-deus-ou-em-um-poder-maior-aponta-pesquisa-ipsos

76 Acessível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/c29r21r69j8o#:~:text=Entre%20os%20brasileiros%20religiosos%2C%2070,das%20pessoas%20preferiram%20n%C3%A3o%20responder. Data de acesso: 01/02/2024.

> comum nas religiões ocidentais, mostram-nos o quão estamos cercados por práticas que concernem ao sagrado e ao profano (Lima, 2017, p. 28).

Segundo Lima (2017), diversos fraseologismos brasileiros evidenciam essa relação próxima com o sagrado, que se insere na vida comum dos sujeitos. Expressões como "pelas cinco chagas de Cristo" ou "chuta que é macumba" deixam ver esse aspecto e evidenciam a influência tanto do catolicismo (religião oficial imposta pelos colonizadores) quanto das religiões de matriz africana. Tal conexão, entre polos aparentemente opostos das práticas sociais, deve-se muito ao processo de formação social do Brasil, em que a miscigenação e a coabitação de diversas religiões formaram um cenário de sincretismo religioso, tão característico em nossa cultura. Mais verificável em relação às religiões de matriz africana, o sincretismo revela as estratégias de resistência da cultura dos negros escravizados, que precisaram revestir suas divindades a partir das doutrinas católicas.

Fato é que esses termos circulam nos produtos midiáticos, especialmente as telenovelas, indicando como tais simbologias são "veiculadas, reproduzidas e até convencionadas" por esses produtos (Lima, 2017, p. 34). Títulos como "Deus nos acuda", "Torre de Babel", "Quinto dos infernos" e "Anarquistas, graças a Deus", assim como bordões de personagens acabam por integrar as comunicações entre as pessoas:

> *Jesus, apaga a luz*, sucesso entre os adolescentes que assistiam a minissérie *Malhação* na versão veiculada em 2008; *Óxente, my God*, bordão da personagem da atriz Eva Wilma na novela *A indomada* (1997); e, finalmente, o recente personagem Félix, interpretado por Mateus Solano na novela *Amor à vida* (2013), que legou aos telespectadores vários bordões que foram reproduzidos massivamente, como: *Devo ter salgado a Santa Ceia, Pelas contas do rosário, Pelos cachos de Sansão, Cobrei pedágio dos reis magos* etc. Grifos da autora (Lima, 2017, p. 34).

Com maior intensidade, as festas brasileiras exprimem essa característica ambígua da cultura. Segundo Rita Amaral (1998), as festas ocupam um lugar privilegiado no país, "tendo sido, desde o período colonial, um fator constitutivo de relações e modos de ação e comportamento" (Amaral, 1998, p. 7). Significando "o modo de se resolver, ao menos no plano simbólico, algumas das contradições da vida social", a festa revela-se uma "poderosa mediação entre estruturas econômicas, simbólicas e míticas" (Amaral, 1998, p. 8):

> Especialmente no Brasil, formado por uma riquíssima diversidade cultural, o tema festa inevitavelmente nos remete à sua gênese, no período colonial, como festa de caráter singular, composta por contribuições negras e indígenas que se somaram ao modelo de festa (religiosa, processional) que os colonizadores portugueses implantaram como modo de estabelecer a mediação entre a Coroa e os novos, e extremamente diferentes, súditos. Sendo mediação privilegiada por conter em si a sínteses de mediações diversas, a festa se mostrou, no período colonial, como tradução, ponte forte entre culturas, já que todas elas conheciam e compreendiam, apesar da diversidade, este termo universal. [...] Remonta a esta época, portanto, o interesse geral dos brasileiros pela festa, momento de liberdade e ultrapassamento de limites, já que tanto negros escravos, índios e outros grupos menos privilegiados participavam dela, descobrindo ou forçando pequenos espaços para sua inclusão e a de seus valores na cultura em formação (Amaral, 1998, p. 10-11).

A parceria entre Igreja e Estado, segundo Amaral, tornava as festas simultaneamente sagradas e profanas. Como forma de preservar o sistema absolutista, as festas diminuíam "as tensões inerentes à diversidade étnica e às distinções sociais da Colônia", mas também se consolidavam a partir dessas diferenças e contribuições dos diferentes grupos (Amaral, 1998, p. 62-63). Dessa forma, é difícil dividir as festas brasileiras entre religiosas ou profanas:

> Autos natalinos em forma de bailes pastoris para louvar e cantar o nascimento de Jesus eram seguidos de cocos, fandangos e batucadas, terminadas por danças denominadas de "chacotas". Nos bailes pastoris, apesar da presença de São José e Nossa Senhora, os reis magos e pastores saudavam o Divino Menino com temas e títulos profanos como "Baile da Aguardente", "Baile da Patuscada", "Baile do Caçador" etc. (Amaral, 1998, p. 64).

Por outro lado, a importância da festa em nossa cultura estabeleceu uma associação direta entre ela e o caráter brasileiro, que atribui ao povo "certa alienação, uma certa displicência e tendência ao descaso com a lei e a ordem, [...] significando que um mundo às avessas nos é familiar" (Amaral, 1998, p. 6). A autora observa que

> Somos considerados, no exterior, o "país do carnaval" (e o dicionário registra que a palavra carnaval também significa "confusão, desordem, trapalhada"). O país das festas. Da inconsequência e alegre irresponsabilidade. "O Brasil", teria afirmado o presidente da França Charles De Gaulle, *"não é um país sério"*. Grifo da autora. (Amaral, 1998, p. 6-7).

Sério ou não, o Brasil é permeado por contradições que se relacionam à dualidade entre sagrado e profano, assim como ao passado colonial do país. Todo esse contexto parece ser o que permite a existência e a circulação de determinadas imagens em nossa cultura:

Figura 16: À esquerda, capa da revista Manchete de 1999. Tiazinha e Padre Marcelo Rossi dividem o protagonismo. À direita, matéria da revista Veja sobre os acontecimentos de fevereiro de 1999.
Fonte: Google imagens.

Nas imagens acima, as revistas noticiam e reforçam a popularidade das duas figuras, o padre Marcelo Rossi e a Tiazinha, sensações culturais em 1999. Na capa da revista Manchete, a chamada diz: "Usando batina e chicote, eles têm um ponto em comum: são o grande fenômeno da mídia dos últimos tempos". Sobre cada um deles, a capa ainda adiciona que o padre era o religioso mais famoso do país, atraindo multidões às suas missas e vendendo milhões de discos. Suzana Ferreira Alves, a Tiazinha, por outro lado, é apresentada como sensação do carnaval carioca, que despontou para a glória maltratando rapazes em um programa de TV. Na matéria da Veja, o repórter diz que não tecerá considerações sobre o simbolismo de dois grandes sucessos do Carnaval terem sido "um padre carismático e uma curvilínea musa encarnada em dominadora sádica", em um momento de "angústia político-econômica" do país (provavelmente referindo-se à desvalorização do real, em janeiro de 1999). As imagens explicitam a relação próxima entre sagrado e profano no país, que unifica um padre ao carnaval e às passistas nuas ou seminuas. O título da matéria da Veja, "Erguei as mãos e chacoalhai os pandeiros", também deixa nítida essa conexão e a vertente sincrética da cultura brasileira.

Também representativa da conexão entre sagrado e profano, a erotização das relações familiares tende a ser explorada pela mídia. Em 2021, uma postagem[77] na plataforma X (antigo Twitter), relembrou algumas imagens em que progenitores e seus filhos posaram para revistas eróticas ou em imagens com conteúdo sensual. Um comentário da postagem, em específico, lembrou que a moda também se estendeu a irmãos, com ensaios entre gêmeos e trigêmeos. Na postagem, o usuário anexou as imagens de duas capas de revistas eróticas famosas no país. A capa da revista G, voltada para o público gay, na qual o ator Mateus Carrieri posou nu ao lado do filho, em 2004; e a capa da revista Playboy, voltada para o público masculino hétero, com o ensaio de Helô Pinheiro ao lado da filha, em 2003. Em outro comentário, uma imagem da atriz Viviane Araújo ao lado de seu filho corrobora a discussão.

Os comentários dos usuários demonstram choque ou fazem piada sobre a situação, comparando o contexto da época com o agora. Elenco alguns interessantes: "A família tradicional", "Q bizarrice é essa", "mano a mae c a mao na ppk da filha q isso mds", "imagina vc ter que ficar de p*u duro do lado do seu pai?", "Eu era adolescente, quando trigêmeas de 16 anos foram capa da playboy", "NESSE aspecto eu até fico feliz q as pessoas ficaram um tanto mais conservadoras Jesús Cristo"; "De alguma maneira vc me trouxe a esperança de que estamos melhorando kkkkk"; "E é a geração de hoje que tá perdida, eles dizem. Eu cresci vendo mulher de lingerie em figurinha de chiclete porque os anos 90 foi um surto coletivo pela audiência"; "O Brasil não deu certo"; "hoje em dia são todos 'conservadores'"; "É por essas e outras que nossa geração é tão traumatizada"; "Imagina ter que dirigir uma fotografia dessas. 'Então, agora eu quero que você encoche o seu filho. Muito bem"'.

77 Acessível em: https://twitter.com/rafaohead/status/1442100363918708739 Data de acesso: 03/02/2024.

Figura 17: Postagem e comentários na plataforma X, em setembro de 2021. À direita, resposta à publicação com a foto da atriz Viviane Araújo com o filho, na época com 15 anos. Fonte: Plataforma X.

Apesar de toda essa ambiguidade e da forma como o Brasil borra as fronteiras da moral e da ética, o conservadorismo é muito forte no país e tende a recorrer aos ideais religiosos para basear seus argumentos. Na reportagem da BBC sobre a pesquisa do Ipsos (BBC, 2024), a professora de sociologia da religião, Nina Rosas, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), observou como o catolicismo sempre operou como uma extensão do Estado, ao mesmo tempo em que havia uma forte perseguição a outras religiões. Segundo ela, "as religiões mediúnicas, tanto espiritismo quanto as de matriz africana, tiveram que se adaptar a essas pressões tentando se enquadrar em algo que era considerado legítimo". Nessa toada, a intolerância religiosa ainda é muito forte e, atualmente, as religiões pentecostais têm ganhado cada vez mais influência na Câmara e no Senado brasileiros. Logo, posturas conservadoras tendem a retornar ao poder em nossa tradição política, ameaçando conquistas de grupos minorizados e a liberação de costumes.

Helio Gastaldi, diretor de opinião pública do Ipsos no Brasil, explica que "entre os países laicos, onde a religião é separada do Estado, [...] a vida religiosa tende a ter maior importância para a população onde o PIB *per capita* (riqueza de um país em relação à quantidade de habitantes) é menor ou onde há grande índices de desigualdade". Nesses locais, a religião entra como forma de suprir a ausência do Estado, trazendo consolo, assistência material, podendo ser usada como forma de "manipulação e ferramenta do poder" (BBC, 2024, s/p).

Também ouvido pela reportagem supracitada, Ricardo Mariano, da USP, explica que os movimentos que foram de oposição ao poder ou governo, no Brasil, mesmo os movimentos de esquerda, nunca tiveram um caráter de combater a religião ou espiritualidade: "Nós não temos uma tradição iluminista, de movimentos políticos ideológicos anticlericais e seculares",

e “mesmo a classe média brasileira não é altamente secularizada”, afirma o pesquisador (BBC, 2024). Até o Partido dos Trabalhadores (PT), um dos principais partidos de esquerda do país, tem suas origens no catolicismo da Teologia da Libertação. Embora certos movimentos façam oposição à influência de grupos religiosos, raramente a oposição se relaciona à ideia de religiosidade em si e defesa da laicidade. Dessa forma, a moral religiosa integra a cultura de um povo “que vive em um país de maioria cristã onde cultura e fé estão intimamente ligadas - das altas esferas de poder ao cotidiano do cidadão comum” (BBC, 2024, s/p).

2.2.2. Racismos, machismos e outras opressões

O Brasil é marcado por caraterísticas de formação social alicerçadas na opressão dos povos nativos, introdução de povos estrangeiros por meio do tráfico de escravizados e disputas entre países colonizadores. A sociedade brasileira parece, então, se dividir entre o desejo de ser como as potências do norte e o reconhecimento de suas múltiplas texturas culturais, obstáculos para atingir essa “ascensão”.

No tocante às questões de gênero, as estereotipias e hierarquias que vivemos no Brasil são descendentes de um processo colonial, de imposição de um modelo de mundo. Ao discutir o impacto do colonialismo no território compreendido hoje como Nigéria, Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021) observa como as relações de gênero anteriores à colonização não se estabeleciam sob as mesmas hierarquias binárias e as bio-lógicas[78] vigentes na Europa. Apesar do cuidado em aproximar o pensamento da africanista à realidade brasileira (por compreender, junto a ela, o problema de universalizar teorias que se baseiam em determinadas culturas), acredito que muito da *brasilidade* está relacionada aos povos africanos e *nativos* dos territórios que hoje habitamos. As discussões da autora me ajudam a qualificar a compreensão sobre a hierarquização entre os sexos e a subjugação das mulheres não como práticas intrínsecas aos *“homens”* ou a qualquer sociedade, mas como imposições de sistemas econômicos, jurídicos, religiosos, morais etc.

De forma semelhante ao apontado por Oyěwùmí, sobre a bio-lógica ocidental, Segato (2021) explica que “gênero e raça colonial-modernos e a ciência cartesiana combinam-se para produzir a metafísica das posições em termos de uma ‘biologia’ de gênero e raça”, resultado da “biologização da ordem hierárquica já existente na ordem pré-colonial e pré-estatal precedente” (Segato, 2021, p. 27). A antropóloga argentina argumenta que os colonizados são transformados em *Outro*, essencializado, biologizado, cuja diferença constitui um problema para o *Um,* que se impõe universal. Como efeito, “a história que produz esse destino [biológico] é invisibilizada e a manobra é completamente desistoricizada, bem como é forcluída a sua qualidade de ‘invenção’ originada de um interesse expropriador e espoliador”. (Segato, 2021, p. 28)

---

78 A autora se refere à forma como a cultura ocidental é baseada no determinismo biológico, que orienta bases hierárquicas de gênero, raça, classe, inteligência, entre outras dimensões hierarquizadas.

Oyěwùmí (2021) explica como o determinismo biológico, que não é predominante nas culturas nativas dos territórios colonizados, foi utilizado pelos colonizadores como norteador das perspectivas de raça e gênero:

> [...] o colonizador diferenciava os corpos masculinos e femininos e agia de acordo com tal distinção. Os homens eram o alvo principal da política e, como tal, eram os nativos e, portanto, visíveis. Esses fatos, a partir da abordagem deste estudo, são a justificativa para considerar o impacto colonial em termos de gênero, em vez de tentar perceber qual grupo, masculino ou feminino, foi o mais explorado. O processo colonial foi diferenciado por sexo, na medida em que os colonizadores eram machos e usaram a identidade de gênero para determinar a política. [...] Assim, na situação colonial, havia uma hierarquia de quatro, e não duas, categorias. Começando no topo, eram: homens (europeus), mulheres (europeias), nativos (homens africanos) e Outras (mulheres africanas). As mulheres nativas ocupavam a categoria residual e não especificada do Outro (Oyěwùmí, 2021, p. 186).

Diante da situação colonial empreendida no Brasil, reflito as formas como poderiam ser descritas as categorias hierárquicas. Seriam seis, compostas por homens (europeus), mulheres (europeias), nativos (homens indígenas), Outras (mulheres indígenas), escravos[sic][79] (homens negros) e Outras (mulheres negras)? Ou os escravizados seriam englobados em uma categoria apenas, passível de incluir tanto nativos quanto os imigrantes africanos? A diferença racial terá se imposto como princípio hierárquico e se estruturado com mais foco nos limites entre brancos, pretos e nativos? Apesar de não ter respostas, tais questionamentos atravessam a tese.

Volto meu olhar, portanto, para a interseccionalidade entre gênero e raça (Crenshaw, 2020), que aprofunda a argumentação que venho tecendo ao longo da pesquisa. Enquanto mulher negra, percebo (e sinto) que a opressão que meu corpo enfrenta tem particularidades que não são iguais às das mulheres brancas e mesmo das indígenas. A existência da Mulata Globeleza, por exemplo, explicita essas camadas de opressão, tão comuns no Brasil. Eu cresci vendo mulheres negras aparecerem nuas na TV e posso dizer o quão constrangedor era presenciar a vinheta de carnaval da Globo ao lado do meu pai ou de outros homens, que regozijavam com a aparição da musa.

A Mulata Globeleza, que estreou em 1991 nos carnavais da emissora, foi protagonizada por Valéria Valenssa ao longo de 14 anos. Dirigida pelo então marido, o designer Hans Donner, Valéria exibia estéticas diferentes a cada ano, coberta apenas por pinturas corporais e pequenos adereços. É curioso perceber como o distanciamento de Valéria das vinhetas se deu à medida que a maternidade entra em cena: em 2003, Valéria apareceu grávida, por poucos segundos, em uma imagem pouco iluminada (pela primeira vez, parecia estar sendo escondida); no ano seguinte, enquanto gerava o segundo filho, foi veiculada uma versão digitalizada da passista; em 2005, seu contrato foi encerrado.

---

79 Utilizo o termo *"escravos"* como forma de pensar a significância colonial do termo, enquanto categoria também orientada pela bio-lógica.

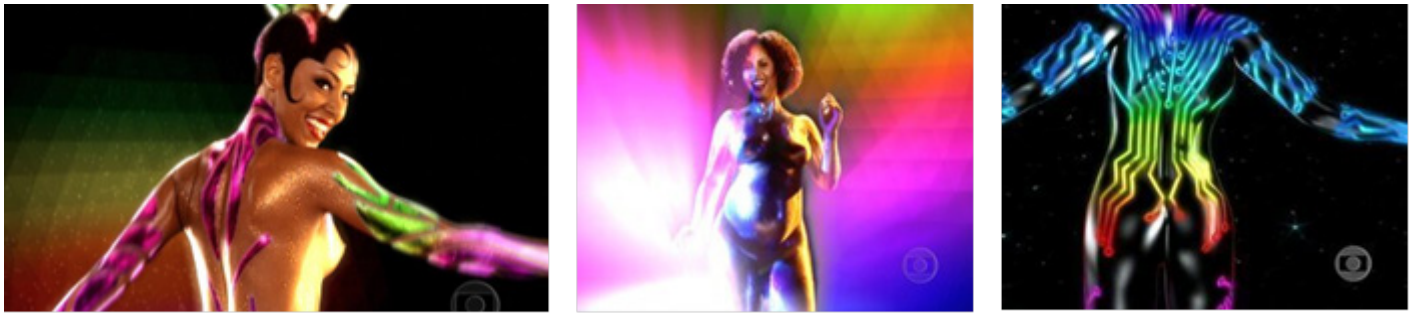

Figura 18: Vinhetas da Globeleza em 2002, 2003 e 2004. Fonte: Captura de tela do Globoplay.

Embora a primeira aparição da personalidade Globeleza date dá década de 1990, Lélia Gonzalez (1980) já nos chamava à atenção para a correspondência do estereótipo da mulata com a figura da mucama, mulher escravizada que mantinha relações sexuais com um homem casado, normalmente os senhores de escravos. Da mucama teria surgido a aura de sexualidade e desejo atribuída à mulata, exaltada, principalmente, durante o carnaval:

> aquilo que chamamos do Carnaval Brasileiro possui, na sua especificidade, um aspecto de subversão, de ultrapassagem de limites permitidos pelo discurso dominante, pela ordem da consciência. Essa subversão na especificidade só tem a ver com o negro. Não é por acaso que nesse momento, a gente sai das colunas policiais e é promovida a capa de revista, a principal focalizada pela tevê, pelo cinema e por aí afora. De repente, a gente deixa de ser marginal prá se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil (Gonzalez, 1980, s/p).

A intelectual aponta que, no carnaval, a mulher negra é vista como "rainha, [...] adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la" (Gonzalez (1980, s/p). O gesto, profundamente violento, esconde em si a premissa de que o "outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica" (Gonzalez (1980, s/p). No caso da passista da televisão, essa premissa é ainda mais problemática porque a emissora não oferece outras representações para essas mulheres, que não sejam a mulata ou a doméstica. Segundo Stephanie Ribeiro e Djamila Ribeiro (2016),

> vemos um canal influente [...] que, por quase 30 anos, expõe mulheres negras nuas a qualquer hora do dia ou da noite no período de Carnaval, negando-se a nos representar para além desse lugar de exploração dos nossos corpos no resto de todo o ano. Quantas mulheres negras vemos como atrizes, apresentadoras, repórteres nas grades das grandes emissoras? E quando vemos atrizes, quais são os papéis que estão desempenhando? (Ribeiro e Ribeiro (2016), s/p).

A crítica que as autoras elaboram sobre a Globeleza não se direciona à nudez ou às mulheres que protagonizaram as vinhetas. Elas denunciam como esse papel confina as mulheres negras a lugares de sexualização, explorando seus corpos "para deleite de um público masculino e de uma audiência que se despoja do puritanismo hipócrita apenas no Carnaval". Esse confinamento restringe as expectativas de vida de meninas e mulheres negras, que reivindicam

um lugar no mundo. Tomando como exemplo bailes da elite europeia, hooks (2019) aponta como a exposição de mulheres negras, comumente nuas, funcionava como entretenimento:

> Objetificada de maneira similar às escravas que ficavam de pé nos tablados de leilão enquanto donos e participantes descreviam suas partes importantes, as mais vendáveis, as mulheres negras cujos corpos nus eram expostos para os brancos em eventos sociais não tinham presença. Eram reduzidas a meros espetáculos. Pouco se sabe sobre suas vidas, suas motivações (hooks, 2019, p. 69).

A crítica feminista e a pressão popular foram pontos decisivos para a mudança radical da vinheta, em 2017: agora a musa poderia interagir com outros foliões e usar roupas. A ruptura com a exploração da nudez pode ser considerada um avanço para os moldes da Globo, mas, por outro lado, não houve dissociação da figura da mulata, nem mesmo do protagonismo feminino como a síntese do que representa o carnaval. No vídeo da vinheta de 2020[80], veiculado no canal oficial da Globo no Youtube, comentários ressaltam as mudanças dos últimos anos. Enquanto alguns usuários elogiam a diversidade cultural e a presença menos sexualizada da Globeleza, outros se dizem saudosos de Valeria Valenssa ou alegam que a tradição tenha se perdido, em um mundo cada vez mais chato. Dois comentários, não por acaso de perfis masculinos, chamam atenção: “Saudades das antigas, que era só uma musa dançando. Munda tá uma droga msm” e “feião a vinheta! Vocês perderam a escencia do Carnaval Globeleza... cadê a mulata pintada sambando? depois de Valeria Valesca acabou!!!”.

Figura 19: Globeleza 2017 e 2020. Fonte: Captura de tela Globoplay.

É interessante notar como o afastamento do lugar sexualizado, da nudez e da imagem solitária e etérea da Globeleza parece provocar certo saudosismo em parte do público. A relação de afetividade e proximidade com a personagem parece estar diretamente relacionada ao seu caráter mitificado, desumanizado, distanciado de uma existência real possível. Essa relação de saudosismo e o sucesso da exibição da Globeleza por mais de duas décadas podem ser associadas às características singulares do racismo brasileiro. Para Muniz Sodré, o “racismo brasileiro é mais uma lógica de lugar do que de sentido” (Sodré, 2018, p.15). Essa lógica perversa define que a pessoa negra deve ocupar *apenas* lugares destinados a elas e o descumprimento da norma

80 Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=STjHvzwaMzE&ab_channel=Globo Data do acesso: 05/02/2024.

provoca maior ou menor nível de discriminação. Gonzalez (1980) também observa a lógica espacial do racismo brasileiro:

> O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas etc., até à polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos "habitacionais" (Gonzalez, 1980, s/p).

Integrantes desse pacto social, em que a autonomia dos negros não é desejada, parcelas da sociedade sentem-se vinculadas a um passado em que era mais fácil ser dono do Outro e mantê-lo subjugado. Essa perspectiva ajuda a compreender por que as mudanças não são bem-vindas, ou porque nunca se pensou em uma mulher branca como a Globeleza, e, ainda, por que a Globeleza nunca foi um homem.

Figura 20: Globelezas Aline Prado (2006-2013), Nayara Justino (2014) e Erika Moura (2015-atual).
Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

Como discute hooks (2019), as visualidades sobre mulheres negras "raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra [...] que ainda moldam as percepções" (hooks, 2019, p. 69)[81]. Embora a autora fale sobre a cultura estadunidense, ao afirmar que as mulheres negras absorveram pensamentos desumanizantes direcionados a elas, hooks nos ajuda a entender o que significa ser Globeleza não para o público, mas para as próprias mulheres que ocuparam o cargo. Na fala da bailarina Aline Prado, que protagonizou as vinhetas entre 2006 e 2013, percebo como a exaltação é uma das recompensas que motiva as candidatas à Globeleza: "Na verdade, sou a mitificação da passista perfeita. Por isso não posso malhar muito para não aparecer muito grande no vídeo, mas tenho que ter tudo no lugar, não pode sobrar nada"[82]. O que me leva a crer que, como pontua hooks (2019),

---

81 É preciso ter em mente que atravessamentos de diferentes marcadores sociais irão interferir nessa percepção, de forma que o apelo sexual das "mulatas" não é associado às mulheres negras retintas ou gordas, ou com deficiência, por exemplo.

82 Acessível em: https://www.cadaminuto.com.br/noticia/2010/12/19/a-globeleza-aline-prado-mostra-sua-malhacao-para-fazer-bonito-no-carnaval Data de acesso: 05/02/2024.

> bombardeadas por imagens que representam corpos de mulheres negras como descartáveis, as mulheres negras absorveram esse pensamento passivamente [...] se apropriando de e explorando "estereótipos negativos" para garantir o controle sobre a representação ou, no mínimo, colher seus lucros (hooks, 2019, p. 71).

Os lucros, no entanto, não garantem a estabilidade do status dessas mulheres, que, ainda assim, são submetidas a diversas violências, como veremos no Capítulo 4. O que ocorreu com Valeria Valenssa, por exemplo, explicita que embora ela tenha colhido os louros de seu trabalho por mais de uma década, ela foi descartada pela emissora Globo, assim que seu corpo deixou de ser o "padrão Globeleza":

> Em 2004, quando meu segundo filho nasceu, a Rede Globo me avisou que estava à procura de uma nova Globeleza. Eu faria só mais uma vinheta, para o Carnaval de 2005. Estava 10 quilos acima do peso e cometi loucuras. Fiz lipoaspiração, coloquei próteses. Perdi os 10 quilos em apenas dois meses. E no fim fui mesmo substituída. Foi muito traumático, e um desrespeito enorme a mim e, principalmente, ao Hans, depois de catorze anos de trabalho. Caí em profunda depressão. Eu tinha o mundo a meus pés e, no dia seguinte, não tinha mais nada[83].

A emissora de televisão, nesse caso, não apenas reflete o real, mas se aproveita dele e atualiza as normativas que o organizam, possibilitando que as hierarquias permaneçam como estão. O corpo de Valenssa, transformado pelo passar dos anos e pelas gerações dos filhos, não servia mais àquele lugar. Como materialização do mito da democracia racial, a Mulata Globeleza representa a harmonia entre os povos, mas expõe a saudade da mucama. Negra, "mas nem tanto", a ela é permitido circular pela casa grande, sem nunca se esquecer do seu lugar de origem. É com ela que os homens brancos irão satisfazer seu desejo, para depois descartá-las. Nesse contexto, não é de se estranhar que a atriz Nayara Justino, negra retinta, tenha sofrido rejeição do público em sua única vinheta[84].

Durante os anos de pandemia, a emissora não veiculou vinhetas, uma vez que os desfiles e comemorações de carnaval estavam suspensos. Em 2023, antes do lançamento da vinheta daquele ano, uma polêmica tomou as redes sociais. A influenciadora Thais Carla postou, em seu perfil do Instagram, uma foto referenciando a estética Globeleza com a legenda: "SERÁ QUE VEM AÍ? #globeleza #thaiscarla #carnaval2023". Começaram, então, questionamentos e críticas sobre Thais ser ou não a nova musa do carnaval da Globo. O deputado federal Nikolas Ferreira, do Partido Liberal (PL) de Minas Gerais, escreveu no X (antigo Twitter) que "tiraram a beleza e ficou só o globo". Thais processou o deputado e comentou que a beleza do mundo *fitness* e das cirurgias plásticas foi criada para "ser um instrumento de ganhar dinheiro".

---

83 Acessível em: https://web.archive.org/web/20150325040035/http:/veja.abril.com.br/051108/auto_retrato.shtml Data de acesso: 05/02/2024.

84 Apesar de ter sido eleita Mulata Globeleza por meio de votação popular, Justino sofreu diversos ataques racistas, principalmente pela internet. Entre diversos xingamentos, críticas apontavam que seu tom de pele era escuro demais em relação às globelezas anteriores.

Figura 21: Thais Carla em seu Instagram (@thaiscarla) e a postagem do deputado. Ambas de 04/02/2023.
Fonte: Captura de tela do Instagram e do X.

Dias depois, a vinheta oficial da Globo foi lançada, com recortes de momentos do carnaval brasileiro, principalmente dos desfiles das escolas de samba. No Youtube, a popularidade do vídeo é baixa e tem poucos comentários. Um deles reclama: “Eu ainda não aceito a globo ter tirado vinheta com a Globeleza”. Esse comentário é o único que possui respostas de outros usuários, todos com perfis masculinos, que também lamentam o fim da Mulata Globeleza. Em 2024, a estética da vinheta seguiu conforme o estabelecido no ano anterior, intercalando imagens dos desfiles de carnaval com as da performance das cantoras Alcione e Ludmilla, que interpretaram a faixa tema.

2.2.3. Pânico moral

Para adensar a discussão sobre a cena da nudez no Brasil, discorro sobre a polêmica em torno da performance *La Bête* (2017). Se a Mulata Globeleza instituiu uma tradição na sociedade brasileira, La Bête fez emergir não apenas críticas negativas, mas acusações criminosas, agressões físicas e ameaças de morte. A performance, que já havia acontecido em outras ocasiões no país e no mundo, tomou palco no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 2017, para uma única exibição, durante o 35º Panorama da Arte Brasileira. Nela, Wagner Schwarz (homem branco) se coloca, nu, feito um boneco a ser manipulado. Inspirado pelas esculturas móveis da artista brasileira Lygia Clark, Schwarz depende da participação do público para a fruição de seu corpo enquanto objeto de arte.

A polêmica se instaurou no debate público após um vídeo da performance se tornar viral. Uma criança, acompanhada de uma mulher, tocava os pés e pernas do artista. Grupos de direita incitaram um duelo de narrativas e levantaram acusações de erotização infantil e pedofilia. A sociedade se dividiu entre quem defendia, quem criticava, quem discutia seriamente os aspectos do acontecimento e quem mais tivesse uma opinião a dar. Durante a repercussão das imagens,

informações foram emergindo e soubemos que a performance era sinalizada com avisos sobre a nudez e que a mulher, também artista, era mãe da criança. Após as acusações que sofreram, a mãe e Schwarz precisaram prestar depoimentos ao Ministério Público do Estado de São Paulo.

Vanessa Cardozo Brandão e Juarez Guimarães Dias (2020) publicaram um artigo sobre as controvérsias discursivas do caso e apontaram como a repercussão se concentrou em aspectos distintos, agrupando grupos e atores sociais diversos. Relativas ao teor dos conteúdos postados no Youtube, as categorias definidas pelos autores foram: religião – "vídeos de entidades religiosas, pastores, fiéis ou pessoas que se autodeclaram cristãs"; direito – "a partir do viés da legislação, é debatido se houve ocorrência de crime por parte do artista, do Museu, da mãe da criança e da pessoa que divulgou o vídeo da performance nas redes"; moral – "a partir de um discurso que toma posição em defesa da infância e de valores da família, esses são a maioria dos vídeos mais vistos"; nudez e expressão artística – "são em menor número e, ainda assim, apresentam considerável quantidade de visualizações e neles se promove o debate dos limites da arte" (Brandão; Dias, 2020, pp. 35-37).

Mais importantes para a nossa discussão, as categorias *moral* e *nudez e expressão artística* evidenciam pontos interessantes. Por um lado, as postagens mais caracterizadas por abordagens morais argumentavam que "a nudez não é cabível em nenhum contexto em que crianças estejam envolvidas". Os produtores de conteúdo não percebiam "nenhuma separação entre nudez e erotização" e adotavam um discurso de que "apresentar a nudez para crianças é imoral, ilegal e configura atividade criminosa" (Brandão; Dias, 2020, p. 37). É perceptível o forte atravessamento político-institucional, já que

> muitos canais relacionados a movimentos partidários ou personalidades políticas relacionadas à nova direita brasileira se valem dessa associação e do julgamento do artista, usando seu corpo nu como objeto para choque de audiência. Não raro, o texto da descrição ou das falas nos vídeos relaciona a arte à esquerda, acusando o movimento político de esquerda de promover o crime contra a infância e os valores familiares (Brandão; Dias, 2020, p. 37).

Por outro lado, na categoria *nudez e expressão artística* as opiniões se dividem. Alguns vídeos defendem a nudez na arte, mas limitam sua exibição para crianças. Outros destacam o tabu da nudez e se posicionam a favor da performance, buscando desassociar a erotização da nudez (Brandão; Dias, 2020, p. 38). No geral, o que Brandão e Dias argumentam é que a midiatização descontextualizou a performance, deslocando sentidos e desapropriando o artista de sua proposta. Introduzindo o acontecimento no "campo do julgamento moral", a midiatização da performance fez ver como "o corpo nu, em nossa sociedade ocidental, cristã, machista, patriarcal e heteronormativa, é diretamente relacionado ao campo erótico e sensual" (Brandão; Dias, 2020, p. 39).

No momento da viralização do vídeo, a *hashtag* #PedofiliaNaoEArte entrou para os *Trending Topics* do X e uma das postagens com maior repercussão foi a de Jair Bolsonaro, na época, Deputado Federal. Compartilhando o vídeo, o político escreveu: "Cenas que revoltam...

uma criança toca homem nu ‘em nome da Cultura’” (Brandão; Dias, 2020, p. 30). O grupo de direita Movimento Brasil Livre (MBL) também se manifestou, incentivando as percepções de erotização infantil e abominação. Esse tipo de reação também ocorreu em relação à exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira,* do curador Gaudêncio Fidelis, que aconteceria no Espaço Cultural Santander, em Porto Alegre, mas foi cancelada. O MBL, aliado a outros setores da direita, como grupos religiosos e político-partidários, ganhou visibilidade a partir de seu envolvimento na inflamação de discursos morais, que caracterizavam os eventos como ataques à família e ameaça às crianças.

A articulação entre os grupos possibilita reconhecer a configuração do cenário de censura e moralismo, que tem ganhado cada vez mais espaço na conjuntura brasileira. As consequências dessas mobilizações, como defende Fernando de Figueiredo Balieiro (2018), são refletidas no retrocesso de políticas públicas em defesa da educação e da diversidade sexual e de gênero. Balieiro (2018) aborda a construção da “ameaça às crianças” como estratégia de pânico moral a partir de três episódios: a oposição, em 2011, a materiais didáticos do Programa Escola Sem Homofobia; a discussão dos Planos Nacional, Estaduais e Municipais de Educação, em 2014 e 2015; e a perseguição a manifestações artísticas em 2017, como a performance La Bête. O autor argumenta que esses casos têm em comum uma oposição à agenda de direitos humanos e diversidade sexual, que vinha ganhando espaço na política brasileira.

Em consonância com o autor, acredito que o caso La Bête evidencia a incitação de pânico moral, articulado politicamente. As imagens foram gravadas e reproduzidas com o objetivo de explorar o medo da população em relação à diversidade sexual e às artes. Segundo Brandão e Dias (2020), “a descontexualização da cena da performance, ao trazer o corpo do artista nu ao lado da imagem de uma menina, pareceu disparar o gatilho do combate à pedofilia e crime contra infância” (Brandão; Dias, 2020, p. 34). Como reforça Balieiro, o pânico moral distorceu as percepções, “contribuindo para a disseminação de preconceitos, reiterando perseguições” (Balieiro, 2018, p. 14).

A partir do grande engajamento do público, as estratégias de pânico moral se mostraram produtivas para o aumento de visibilidade de alguns nomes e grupos que almejavam entrada no cenário político oficial. Devemos pensar 2017 como o primeiro ano pós-impeachment de Dilma Rousseff, em que a vitória da direita e o vácuo de poder e representação deram tônica às eleições de 2018. Como afirma Márcia Tiburi (2019):

> Todas as instituições estão dominadas pela publicidade, ou seja, pelo valor de mercadoria para a venda. E a venda só funciona se se consegue chamar a atenção para um “produto”. Deus, sexo, moralismo, conservadorismo, obscurantismo são o velho capital anticultural que pode ser acionado de tempos em tempos para agregar massas abandonadas às leis do capital (Tiburi, 2019).

Nessa toada, um dos líderes do MBL foi eleito deputado federal e o caminho para a elevação de Jair Bolsonaro à presidência foi pavimentado. Além disso, pautas e políticas

públicas voltadas para a cultura, educação e direitos humanos foram paulatinamente sabotadas e continuaram a ser negligenciadas ou desmanteladas no governo Bolsonaro. Como argumenta Balieiro, a "construção da ameaça às crianças revelou-se de intenso apelo à opinião pública, recebendo publicidade e tomando caráter passional, com consequências efetivas ao barrar iniciativas de combate à homofobia ou de respeito à diversidade sexual" (Balieiro, 2018, p. 5).

Alavancar campanha eleitoral e tomar para si a pauta política relacionada às crianças e adolescentes, sob viés da moralidade, parece servir de forma eficiente para içar um eleitorado forjado na moral cristã, arraigada na sociedade. Nesse sentido, Márcia Tiburi (2019) enfatiza:

> Fato é que o símbolo "criança" é hoje em dia uma moeda de troca no discurso conservador. "Criança" é um tropo discursivo. Serve como isca simbólica em um processo de capitalização política. [...] O tema da pedofilia vem sendo usado há um certo tempo como estratégia para causar pânico no contexto em que a política sexual do choque não tem limites. Vemos essa política em cena nos discursos de certos personagens da política que vão do presidente Jair Bolsonaro à ministra Damares Alves (Tiburi, 2019, s/p).

Logo, torna-se evidente o moralismo oportunista desses grupos e como seus discursos não possuem nenhuma preocupação ética real. A hipocrisia do discurso de proteção às crianças, por exemplo, é materializada na atitude criminosa do autor do vídeo da performance, que registrou e expôs imagens da criança sem autorização da responsável. São esses atores que acusam Schwartz de pedofilia, ao mesmo tempo em que incentivam meninas de dez anos a manter uma gravidez, resultante de estupro[85], sem jamais se enfurecer contra o agressor.

Casos reais de pedofilia, abundantes no Brasil, não ocorrem em museus (Brandão; Dias, 2020). Segundo a 17ª edição do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, 2022 revelou o maior número de registros de estupro e estupro de vulnerável da história. 75,8% dos casos de estupro foram perpetrados contra pessoas incapazes de consentir (pela idade, deficiência, enfermidade etc.); desses, 10,4% das vítimas de estupro eram bebês e crianças com idade entre 0 e 4 anos, 17,7% tinham entre 5 e 9 anos e 33,2% entre 10 e 13 anos. Dentre as vítimas entre 0 e 13 anos, 64,4% dos casos foram de autoria de familiares e a residência aparece como lugar de maior ocorrência do crime, somando 71,6% dos casos. A maioria dos delitos ocorreu durante o dia, "período em que a mãe ou cuidadora da criança em geral está fora, trabalhando" (Fórum de Segurança Pública, 2023, p. 160).

> Provavelmente estamos lidando aqui com situações de violências de gênero muito arraigadas, imbricadas e naturalizadas nas relações familiares e que são, portanto, transmitidas através das gerações. Esse contexto faz com que seja muito difícil para as vítimas reconhecerem as violências que sofrem e, quando o fazem, terem muita dificuldade em denunciar ou buscar ajuda. Como agravante, o sistema de justiça e de proteção social também tem enorme dificuldade em lidar com estes casos, de modo que é comum que, após a denúncia, a criança volte ao convívio com o agressor, que raramente é punido (Fórum de Segurança Pública, 2023, p. 160).

85 Cf.: Estuprada desde os 6, grávida aos 10 anos e num limbo inexplicável à espera por um aborto legal. Acessível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-15/estuprada-desde-os-6-gravida-aos-10-anos-e-num-limbo-inexplicavel-a-espera-por-um-aborto-legal.html Data de acesso: 06/02/2024.

É importante ressaltar que os dados apresentados "correspondem aos casos que foram notificados às autoridades policiais e, portanto, representam apenas uma fração da violência sexual experimentada por mulheres e homens, meninas e meninos de todas as idades" (Fórum de Segurança Pública, 2023, p. 154). Compreende-se que a subnotificação é regra nesses casos, não apenas no Brasil. O anuário observa, de acordo com estudos que vêm sendo realizados em todo o mundo, que os anos de pandemia, com fechamento das escolas e estratégias mais rígidas de *lockdown* pode ter ampliado a vulnerabilidade das crianças e parte das notificações "só vieram à tona quando as crianças voltaram a frequentar as escolas" (Fórum de Segurança Pública, 2023, p. 155). A importância da escola como espaço de proteção de crianças em situação de vulnerabilidade é reforçada, inclusive para a própria compreensão da vítima sobre o possível abuso que tenha sofrido, uma vez que é comum a dificuldade em reconhecer a violência, "seja pela falta de conhecimento sobre o tema ou pelo vínculo com o agressor" (Fórum de Segurança Pública, 2023, p. 156).

Outros dados dizem sobre os números totais de estupros e estupros de vulneráveis: dos 74.930 casos registrados no ano de 2022, 88,7% das vítimas eram do sexo feminino, 56,8% eram pretas ou pardas e, em 82,7% dos casos, os agressores eram conhecidos das vítimas (familiares ou pessoas de confiança). Esses dados, embora chocantes, não mobilizam os grupos e cidadãos que dizem defender as crianças e, normalmente, são eles que defendem que as meninas sabiam o que estavam fazendo, que provocaram, que eram maduras para a idade[86].

Diante dessas informações, volto à Globeleza. Suas aparições não foram amplamente condenadas por grupos de direita, nem por políticos, nem por parcelas enraivecidas da população. Crianças de todas as idades viram a nudez da musa em rede nacional, cresceram vendo. Em entrevista à Mônica Bergamo[87], para a Folha de São Paulo, Schwartz levantou uma questão interessante sobre o caso. Segundo ele, o estigma da nudez masculina pode ter contribuído para a viralização do vídeo e a rejeição ao seu conteúdo: "a nudez feminina virou produto, né? Ela é comercializada. Se eu fosse uma mulher deitada no chão, nua, e um menino tivesse me tocado, a gente não estaria conversando sobre isso".

Dada a conjuntura racista e machista do nosso país, seria de se esperar que o homem branco fosse menos responsabilizado por seus atos, enquanto as mulheres negras seriam mais criticadas, o que não acontece entre os casos Mulata Globeleza e La Bête. Por um lado, as musas negras foram endeusadas e, por outro, o homem branco sofreu represálias. Essa mudança

---

86 Cf.: Padre culpa grávida de 10 anos por estupro: "claro que tava gostando". Acessível em: https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2020/08/4870089-padre-culpa-gravida-de-10-anos-por-estupro---claro-que-tava-gostando.html e Mulher culpa menina de 10 anos pela gravidez: "Será que é tão inocente assim?" Acessível em: https://www.pragmatismopolitico.com.br/2020/08/mulher-culpa-menina-10-anos-estupro-gravidez.html Data de acesso: 06/02/2024.

87 Cf.: 'Fui torturado. Sofri fisicamente os ataques contra mim', diz coreógrafo de 'La Bête'. Acessível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/03/fui-torturado-sofri-fisicamente-os-ataques-contra-mim-diz-coreografo-de-la-bete.shtml Data de acesso: 06/02/2024.

da ordem hierárquica parece estranha, a princípio, mas faz sentido. Atravessadas por questões de raça e gênero, as performances são marcadas por uma orientação popular sobre quem pode e quem não pode ocupar o lugar de objeto. Entregues, feito bonecos, à imaginação de cada um, os corpos nus exclamam pouca ou nenhuma agência em relação ao que o outro fará, sujeitos aos gestos suaves e à violência. No entanto, enquanto La Bête embaralha as posições de sujeito e objeto (em que a ação é realizada por aqueles que seriam os "receptores"), a Globeleza reforça os lugares de "emissor" e "receptor". A realidade da Mulata lhe garante aceitação *apenas* nesse lugar, do espetáculo erótico, o que lhe garante a aceitação do público. Por outro lado, a reinvindicação da posição de objeto por Schwartz faz com que a opinião pública o considere não digno de ocupar o espaço privilegiado do Homem, o que inflama a rejeição.

Isso se aproxima do que Patricia Hill Collins (2016) denominou *constructo da diferença dicotômica*, em que termos como "branco/preto, masculino/feminino, razão/emoção" só ganham significado na "relação de diferença de sua contraparte em oposição" (Collins, 2016, p. 108). Por exemplo, o sujeito masculino branco deve ocupar seu lugar e cumprir o papel a ele destinado: ser superior, macho, racional, ativo. O objeto feminino negro deve performar o extremo oposto: ser inferior, fêmea, passional, passiva. Essa diferença dicotômica "implica relações de superioridade e inferioridade, relações hierárquicas que se enredam com economias políticas de dominação e subordinação" (Collins, 2016, p. 108-109). O deslocamento desses locais faz, portanto, com que o policiamento dessas fronteiras seja acionado.

Apesar da ideia de relacionar fenômenos tão distintos seja arriscada, consigo rastrear, nos dois casos, aspectos da cultura brasileira e estratégias oportunistas de grupos hegemônicos que evidenciam como a lógica de lugar (Gonzalez; Sodré) policia os corpos, definindo o que pode e o que não pode, visando a manutenção hierárquica. Enquanto a emissora de TV explorou os deleites machistas e racistas de seu público, barrando outros tipos de representação da mulher negra, grupos oportunistas exploraram os medos da sociedade (ideologia de gênero, pedofilia, homossexualidade) para articular um momento de pânico moral em benefício próprio.

Percebemos, a partir desses casos, que tais sistemas opressores embaralham os limites entre moralidade e ética. Em La Bête, o moralismo se sobrepõe à ética e o discurso de defesa de uma criança, idealizada e irreal, violenta a criança que dizia defender (e tantas outras, privadas de conhecimento, lazer e infância). Com a Globeleza, ambas as dimensões são suspensas: utilizando como álibi a transgressão do carnaval, a objetificação do corpo da mulher negra é aceita e desejada. Nos dois casos, a exploração midiática e a manifestação da opinião pública corroboraram para a manutenção de estruturas de poder e sistemas de dominação.

A relação visceral entre conservadorismo e liberação dos costumes no Brasil, integra todos os âmbitos da experiência das pessoas que aqui vivem, desde os relacionamentos interpessoais até as normativas institucionais. Atravessadas pela intensa religiosidade, pela moral patriarcal e as raízes coloniais, as particularidades culturais brasileiras produzem um

lugar e um povo “feliz”, “acolhedor”, “festeiro”. A outra face da moeda são os preconceitos, discriminações e as taxas altíssimas de diversos tipos de violência, especialmente envolvendo as questões de gênero e sexualidade, que nos interessa neste trabalho.

2.2. Nudez na teledramaturgia brasileira

Cada vez mais presentes nas novelas e séries da televisão, aberta e fechada, corpos nus trazem polêmica, mas também a exaltação das atrizes e dos atores que se expõem. Neste tópico, elaboro um breve panorama sobre a representação da nudez na teledramaturgia brasileira, buscando situar o leitor sobre como o recurso foi utilizado pela mídia ao longo dos anos.

Em um descompasso em relação ao teatro e ao cinema, a televisão começou a explorar o erotismo e a sexualidade em suas narrativas só a partir dos anos 1970. As novelas exibidas nos horários de 21h30min e 22h foram as produções que começaram a trazer essa perspectiva e, com *Gabriela* (1975), Sônia Braga protagonizou cenas sensuais e insinuações de nudez, até então inéditas na televisão. A novela é uma adaptação do romance homônimo de Jorge Amado, abordando o romance entre uma menina do interior e um comerciante estrangeiro.

Figura 22: Sequência da novela *Gabriela* (1975). Fonte: Capturas de tela Youtube.

A sequência em que ela escala um telhado é uma grande referência do erotismo na televisão e da história da teledramaturgia. Nos quadros abaixo, podemos ver como a atriz é filmada de baixo para cima, um recurso fotográfico que visa elevar, engrandecer o assunto retratado. Não por acaso, essa escolha de ângulo fomenta o erótico, deixando como centro da tela as nádegas de Sônia Braga, meio cobertas-meio descobertas. O vestido, singelo e leve, se movimenta ao vento e deixa ver a calcinha. As telhas se projetam em sequência ereta até as nádegas e a vulva de Sônia Braga, que roçam sobre a cerâmica. Por outro lado, quando filmada de frente, os signos eróticos permanecem, mas outro público aparece, entre extasiado e chocado.

Dois anos depois, o primeiro nu masculino foi levado ao ar pelo personagem de Tony Ramos em *O Astro* (1977). A sequência na qual o personagem se despe, negando o dinheiro do pai, não carrega nenhum traço erótico, figurando uma postura de revolta do personagem. É interessante perceber que os enquadramentos das câmeras buscam esconder o corpo do ator, principalmente a região genital, seja por um vaso na sala, ou flores do jardim, ou mesmo pelos corpos de outros atores envolvidos nas sequências.

Figura 23: Quadro da novela *O Astro* (1977). Fonte: Google Imagens.

É a partir dos anos 1980, principalmente nas produções da Rede Manchete, que a nudez ganha mais espaço nas novelas e se inicia um período em que o recurso foi amplamente utilizado. A primeira exibição de nudez total foi protagonizada por Maitê Proença, na novela *Dona Beija* (1986). Como veremos, a nudez e o erotismo contribuíram para o aumento da audiência do canal, no horário de exibição da novela, trazendo prestígio para a Manchete.

Figura 24: Quadros da novela *Dona Beija* (1986). Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Um ano depois, a abertura da novela *Brega & Chique* (1987), da Rede Globo, causou polêmica e foi alvo da Censura Federal. A vinheta se encerrava com um homem, que aparecia totalmente nu, escondendo o pênis com as mãos. Ao se virar e caminhar em direção contrária à câmera, deixava ver as nádegas descobertas. No segundo capítulo, após a intervenção dos órgãos de censura, uma folha de parreira foi inserida sobre o corpo do modelo. No terceiro capítulo, a folha de parreira foi aumentada e, no quarto, a imagem do modelo só aparecia da cintura para cima[88]. Após negociações, a abertura original foi liberada e o público pôde ver, em

88 Conferir http://redeglobo.globo.com/novidades/novelas/noticia/2011/08/voce-sabia-abertura-de-brega-chique-chegou-ser-censurada.html e https://www.youtube.com/watch?v=P8glYwhk-to&ab_channel=RUFFOSHOW Data do acesso: 02/05/2023.

todos os dias de exibição da novela, o “pelado com mão no bolso”. A abertura inaugurou uma tendência para novelas posteriores, com a utilização de atores ou modelos anônimos para cenas de nudez, o que facilitou a veiculação desse tipo de exibição corporal.

Figura 25: Versões censuradas da abertura de *Brega e Chique* (1987). Fonte: Capturas de tela do Youtube.

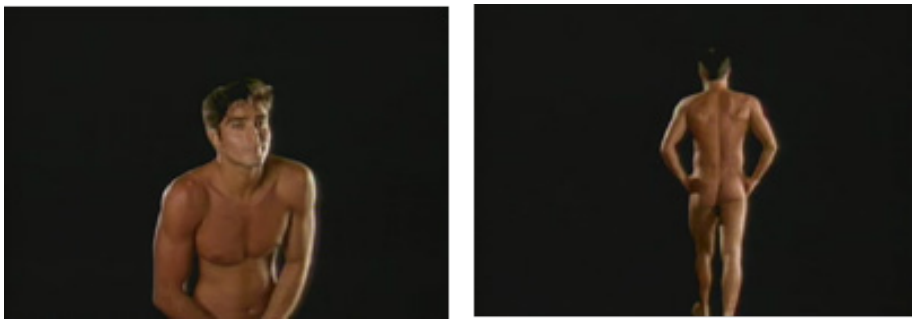

Figura 26: Quadros da abertura da novela *Brega e Chique* (1987). Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Anos depois, as aberturas de *Tieta* (1989) e *Pedra sobre Pedra* (1992), da Rede Globo, trouxeram mulheres nuas que se misturavam com o cenário tropical, se metamorfoseando nos elementos naturais ou parecendo emergir deles. As simbologias das imagens fazem lembram a iconografia de Eva, associando as mulheres ao universo misterioso e selvagem da natureza.

Figura 27: Na parte superior, quadros da abertura de *Tieta* (1989), na parte inferior, de *Pedra sobre Pedra* (1992). Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Os anos 1990 constituem um momento particular na utilização do recurso nudez, tanto nas novelas quanto em programas de auditório, que exploraram exaustivamente a exposição dos corpos das mulheres. Com *Pantanal* (1990), a Rede Manchete encurralou a Rede Globo, alcançando altos níveis de audiência. Recheada com sequências de nudez e sexo em locações paradisíacas do Mato Grosso, a novela reforçou a associação entre mulheres, sexualidade e natureza, principalmente por meio da protagonista Juma, interpretada por Cristiana Oliveira. A mulher que se transformava em onça encantou os telespectadores e, além da abertura, que já trazia o nu feminino, ao longo da narrativa, outros personagens também apareceram nus.

Figura 28: Quadros da abertura e de episódios da novela *Pantanal* (1990). Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Xica da Silva (1996), da mesma emissora, também abusou da nudez e repetiu a associação entre sexo, nudez e natureza, que enquadrava, principalmente, os corpos femininos. Junto à representação estereotipada da *"mulata",* como discutirei no próximo capítulo, a produção adotou uma visualidade mais cômica, visceral e violenta.

Figura 29: Quadros da novela *Xica da Silva* (1996). Fonte: Capturas de tela Youtube.

Durante a década de 1990, a Rede Globo passa a realocar a maioria das cenas de nudez e erotismo para a programação das 23 horas, em minisséries que movimentaram a audiência desse horário. *Engraçadinha* (1995), *Dona Flor e seus dois maridos* (1998), *Hilda Furacão* (1998) e *Presença de Anita* (1998) abusaram do erotismo e a grande maioria das sequências de nudez era das personagens femininas. É interessante perceber que as obras já anunciam em seus títulos certo erotismo das protagonistas, retratadas como seres sensuais e sedutores. Como nas produções anteriores, a tendência dos enquadramentos é focar nos seios despidos das mulheres.

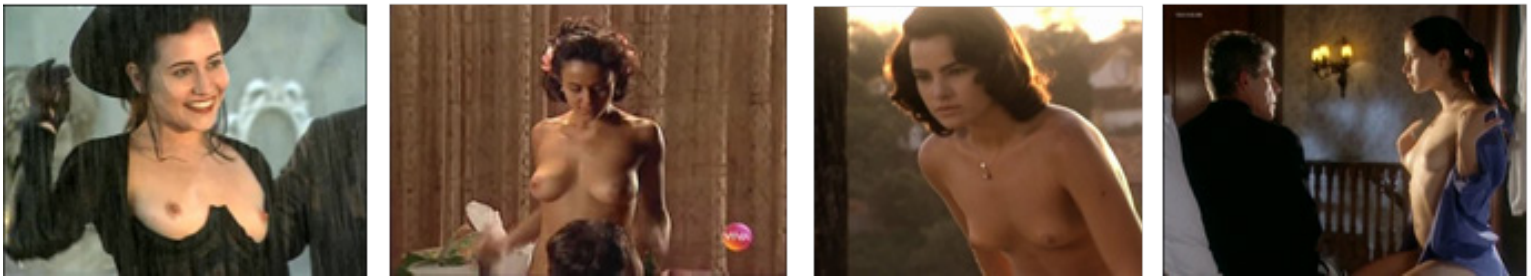

Figura 30: Quadros das minisséries *Engraçadinha* (1995), *Dona Flor e seus dois maridos* (1998), *Hilda Furacão* (1998) e *Presença de Anita* (1998). Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Já nos anos 2000, *A Muralha* (2000) foi outra minissérie que chamou atenção pelo uso da nudez. Ambientada no Brasil colônia, exibiu diversas sequências de sexo e violência sexual. A representação de povos indígenas pareceu instituir certa justificativa para a nudez, assim como a violência pareceu ser justificada pelo contexto histórico.

Figura 31: Quadros da minissérie *A muralha* (2000). Fonte: Capturas de tela do Youtube.

A partir dos anos 2010, a nudez fica mais frequente na televisão brasileira. A novela *Verdades Secretas* (2015), por exemplo, alcançou grande audiência pelas sequências que envolviam nudez e erotismo. Em relação às minisséries veiculadas às 23 horas, destaco *Gabriela* (2012) e *Felizes para sempre?* (2015) como grandes referências na utilização da nudez, com grande repercussão do público. Enquanto *Gabriela* é uma refilmagem dos clássicos literário e televiso, *Felizes para sempre?* se debruça nos jogos políticos de Brasília e na relação entre uma garota de programa e uma família abastada.

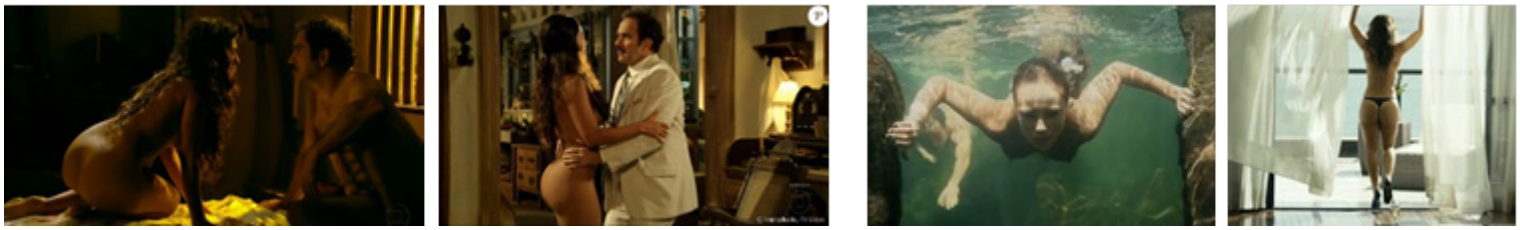

Figura 32: Quadros das minisséries *Gabriela* (2012) e *Felizes para sempre?* (2015).
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Quando observamos as imagens, um padrão emerge: o corpo feminino magro, jovem, belo e sensual. Com elas podemos inferir os preceitos patriarcais, racistas e capitalistas que ordenam as visibilidades, construindo corpos subalternizados, ainda que pareçam valorizados ou em destaque. Desse modo, considero que as narrativas televisivas utilizam a nudez e o erotismo como forma de feminizar corpos já feminizados, em um processo de atualização de símbolos e imaginários que erotizam e objetificam os corpos das mulheres, vulnerabilizando ainda mais suas possibilidades de existência.

Em diálogo com Fischer (2001; 2002), observo como a superexposição dos corpos se relaciona à profusão de discursos voltados para a sexualidade:

> Hoje não haveria praticamente um lugar, um dia de nossas vidas em que nós não sejamos chamados ou a cuidar de nosso corpo ou de olharmos para nossa própria sexualidade. Os imperativos da beleza, da juventude e da longevidade, sobretudo nos espaços dos diferentes meios de comunicação, perseguem-nos quase como instrumento de tortura: corpos de tantos outros e outras nos são oferecidos como modelo para que operemos sobre nosso próprio corpo, para que o transformemos, para que atinjamos (ou que pelo menos desejemos muito) um modo determinado de sermos belos e belas, magros, atletas, saudáveis, eternos. Da mesma forma, somos chamados compulsivamente a ouvir e a falar de sexo e sexualidade, como se ali estivesse toda a nossa verdade como sujeitos (Fischer, 2002 p. 160).

Dessa forma, embora a nudez na teledramaturgia possa constituir um mecanismo de liberação e transformação dos costumes, ela também alimenta estruturas discriminatórias. Sobre a erotização das atrizes, Klanovicz (2010) reflete como "os agentes discursivos – autores, diretores e, em boa parte, jornalistas – enxergavam as atrizes do ponto de vista heterossexual e masculino e tomavam-nas por suas aparições, e não pelo seu todo complexo" (Klanovicz, 2010, p. 156). Esse processo de erotização se voltava também ao público, "que se identificava com suas histórias e com seus corpos (ou ainda, que desejava tê-los)" (Klanovicz, 2010, p. 155).

Esse apelo com o público masculino foi abordado em matéria veiculada no portal de notícias da Veja[89], que cita uma reportagem de 1990 sobre o sucesso e as polêmicas em torno da novela Pantanal (1990), da Rede Manchete. A publicação indicava que a nudez e o erotismo atraíam o público masculino, "mais resistente a novelas". Para colaborar com a afirmação, a matéria insere a fala de um dos diretores da novela: "O espectador assiste a novela, vai dormir em seguida e sonha com a Juma (personagem de Cristiana Oliveira) nua [...]. No dia seguinte, é claro, ele estará novamente sintonizado na Manchete". Como argumento ao longo da pesquisa, essa erotização dos corpos reforçou ideais de brasilidade em que a sensualidade e a sexualidade são vistas como essência da cultura e das mulheres. Ganhando intensidade a partir dos anos 80,

> a positivação do erotismo no Brasil estava firmada em uma atualização [...] da brasilidade dos excessos sexuais descritos por Gilberto Freyre. Tal forma positiva de encarar o erotismo aparecia também na atualização de figuras erotizantes da literatura, como as prostitutas, cuja relação com o homem estabelecia-se de forma desigual (Klanovicz, 2010, p. 156).

89 Conferir https://veja.abril.com.br/blog/reveja/de-maite-a-bruna-8216-nudes-8217-que-marcaram-a-historia-da-tv/ Data do acesso:20/02/2021.

Para além das questões de gênero, a visualidade configurada pela prevalência de corpos magros e jovens pode ser entendida como uma característica da cultura visual contemporânea. No entanto, diferentes corporeidades e subjetividades têm atuado na desconstrução desses imaginários, reivindicando espaços para suas existências, para a exibição de seus corpos e para o reconhecimento da pluralidade de corpos capazes de desejar e serem desejados.

Entre essas novelas de destaque no tema, escolhi *Dona Beija*, *Xica da Silva* e *Hilda Furacão* para compor a argumentação, conforme os critérios apresentados na seção de incursões metodológicas. Tais obras são dramas televisivos que trazem as protagonistas no título, representando figuras históricas de Minas Gerais, que ficaram na memória do país e para quem foram dedicados livros, filmes, desfiles de carnaval. Personalidades que marcaram a história da televisão brasileira e encantaram milhões de pessoas.

2.3. Corpos de Eva

O imaginário da mulher sedutora, que enfeitiça os homens e os leva à loucura, emerge como a essência misteriosa e ameaçadora do feminino em nossa cultura, que resvala de Eva para as figuras da bruxa, da *femme fatale*, da mulata, da prostituta. Como desenvolve Del Priore (2011), tanto a religião quanto a ciência exerceram papel central nessa construção, atribuindo às mulheres diversos tipos de males, justificáveis pelo histórico de pecadora, herdado da "mulher original", e pelos mistérios biológicos:

> Entre os séculos XII e XVIII, a Igreja identificava, nas mulheres, uma das formas do mal sobre a terra. Quer na filosofia, quer na moral ou na ética do período, a mulher era considerada um ninho de pecados. Os mistérios da fisiologia feminina, ligados aos ciclos da Lua, ao mesmo tempo em que seduziam os homens, os repugnavam. O fluxo menstrual, os odores, o líquido amniótico, as expulsões do parto e as secreções de sua parceira os repeliam. O corpo feminino era considerado impuro. Venenosa e traiçoeira, a mulher era acusada pelo outro sexo de ter introduzido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte. Eva cometera o pecado original ao comer o fruto proibido. O homem procurava uma responsável pelo sofrimento, o fracasso, o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não desconfiar de um ser cujo maior perigo consistia num sorriso? Nesse retrato, a caverna sexual tornava-se uma fenda viscosa do inferno (Del Priore, 2011, p. 35).

No entanto, é interessante perceber que essas figuras acabam por se tornar relevantes na história do país, até mais que as mulheres consideradas exemplares. Por mais que apareçam como inimigas do ideal de mulher, é comum que as figuras desviantes ganhem fama e sejam imortalizadas na cultura. É o caso das protagonistas desta pesquisa, Beija, Xica e Hilda, mas também da Mulata Globeleza, da Tiazinha, Helô Pinheiro, Carla Peres, Leila Diniz e diversas outras, que ultrapassaram as prerrogativas da mulher ideal (pura, de família, religiosa), para alcançar poder no polo oposto, da sedutora, impura, vadia, profana. E, apesar de colherem os louros dessa fama *mal-dita*, ajudam a proliferar esse imaginário no país, da sedução inerente das mulheres e seu poder ameaçador sobre os homens.

Dora Vivacqua, a Luz del Fuego, é um dos grandes exemplos. Em 1930, a dançarina alimentou o imaginário erótico no Brasil com suas performances, nua. Fundadora do primeiro partido naturista do Brasil, Dora foi assassinada em 1967, aos cinquenta anos. O crime nunca foi resolvido e, entre especulações, considera-se que tenha sido uma resposta ao seu ativismo naturista e feminista, configurando um possível caso de feminicídio.

Figura 33: Acima, capas do livro de Luz del Fuego, *A verdade nua* (1943), e da Revista de Copacana (1950). Abaixo, fotografias da dançarina. Fonte: Blog Coluna do Lam.

Luz del Fuego representou uma fuga dos costumes da época, em que ainda prevalecia a ideia de "moças de família *versus* levianas, galinhas *versus* moças para casar". No entanto, apesar de muitas fugirem dos padrões, as mulheres daquela época (e ainda hoje) eram avaliadas pelos homens, que escolhiam as moças de família para se casar, deixando as "levianas", muitas vezes, mal faladas e com filhos nos braços (Del Priore, 2011, p. 165). As moças de família procuravam cumprir o ideal de boa esposa, aquela que "não criticava, que evitava comentários desfavoráveis, a que se vestia sobriamente, a que limitava passeios quando o marido estivesse ausente, a que não era muito vaidosa nem provocava ciúmes" (Del Priore, 2011, p. 167).

Com mais força a partir dos anos 1950, o amor romântico foi atualizado pelo cinema, que também construía "uma mitologia sobre o nu feminino nas telas" (Del Priore, 2011, p. 160). Uma profusão de filmes mostrava mulheres nuas ou com *lingeries*, focadas pelas câmeras em diferentes ângulos, que sempre buscavam o erótico naqueles corpos. Nos anos 1960 e 1970, a "revolução sexual" trouxe a ideia de "direito ao prazer" e a pílula anticoncepcional conferiu

certa liberdade às mulheres, advinda de certo poder sobre seus processos reprodutivos. As práticas sexuais também foram afetadas pela mudança comportamental e a maioria das pessoas ficava nua no ato, ainda que no escuro. A minissaia ganhava espaço e os divórcios passaram a ser mais comuns (Del Priore, 2011, p. 177). No carnaval, as moças de família se divertiam sob as fantasias e os ventos anunciavam transformações no comportamento feminino.

No entanto, alguns setores da sociedade, principalmente as publicações voltadas às mulheres, continuavam a alimentar o ideal da boa esposa, que deveria ser "essencialmente pura". A infidelidade dos homens permanecia justificada pelo comportamento "essencialmente animal" a eles conferido (Del Priore, 2011, p. 181).

> Se o país acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e emancipação feminina – impulsionadas com a participação das mulheres no esforço de guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico -, também foi influenciado por campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade (Del Priore, 2011, p. 160).

Os anos de ditadura trouxeram a censura, as perseguições políticas, a tortura e o exílio. A resistência ao autoritarismo foi encabeçada por mulheres e outros grupos minoritários, enquanto música, literatura, jornalismo, cinema e publicidade exploravam o erotismo e a sexualidade de uma forma inédita. Klanovicz (2010) discute como as produções televisas e suas coberturas jornalísticas foram centrais para a construção de sujeitos eróticos femininos, a partir de 1980, que atualizavam estereótipos como "a indelével sensualidade brasileira", "carregada de diversos atributos, como brejeirice, malícia e morenice" (Klanovicz, 2010, p. 141).

> O processo de constituição de corpos erotizados fazia-se, possivelmente, não apenas em relação à imagem da atriz, mas em relação ao público feminino, que se identificava com suas histórias e com seus corpos (ou ainda, que desejava tê-los). Assim se processava também em relação ao público masculino, que as identificava, por meio de suas formas exibidas nas cenas de novela ou nos ensaios de revistas masculinas, como alvo de um modelo de mulher desejável (Klanovicz, 2010, p. 155).

Dessa forma, no período de redemocratização brasileira, embora a abertura para a exposição dos corpos nas novelas tentasse se constituir como mecanismos de liberação, atualizava no imaginário noções de brasilidade pertencentes a um passado idealizado do país,

> em que o desejo de cor específica (a "cor do pecado") das mulheres morenas era apontado pela manutenção imagética de Gabriela como modelo de sedução. [...] a positivação do erotismo no Brasil estava firmada em uma atualização [...] da brasilidade dos excessos sexuais descritos por Gilberto Freyre. Tal forma positiva de encarar o erotismo aparecia também na atualização de figuras erotizantes da literatura, como as prostitutas, cuja relação com o homem estabelecia-se de forma desigual (Klanovicz, 2010, p. 156).

Acredito que o enraizamento desses imaginários, na cultura brasileira, está fortemente ligado à superexposição dos corpos de meninas e mulheres e à cultura do estupro[90], como veremos no Capítulo 4. Junto às protagonistas desta tese, Beija, Xica e Hilda, percebo como a

90 Machado (2019) discute o tema a partir da perspectiva midiática, argumentando como a mídia hegemônica constrói e como a contra-hegemônica desconstrói.

exposição do corpo e da intimidade das mulheres está atrelada à sexualização desses corpos. Ao longo da interação nas cenas, noto que a exposição dos corpos das mulheres era amparada por uma ideia de brasilidade associada ao passado colonial. Valendo-se do olhar masculino como principal mobilizador da nudez e do erotismo, as produções televisivas fomentaram e atualizaram no imaginário cultural um modelo ideal de mulher, um padrão de corpo que deve ser mostrado, visto e almejado (por homens e mulheres).

Assim, por mais que a exposição dos corpos das mulheres pareça subverter o conservadorismo moral do país, tais performances reforçam a norma, definindo um lugar possível para as mulheres dentro da perspectiva erótica e objetificada. A experiência que as imagens propiciam, mesmo vivenciadas de formas diferentes pelos sujeitos, encerra uma performance regulada, em que o "sentido está pronto para ser consumido" (Moriceau; Mendonça; Paes, 2019, p. 185). Não há abertura para a emergência de outras formas de manifestação, tampouco estímulo à reflexão e ao pensamento crítico.

Nessa teatralização capitalista, a experiência reproduz uma mesma estrutura de sentido, um mesmo conceito. Mesmo diante de diversas transformações nos últimos anos, a visualidade da nudez feminina reproduz "o mesmo discurso, a mesma história, as mesmas imagens. Mesmo se na cena os atores e os cenários são diferentes, nada acontece. Não há eventos, há a busca por deter o devir" (Moriceau, Mendonça e Paes, 2019, p. 185). Não quero dizer, com isso, que o espectador não possa resistir aos discursos e questioná-los, mas sinalizo como muitas dessas imagens não se propõem transformadoras. A sexualização dos corpos das mulheres as confina à posição de objeto do deleite masculino, um dos maiores produtos de exportação do país.

Figura 34: Charge no Jornal do Brasil, em agosto de 1995. A ilustração integra o texto de José Wilker "Os caminhos simbólicos de uma aranha", que aborda a cinematografia brasileira.
Fonte: Acervo Jornal do Brasil[91].

91 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=165019 Data de acesso: 22/05/2024.

Figura 35: À esquerda, propaganda da Embratur de 1983; à direita e acima guias da Embratur de 1977 e 1978; à direita e abaixo cartão postal de Copacabana, em propaganda da Embratur de 1980. Fonte: Reprodução.

Nos anos 1970 e 1980, o Brasil começou a investir mais intensamente no turismo e, ao lado das belas paisagens naturais do país, os corpos seminus das mulheres e a efervescência do carnaval se tornaram os principais produtos de exportação. Publicidades como as referenciadas acima tiveram grande influência no aumento do turismo sexual no país e na consolidação do imaginário de sensualidade e disponibilidade das brasileiras. Apesar de hoje existirem campanhas contra a exploração sexual no Brasil, esse imaginário ainda existe. Em 2014, por exemplo, a empresa Adidas comercializou camisetas para a Copa do Mundo do Brasil e, após crítica da presidenta Dilma Rousseff e do então presidente da Embratur, Flávio Dino, as roupas foram retiradas do site da empresa. As estampas das peças eram machistas e reforçavam a ideia de turismo; em uma delas, havia o desenho de um coração que se assemelhava a nádegas com um biquini fio dental; em outra, uma garota de biquini aparecia ao lado da frase "*Lookin' to score*", que faz um trocadilho entre marcar pontos nos jogos e "pegar garotas" [92].

Sobre o caso, Flavio Dino afirmou que os patrocinadores do evento não podiam "tratar os corpos de homens e mulheres brasileiros como atrativos turísticos"[93] e que a Embratur orientava evitar imagens com apelo sexual nas peças de divulgação para o exterior, devendo focar nos atrativos naturais e culturais do país. A despeito disso, em 2019, o então presidente,

92 Acessível em: https://g1.globo.com/economia/negocios/noticia/2014/02/adidas-suspende-vendas-de-blusas-do-brasil-com-conotacao-sexual.html Data de acesso: 16/02/2024.

93 Acessível em: https://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2014/02/no-passado-brasil-ja-teve-material-oficial-de-turismo-com-apelo-sexual.html Data de acesso: 16/02/2024.

Jair Bolsonaro, exclamou publicamente: "Quem quiser vir aqui [ao Brasil] fazer sexo com uma mulher, fique à vontade. O Brasil não pode ser um país de turismo gay. Temos famílias"[94].

Em matéria da revista digital Elle[95], em maio de 2024, a jornalista Natália Eiras observou como o Brasil, segundo maior consumidor de cirurgias plásticas no mundo, é referência em produtos e procedimentos estéticos, que levam o nome do país para o mercado estrangeiro: *Brazilian Butt Lift* (técnica de enxerto de gordura nos glúteos), *Brazilian Wax* (depilação brasileira) e *Brazilian Blowout* (escova brasileira). Segundo Eiras, apesar de estarmos presenciando um movimento de aceitação de corpos diversos, cabelos naturais e pelos corporais, a imagem exportada para o exterior "ainda é estritamente magra, curvilínea e com cabelos ondulados".

Na matéria, a estrategista e pesquisadora de tendências Clarissa Câmara, afirmou que a cultura da beleza no país é profundamente integrada à vida cotidiana das mulheres desde cedo, "associada à confiança e à crença de que a beleza pode ser a chave para o sucesso e oportunidades". A historiadora Denise Bernuzzi de Sant'Anna também foi ouvida pela reportagem e ressaltou como o olhar do homem europeu idealizou a colônia como um "paraíso machista", "lugar de mulheres 'felizes', 'ao natural' e 'à vontade com seu corpo'". Segundo a pesquisadora, existe uma seção de "calcinhas brasileiras", em lojas de lingerie na França, que vende a narrativa da sensualidade do Brasil. Eiras finaliza o texto afirmando que ter a beleza entendida socialmente como commodity acaba por pressionar as mulheres brasileiras a se adequarem às normativas referentes à imagem corporal já que, de acordo com Sant'Anna, "não há nenhuma expectativa em relação à nossa inteligência, [...] a expectativa é a de aparência e sexo [...] o mundo olha a brasileira apenas como um corpo"[96].

No entanto, a exploração da sensualidade como produto de exportação do país parece ser mais rechaçada quando promovida pela própria mulher. Em 2022, por exemplo, durante a Copa do Mundo do Catar, a atriz Deborah Secco sofreu diversas críticas pelos figurinos que utilizou durante sua participação na equipe de comentaristas do canal SporTV. A repercussão sobre as roupas sensuais de Deborah virou notícia até no tabloide britânico The Sun, que comentou a recepção do público[97]. Alguns consideraram os figurinos exageradamente reveladores para o horário, ou que a roupa era inadequada para o evento esportivo (principalmente por ser realizado em um país conservador) e, ainda, alguns questionaram a necessidade de a atriz estar presente como comentarista da Copa.

---

94 Acessível em: https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/03/fala-de-arthur-do-val-e-asquerosa-diz-bolsonaro-que-tem-historico-de-frases-sexistas.shtml Data de acesso: 15/02/2024.

95 Acessível em: https://elle.com.br/elleview/edicao-digital-45/tipo-exportacao Data de acesso: 20/05/2024.

96 Idem nota 98.

97 Acessível em: https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2022/11/figurino-de-deborah-secco-em-estreia-como-comentarista-repercute-na-inglaterra.shtml Data de acesso: 16/02/2024.

Figura 36: Figurino de Deborah Secco para cobertura da Copa do Catar no SporTV.
Fonte: Reprodução Folha de São Paulo.

Em relação à polêmica, Deborah afirmou que os figurinos foram pensados como uma forma de "deixar muito claro para o público que eu não sou uma jornalista, muito menos uma comentarista esportiva. Eu sou uma atriz em busca de entretenimento"[98]. A artista recebeu apoio de amigos, entre eles, a colega Maria Ribeiro, que escreveu: "estamos assistindo a Copa do Mundo em um país como o Catar, torcendo por um jogador que apoiou um cara misógino, racista e homofóbico, e a dúvida é a roupa da Deborah Secco"[99].

No ano seguinte à polêmica, Deborah concedeu uma entrevista para a coluna de Mônica Bergamo, na Folha de São Paulo, na qual deu declarações interessantes sobre a reação popular às suas aparições, principalmente em situações de nudez[100]. Segundo ela, o "planeta é extremamente machista [...]; quando [a exposição do corpo da mulher] dava dinheiro para os homens, ninguém criticava a nudez". A atriz ainda afirmou: "quando a gente toma as rédeas e começa a lucrar e a escolher de fato o que quer fazer, quando e como, isso perturba".

> O que incomoda não é a nudez da mulher, é o poder que está não mão da mulher. Quando as mulheres estavam dançando de roupa curta, atrás do palco, ou quando estavam numa banheira pegando sabonete, ninguém falava sobre isso. Agora, quando a própria mulher decide fazer uma nudez para ela, para ganhar dinheiro para ela e para a família dela, aí... Enquanto isso não foi decidido por mim, feito por mim, somente por mim, nunca incomodou. Quando eu peguei o poder para mim, passei a incomodar horrores.[101]

98 Acessível em: https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2022/12/deborah-secco-fala-sobre-looks-ousados-na-copa-do-mundo-nao-sou-jornalista.shtml Data de acesso: 16/02/2024.

99 Idem nota 101.

100 Acessível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2023/02/quando-o-corpo-da-mulher-dava-dinheiro-para-os-homens-ninguem-criticava-a-nudez-diz-deborah-secco.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha Data de acesso: 16/02/2024.

101 Idem nota 103.

A reflexão importa por demonstrar como o poder da mulher sobre seu próprio corpo é avaliado negativamente pela sociedade. A fala da atriz resume o que venho discutindo neste capítulo: a exposição do corpo da mulher na cultura brasileira ainda está muito atrelada a uma função de objeto. Enquanto a nudez e a sensualidade servem aos propósitos de encarcerar as mulheres em estereótipos, gerando lucro para empresas, elas são aceitas com maior facilidade. No entanto, quando as mulheres se exibem para o próprio prazer ou desenvolvimento financeiro, as regras mudam e a crítica se torna mais incisiva.

O que almejei alcançar neste capítulo foi a apresentação de pressupostos que serão colocados em diálogo com as cenas *Dona Beija, a feiticeira*, *Xica da Silva e os pecados da carne* e *Ninguém segura Hilda Furacão*. Nos capítulos a seguir, discutirei com mais afinco sobre como a herança de Eva se desdobra nas paisagens das cenas analisadas, organizadas entre *paisagens de encantamento* (a sedução que as mulheres brasileiras provocam), *paisagens de dominação* (como são castigadas por sua essência encantadora) e *paisagens contemporâneas* (as repetições e atualizações que conformam esses corpos para além da televisão). Elaborarei discussões sobre pureza e impureza, ambiguidade hierárquica e outrificação, apontando formas pelas quais os pressupostos da pesquisa, como a objetificação da mulher brasileira, a erotização da nudez e suas relações com a cultura do estupro no país, podem ser verificados nas cenas.

Capítulo 3. Paisagens de encantamento

Medusa, me usa
Oh, bela tão fera
Me espera na curva, fria sentinela
À espreita, difusa, sofrida quimera
Tão linda, tão suja essa atmosfera

Trecho da música Medusa – Zélia Duncan

Beija, Xica e Hilda representam, muito bem, o imaginário da mulher que seduz, enfeitiça e domina os homens. Elas os ameaçam por seu poder de conduzi-los a fins terríveis e por se inserirem em espaços considerados deles. Trata-se de representações que emergem como grandes referências para o feminino, atravessadas por um olhar colonial e pornográfico, como discutimos no capítulo anterior. Capturadas das cenas *Dona Beija, a feiticeira; Xica da Silva e os pecados da carne;* e *Ninguém segura Hilda Furacão*, as *paisagens de encantamento* articulam audioverbovisualidades em torno da construção social dos gêneros, da erotização do corpo feminino e da brasilidade. São paisagens que associam as personagens à Eva, manifestada em filhas feiticeiras e bruxas, que confabularam com o diabo. Isso reforça o imaginário de desconfiança em relação às mulheres, atrelando-as aos mistérios da natureza, dos instintos e das emoções, que aglutinam sensualidade, sexo, excentricidade e misticismo. Enquanto *paisagens de afetação,* buscam evocar desejos, medos, prazer, vergonha; enquanto *paisagens de sentido,* atualizam as associações entre mulheres e brasilidade à lascívia, à malícia e à animalidade.

O encantamento, aqui, se aproxima do que argumentou Karina Gomes Barbosa (2014), em diálogo com Max Weber (1971), sobre a irrupção de uma dimensão mágica no cotidiano, "a emergência do extraordinário no/do ordinário" (Gomes Barbosa, 2014, p. 299). No entanto, ao contrário das produções analisadas pela autora (2014; 2020), nas obras sobre as quais me debruço, a noção de encanto não parece produzir um senso de agência em relação ao mundo opressor, ou alternativas para sobreviver e combater o desencanto do mundo. O que percebo é o acionamento do encanto como forma de confinar as protagonistas a certos imaginários e atenuar a realidade desencantada, amenizando atitudes repreensíveis.

Araxá, Diamantina e Belo Horizonte se mostram em contextos espetaculosos, nos quais as personagens são, ao mesmo tempo, conservadoras e imorais. A luxúria e os recalques pintam comunidades que repudiavam as liberdades do corpo, enquanto ansiavam satisfazer os desejos da carne. Tal dubiedade é atenuada pela atmosfera de encanto, que localiza um espaço-tempo surreal e fantasioso. Esse encantamento produz uma ideia de Brasil como a terra das fantasias, o paraíso exótico em que se borram as fronteiras e os limites, desvelando um roteiro (Taylor, 2013) de brasilidade sensual, excêntrica e mágica.

3.1. Sedução e erotismo

Figura 37: Fotos de divulgação das obras *Dona Beija*, *Xica da Silva* e *Hilda Furacão*. Fonte: Google Imagens.

Nas imagens acima, podemos perceber como a sensualidade e o erotismo são acionados na construção visual das personagens. Nas três imagens, o figurino e os jogos entre mostrar e esconder o corpo evidenciam a beleza e o poder de sedução dessas mulheres. Beija aparece com seu penteado tradicional, valorizando os longos cabelos, e com suas joias deslumbrantes, evidenciando sua fortuna; o olhar penetrante e sério sugere frieza e sagacidade. Xica, por sua vez, veste roupas simples, de escravizada, portando um sorriso "sapeca" e "atrevido", enquanto Hilda emite um olhar malicioso, trajando itens de luxo, que revelam sua origem abastada.

Por sobre os ombros, Beija nos olha com desdém. Sua pele nua, alva e lisa traz à mente a Vênus de Milo, esculpida também pelo penteado e pelo tecido que cobre os seios. Xica, por outro lado, nos olha de maneira receptiva, sorri. A blusa larga e amarrotada desliza sobre seu colo e direciona o olhar aos seios. Os braços cruzados demonstram timidez e proteção do corpo, mas a curva entre o braço e o antebraço emolduram o mamilo, que se faz visível-imaginável por debaixo da roupa. Hilda, por sua vez, lança um olhar de desafio, com as pernas descobertas em destaque. Em contraste com o peso do longo casaco, talhado entre luzes e sombras, suas pernas parecem ainda mais alvas e lisas. Uma das mãos toca o casaco, insinuando tirá-lo.

Curiosamente, a imagem de Beija me soa a mais "natural" das três, um gesto que ela faria ao sair do banho, por exemplo (mesmo com o exagero das joias). Nas imagens de Xica e Hilda, por outro lado, percebo como os gestos evidenciam uma performance para alguém que observa. As expressões faciais, das mãos e do pescoço não parecem pertencer a um momento ordinário, mas uma resposta a um flerte, a interação com alguém dentro ou fora de campo.

A imagem de Xica parece ser a mais "convidativa", divergente da postura distante das outras protagonistas, quase inalcançáveis. Essa percepção sugere uma associação entre a mulher negra, a afabilidade e a disponibilidade. Como discutido no capítulo anterior, esse tipo de visualidade é recorrente na representação e no imaginário sobre mulheres negras, vistas como mais fáceis, mais fogosas e mais espirituosas que as mulheres brancas. Tal visualidade atravessa os dados sobre violência sexual no Brasil, que indicam as pessoas negras como principais vítimas (Fórum de Segurança Pública, 2023, p. 157).

Tal imaginário também pode ser percebido nas imagens a seguir, em que o corpo de Xica se mostra como mais vendável e sua figura se ancora, com mais força, na sexualidade e erotismo. Novamente, a receptividade do sorriso e da postura corporal indicam um corpo mais disponível, mais voltado à sedução. Nas imagens, Xica e Hilda nos olham com altivez, enquanto Beija mira algo que não podemos ver, um fora de campo que nos provoca curiosidade e, quem sabe, ciúme. Como se soubessem de algo que nos é oculto, os olhares das três parecem, ao mesmo tempo, seduzir e julgar. Como Medusas[102], resguardam o poder de nos manter enfeitiçados, petrificados.

Figura 38: Capas das trilhas sonoras originais das obras *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998). Fonte: Google Imagens.

102 A versão popularmente conhecida da Medusa é a do ser monstruoso da mitologia grega. Com aparência de serpente, transformava em pedra todos os que a encaravam e acaba sendo morta pelo herói filho de Zeus, Perseu. No ensaio *O riso da Medusa,* Helène Cixous (2022) argumenta como essa forma de representação do mito se relaciona à tradição patriarcal e o medo masculino do poder feminino.

Figuras 39: Representações de Medusa, com destaque para o poder de seu olhar. À esquerda, ornamento de bronze em carruagem (séculos I-II da Era Comum); à direita, pintura de Franz Von Stuck (1892).
Fonte Google Imagens.

Enquanto imagens de divulgação das produções televisivas, as figuras 37 e 38 nos atualizam sobre as lendas que as protagonistas representam a partir de imaginários eróticos. A deusa grega, a moleca assanhada e a *femme fatale* representam visualidades sobre o feminino, que o aprisiona ao universo do corpo, da beleza e da sensualidade, de modo a agradar "todos os paladares". Atualizam figuras como a Vênus, a Lolita ou a Marylin Monroe, que representam "tipos" de mulher associadas à sedução, ao erotismo e condicionadas à exibição e à exploração de seus corpos. Logo, as três protagonistas são entendidas como seres sexuais e perigosos, que ganharam destaque justamente por essas características.

Os temperamentos das personagens também ajudam a definir esses diferentes "tipos de mulher". As personalidades fortes, destemidas e rebeldes são pontos notáveis da formulação dessas mulheres como extraordinárias, diferentes e superiores às "mulheres comuns". Alguns registros da imprensa possibilitam perceber como tais características foram buscadas desde a seleção do elenco. Taís Araújo, por exemplo, concedeu uma entrevista, em 1996, afirmando que Avancini a teria escolhido por ser "meio tinhosa"[103]. Antes de *Xica da Silva* estrear, a Folha de São Paulo lançou duas notas sobre a seleção da protagonista; em uma, contavam que o diretor estava em busca da Xica ideal, que deveria ser "extrovertida, mulata escura, bonita, talentosa e, principalmente, com temperamento forte"[104]. Em 1998, ano de lançamento de *Hilda Furacão*, Ana Paula Arósio afirmou para o Jornal do Brasil que acreditava compartilhar com

103 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=188317 Data de acesso: 18/03/2024.

104 Todas as reportagens da Folha de São Paulo foram consultadas no acervo digital do jornal, acessível apenas para assinantes em: https://acervo.folha.com.br/index.do. A reportagem citada pode ser conferida em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13161&anchor=4745463&pd=3a9b4cfa342740c179d71b180ea48db9 Data de acesso: 18/03/2024.

Hilda a "persistência, a teimosia e a força"[105]. Essa relação entre força e rebeldia aparece como "tempero" do aspecto sedutor das personagens, evocando a natureza subversiva de Eva.

Portanto, as cenas tendem a reverberar o imaginário sensual e erótico acionado em torno das figuras Beija, Xica e Hilda. Antes mesmo do lançamento das obras, a imprensa já anunciava os aspectos eróticos e a presença da nudez. Sobre *Dona Beija*, em janeiro de 1986, a Folha de São Paulo veiculou uma nota com título "Novela erótica" [106], afirmando que a produção teria "certa dose de ousadia" e apostaria em sequências com "sensualidade e erotismo", nas quais os protagonistas apareceriam "nus da cintura para cima". No dia da estreia, o periódico publicou uma grande reportagem[107], na qual o intertítulo "Cenas desinibidas" afirmava que as "cores sensuais" da novela eram uma forma de reforçar o apelo com o público. No texto, o depoimento de um dos diretores do grupo Manchete deixa ver como a sensualidade já estava presente na inserção do "i" no nome da personagem, grafado *Beja* originalmente. Segundo ele, o "i" "omitido pela pronúncia mineira", foi recolocado para conferir "um efeito mais sensual".

Durante os primeiros episódios da novela, a repercussão permaneceu focada na nudez e no erotismo como mobilizadores da curiosidade e das discussões entre os telespectadores. Em abril de 1986, a revista *Veja* destacou o sucesso da obra junto ao público:

> O forte, na novela da Manchete, é a trama amorosa, com fartas pitadas de erotismo. Na semana de estréia da novela, Maitê Proença apareceu com os seios nus em três cenas. Na primeira, ela se banhou numa cachoeira, a metros da câmera. Depois, Beija se untou com a lama medicinal de Araxá, já mais próxima do espectador, mas de lado. Na terceira cena, a atriz se mostrou bastante, abraçando Gracindo Jr. (Veja, 1986)[108].

Em maio de 1986, o Jornal do Brasil publicou uma longa matéria[109], intitulada "A televisão está mudando com o erotismo que veio de Araxá", destacando a opinião do público e os feitos da Rede Manchete, já que era a primeira vez que se via nu total em uma novela. O intertítulo, "A nudez sem pecado", anunciava o que, em seguida, Maitê Proença reforçaria ao afirmar que a nudez não comprometeria a qualidade e a seriedade da produção[110]:

---

105 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=233606 Data de acesso: 18/03/2024.

106 Acessível para assinantes em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9398&anchor=4142722&pd=ce6f529fc7aa5b5c1f802123c8753a7c Data de acesso: 14/03/2023.

107 Acessível para assinantes em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9458&anchor=4154954&pd=a54766c2b55e35e9bf57ce67fce67593 Data do acesso: 14/03/2023.

108 Acessível em: https://manchete.org/dona-beija/dona-beija-a-feiticeira-do-araxa-que-conquistou-o-brasil-revista-veja Data de acesso: 11/03/2023.

109 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22nudez%20sem%20pecado%22&pagfis=169027 Data de acesso: 27/03/2023.

110 Em entrevistas, Maitê também afirmou que as "poucas" sequências de nudez da novela eram relevantes para a história. Segundo ela, só concordou em gravá-las após a promessa do diretor, Herval Rossano, de que ela acompanharia as edições e aprovaria as tomadas.

> As cenas de nu estão sendo feitas com muita classe, sem a menor vulgaridade. A novela passa um clima muito sensual e, pessoalmente, acho a sensualidade uma coisa muito bonita. Nas cenas que apareço sem roupa o tratamento estaria próximo de um quadro renascentista, sem clima para estímulos sexuais. Tenta oferecer apenas uma visão plástica para o espectador. E isso não é apelação ou pecado (Jornal do Brasil, 25 de maio de 1986).

Focada na audiência, a reportagem elenca declarações do público, como a do juiz José Geraldo Barreto da Fonseca, que não acompanhava a novela por ter "cenas um pouco fortes" e não deixava os filhos verem televisão após as 20h. Contemplando o lado oposto, o intertítulo "Nasce uma heroína" reúne diversos comentários positivos, dos quais destaco um:

> Dona Leonor Maia, 62, viúva, uma filha, dois netos, moradora do Leme, [disse:] Dona Beija foi uma mulher de muita vontade própria, enfrentava tudo, era corajosa e de temperamento forte. Foi uma Joana D'Arc, muito valente. O erotismo da novela, para dizer a verdade, não está me chocando. Em outras novelas há cenas mais violentas. Mesmo no capítulo em que ela apareceu nua com o Marcelo Picchi foi focalizada de uma maneira bonita. Não é chocante ou grosseira. Não há cenas de cama com os homens que ela escolhe a cada noite, só com os dois amigos de infância, ainda assim não chocam. Ela tem um porte fino e se veste até que discretamente para uma mulher-dama, como diziam naquele tempo. Sua sensualidade está apenas no olhar (Jornal do Brasil, 25 de maio de 1986).

Acho interessante como a senhora Leonor compara as sequências eróticas às violentas, aparentemente mais chocada pela violência que pelo erotismo. Podemos perceber, ainda assim, certo conservadorismo, quando ela romantiza as "cenas de cama" apenas com os amigos de infância de Beija e não com os homens que ela escolhia no bordel. A nudez, para ela, parece ser justificada pelo "porte fino" da atriz e pelo "bom gosto" das sequências.

Sobre *Hilda Furacão,* a cobertura midiática esteve focada em exaltar a beleza de Ana Paula Arósio. Em 1998, termos como "belo rosto", "bonita de doer", "curvas esculturais" e as analogias sexuais com "furacão" deram o tom das publicações. Em maio daquele ano, o Jornal do Brasil publicou uma reportagem sobre a festa de lançamento da minissérie[111], afirmando que o autor do livro, Roberto Drummond, "não se cansava de elogiar a beleza da protagonista" e que, segundo ele "só Ana Paula poderia ser a Hilda. É linda e é um furacão".

Sobre o erotismo e a nudez, alguns textos são interessantes. Em fevereiro de 1998, antes da estreia, Ana Paula revelou que considerava o papel um amadurecimento profissional, por ter enfrentado uma "constrangedora" sequência de nudez[112]. Meses depois, para a Folha de São Paulo[113], a atriz afirmou que não pediu dublê de corpo. De forma parecida com o comentário de

---

111 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=246051 Data de acesso: 16/03/2024.

112 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=233606 Data de acesso: 15/03/2024.

113 Acessível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv24059806.htm#:~:text=Paulo%20%2D%20%22Sofri%20ao%20fazer%20Hilda,atriz%20%2D%2024%2F05%2F98&text=A%20atriz%20Ana%20Paula%20Ar%C3%B3sio,e%20que%20exigia%20muito%20empenho. Data de acesso: 16/03/2024.

Dona Leonor sobre *Dona Beija*, Ana Paula frisou que a nudez total só apareceria nas sequências com o frei Malthus, a grande paixão de Hilda. Ainda sobre o tema, na matéria sobre a festa de lançamento da minissérie, acima citada, a atriz brincou, como quem provavelmente se cansou de responder aos mesmos questionamentos: "Como fiz cenas de nudez? Fiz nua!".

Já na cobertura de *Xica da Silva*, a sensualidade, o erotismo e a nudez foram abordados incansavelmente e a maioridade de Taís Araujo virou um debate público. Como a atriz era menor de idade quando começou as gravações da novela, a exposição de seu corpo foi mais comedida nos primeiros capítulos e a imprensa atiçou a expectativa do público sobre quando poderiam ver a nudez de Xica/Taís. Abordarei essa questão com mais profundidade no Capítulo 4; por enquanto, me concentro na construção midiática da personagem Xica, e da sua novela, como inescapáveis do erotismo.

Ainda na época das gravações, a jornalista Vera Jardim advertia os espectadores em uma grande reportagem no Jornal do Brasil: "[a trama] não vai maquiar escândalos sexuais e histórias de torturas do período escravagista [...]. Será tudo explícito: principalmente os arroubos da escrava que agia como nobre"[114]. Em outra matéria do mesmo veículo, "A escrava que chocou as Gerais", diversos termos são usados para, ao mesmo tempo, ressaltar a sensualidade da personagem e marcar seu lugar racial, como "escrava muito da assanhada", "negra sensual e arrojada", "mulata que exala sensualidade"[115].

Com o sucesso da novela, as notícias relacionaram erotismo e audiência. No Jornal do Brasil, houve comparações com o sucesso de Pantanal: "Ainda é cedo para dizer se a sensualidade da escrava Xica da Silva fará o mesmo sucesso dos banhos de rio de Juma Marruá"; "Tais, a Xica da Silva, vai repetir a fórmula dos banhos de rio" [116]. Em outra matéria: "O poder de sedução de Xica (Tais Araújo) está funcionando: audiência é cada vez maior"[117]. No mesmo texto, o tópico "O que vem por aí" trazia as expectativas para os próximos episódios: "Avancini diz que a partir desse mês incrementaria as cenas sensuais de Taís Araújo, que completa 18 anos dia 25, livrando-se da vigilância do Juizado de Menores"; "Está prevista a entrada do ator Raul Gazolla e da modelo Marjorie Andrade [...]: 'Ele sofre de priapismo, que é excitação sexual excessiva. Já sua mulher adora transar com os negros'".

---

114 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=189049 Data de acesso: 15/03/2024.

115 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=192777 Data de acesso: 17/03/2024.

116 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=194610 Data de acesso: 17/03/2024.

117 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=198294 Data de acesso: 17/03/2024.

Na semana final da novela, a matéria “Sexo, violência e sucesso até o fim”, do Jornal do Brasil[118], reforçou as características eróticas da produção: “O que não faltou em *Xica da Silva*, que terá seu último capítulo exibido na próxima segunda-feira, foi polêmica. A novela usou e abusou de cenas de sexo bem realistas, digamos assim, e violências das mais escabrosas”, inicia o texto. Na mesma matéria, a jornalista Arliete Rocha escreveu: “a apelação deu certo e *Xica* chegou a picos de 17 pontos no Ibope”. Além disso, comentou a participação da atriz pornô Cicciolina e suas “cenas bastante ousadas”.

Reverberadas pela imprensa, as características sensuais e eróticas das tramas produzem uma *sensualidade feminina* em que os jogos de sedução envolvem, grande parte das vezes, o acionamento da nudez. Essa exploração do corpo da mulher, comum em programas televisivos, no cinema e na publicidade, conforma um tipo de visualidade que a objetifica e coloca sua imagem à disposição do desejo do homem e do escrutínio público. Elas são construídas como seres que se insinuam e usam seu corpo para enfeitiçar os homens (vulneráveis aos seus poderes místicos) e fazer ciúmes em outras mulheres, que não têm o mesmo poder.

Ao contrário de *Dona Beija*, em que as sequências de nudez foram, ao mesmo tempo, mais escassas e mais totais, em *Xica da Silva* e *Hilda Furacão*, os recortes de partes do corpo, principalmente os seios, foram recorrentes. Como observado no capítulo 2, a utilização dos seios desnudos, como estratégia de erotismo, é comum nesse tipo de produção e se verifica nas três obras televisivas. Dou destaque para *Xica da Silva*, em que o recurso alcança quase a banalidade. Abaixo, podemos perceber a profusão desse tipo de enquadramento.

Figuras 40: Quadros em que o foco são os seios femininos desnudos, em *Xica da Silva*.
Fonte: Captura de tela de vídeos no Youtube.

118 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=303252 Data de acesso: 17/03/2024.

As imagens não correspondem sequer à metade dos quadros em que os seios femininos aparecem descobertos, mas representam uma amostra que evidencia como o erotismo foi centralizado nessa parte do corpo, que parece mais mostrável, ou menos censurável que a genitália, por exemplo. São diversos planos que colocam os seios no centro do quadro, com grande destaque, incluindo planos-detalhe. Foi recorrente, também, a utilização do toque, tanto provocado pela personagem despida, quanto por alguém que está com ela, como ampliador da tensão erótica. Esses recursos podem ser percebidos no mosaico comparativo entre *Xica da Silva* e *Hilda Furacão*, sugerindo que compõem um aspecto comum da representação de erotismo e sensualidade na composição da atmosfera de sedução:

Figuras 41: Semelhanças de enquadramento entre as obras *Xica da Silva* e *Hilda Furacão*.
Fonte: Capturas de tela do Youtube e do Globoplay.

Enquanto nas tramas os homens que querem seduzir levam presentes, flores e dizem juras de amor, as mulheres que querem seduzir usam o corpo, mostram partes escondidas que servem, para eles, como os verdadeiros presentes. Nas sequências de sexo (aqui considerando o ato consentido), no entanto, a presença da nudez masculina é muito maior. Nesses casos, ela parece simbolizar o sucesso da sedução feminina, que deixa os homens vulneráveis. Nessas sequências, a exibição das nádegas dos personagens masculinos representa sua fraqueza frente à mulher, mas também sua força, já que estão, geralmente, por cima dela.

Figura 42: Nádegas masculinas em destaque nas obras *Dona Beija* e *Xica da Silva*.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Por outro lado, percebo e confiro destaque para essa "vitória da fêmea sobre o macho" em quadros que demonstram domínio físico da mulher sobre os homens durante o ato sexual. Nessas sequências, elas aparecem por cima ou envolvendo os homens com braços e pernas, mantendo-os presos. Nesse contexto, eles parecem ainda mais vulneráveis.

Figura 43: Dominadoras no sexo em *Xica da Silva* e *Hilda Furacão*.
Fonte: Capturas de tela do Youtube e Globoplay.

Apesar da hegemonia de relações heterossexuais, é importante ressaltar que *Xica da Silva* trouxe mais ousadia na representação do ato, apresentando relações a três (ou mais). No entanto, a perspectiva heteronormativa permanece, já que em nenhum momento vemos os homens se beijarem ou interagirem de forma mais sexual, estando sempre voltados para a mulher que participa do ato.

Figura 44: Relações múltiplas em *Xica da Silva*. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Mesmo no arco de José Maria, em sua relação com o servo Paulo, a sequência de ato sexual entre eles só foi concretizada a partir da inserção de Elvira, esposa do primeiro. Ainda assim, a escolha de retratar a relação homossexual entre eles me parece um ganho, uma inovação para esse tipo de obra, que deu destaque a uma tensão homoerótica.

Figura 45: Arco romântico e erótico entre Zé Maria, Elvira e Paulo, em *Xica da Silva*.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Existem certas ousadias em *Xica da Silva*, principalmente no que tange à exploração de outras possibilidades sexuais; no entanto, quando observadas em amplitude, a maioria das sequências reproduz relações, posições e atos heteronormativos. O que consegue fugir ao conservadorismo, considerando o formato de drama televisivo, recai em uma abordagem pornográfica, em que o corpo da mulher é explorado e objetificado.

Em outra perspectiva, as revistas de comportamento também ajudaram a construir um imaginário sobre as personagens. Nelas, a sedução é menos erótica e mais comercial. A venda dessas figuras como símbolos de sucesso, beleza e requinte buscou apregoar que tais atributos podiam ser comprados ou imitados. Instruindo a leitora sobre em que, exatamente, se espelhar, essas revistas trouxeram orientações sobre cuidados com o corpo, estilos de penteado, modelos de vestidos e até maternidade.

Figura 46: Capas e matérias de revistas sobre as obras e suas protagonistas. Fonte: Google Imagens.

Pelo percurso trilhado até aqui, podemos perceber como as cenas investiram na criação de visualidades eróticas, que não fugiram de imaginários tradicionais sobre a sensualidade, a sexualidade e o gênero. Valendo-se do *olhar masculino* como condutor do erotismo, foi atualizado um imaginário sobre a mulher, como corpo *essencialmente* sexualizado (Klanovicz, 2010). Portanto, por mais que a paisagem de encantamento abarque toda a estrutura das tramas, envolvendo diversos núcleos e personagens, sua maior força está exprimida nas mulheres, fontes de um tipo de encanto que deriva e se destina à sexualidade e ao erotismo.

As audioverbovisualidades ajudam a perceber como a atmosfera de sedução e erotismo, concentrada nas personagens femininas, são a primeira camada para a composição da paisagem de encantamento. O poder de seduzir e desejar, que ora elas acionam, ora nelas é acionado, nos transporta para o universo do extraordinário e das realizações dos desejos.

Figura 47: Anúncios das obras *Dona Beija, Xica da Silva e Hilda Furacão*. Fonte: Google imagens.

Nós, que assistimos, não somos nem tão belas, nem tão sensuais, nem tão espertas, nem tão sortudas, nem tão ricas... e a lista é longa. Apesar disso, ou por isso, somos atraídas/dos, nos deslumbramos com essas mulheres que ousaram ser o que não sonhamos possível. A seus pés, enfeitiçados, somos enredados em seus mundos além da trama, sem conseguir nos desvencilhar da teia que se forma, em torno delas, por nós.

3.1.1. Adendo Frei Malthus

Figura 48: Erotismo de Frei Malthus. Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

A construção do par romântico de Hilda, o frei Malthus, se destaca em relação aos outros pares das protagonistas, como o Contratador e Antônio, já que é retratado de forma mais erótica, compondo um corpo desejoso e desejável. Nas imagens, podemos notar como a exploração do corpo e da sexualidade é utilizada para construir uma atmosfera de erotismo, que busca atrair os olhares e desejos de pessoas que sentem atração por homens. Seja pelo formato fálico da santa que avança entre as nádegas do personagem, ou o gesto de lamber os dedos lambuzados de geleia, ou o êxtase após o autoflagelo, os enquadramentos de Malthus o constroem enquanto um corpo atraente, que arde no inferno que seu corpo manifesta.

O conflito de seu arco narrativo - a dúvida entre viver a paixão ou a fé – ecoa a corrupção de Adão, tentado pelos encantos do diabo encarnado na figura da mulher. Ao perceber sua nudez, ele perde suas asas e sua graça, passando a conhecer a dor. A evocação desse imaginário não demonstra muita inventividade da trama, uma vez que a tentação do homem santo e sua dificuldade de lidar com os desejos da carne são enredos antigos. No entanto, o erotismo que se cria com ele é uma característica interessante da narrativa, incomum nesse tipo de produção.

Por outro lado, percebo que existe certa feminização do personagem, que é construído com características mais delicadas e instintivas, como são retratadas as personagens femininas. Diferentemente do que ocorre com Antônio ou João Fernandes, a figura de Malthus não aposta na virilidade, mas na fragilidade e inocência de um jovem religioso.

3.2. Apelo ao exótico

Figura 49: Mucamas de Xica a acompanham em cortejo pelo arraial. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Outro aspecto crucial à construção das paisagens de encantamento é a formulação de um imaginário exótico. Tanto as protagonistas são consideradas seres extraordinários, quanto a ambientação produz um país de excentricidades, exageros e visceralidades. O exótico funciona como chave de representação que atualiza o imaginário colonial sobre o país, a partir de um roteiro (Taylor, 2013) do diferente. Para além da construção das protagonistas, os pecados, perversões e ousadias representados reforçam o extraordinário como traço da cultura brasileira.

As imagens que abrem esse capítulo, por exemplo, são exemplos dessa ambientação em *Xica da Silva*. Na sequência, as mucamas da protagonista desfilam no Arraial do Tijuco com os seios à mostra, perucas e maquiagem. Sorridentes, festejam e provocam os moradores da vila. O enquadramento das imagens localiza os seios desnudos das mulheres na região nobre do quadro, assumindo-os como assunto central, assim como as pernas dos homens. As perucas e os trajes brancos contrastam com as peles escuras dos participantes, que são mostrados como se estivessem se divertindo e orgulhosos do desfile. Na diegese, Xica queria provocar o arraial com suas riquezas e extravagâncias, como nas cortes europeias.

Referência aos modos europeus, a maquiagem branca no rosto das mulheres deixa a sequência ainda mais exótica. Remetendo aos valores das altas classes da idade média europeia, em que a brancura simbolizava um status elevado (também por significar uma vida longe do trabalho ao sol), a moda foi imortalizada pela rainha inglesa Elizabeth I. É interessante perceber que foi Xica quem instituiu a moda no arraial, antes restrita a mulheres e homens da corte. Mesmo as damas ricas da vila não utilizavam esses adornos (perucas, maquiagens, pintas falsas) que Xica traz para o cotidiano do interior das Gerais.

Ao contrário das mulheres da corte, seja na capital do Brasil ou na Europa, me parece que a maquiagem de Xica e de seus súditos não comunica o status elevado pretendido, provocando a sensação de caricatura e comicidade. A própria organização do cortejo, com suas cores e surrealidade traz uma ideia de circo, que chega para trazer entretenimento ao povoado. No drama, as extravagâncias e os modos de Xica são ridicularizados por grande parte dos grupos sociais representados, incluindo o núcleo dos escravizados e dos quilombolas, que criticam a protagonista por querer ser como os brancos.

Por outra perspectiva, é possível notar a comicidade que os adornos carregam como uma crítica aos hábitos da corte de modo geral. Do exagero de cores e tamanhos de perucas aos tecidos brilhosos e joias extravagantes, tanto o figurino de Xica e seus servos quanto o das figuras nobres da corte (brasileira ou europeia) sugerem o deslocamento e o mascaramento de "realidades". Isso ocorre em relação à Marquesa Carlota, que fingia ainda ter riqueza; ou o representante do rei, o Conde de Valadares, que fingia gostar de Xica e ser um homem justo; ou em sequências de travestismos, em que homens se vestiam de mulher para enganar pessoas ou fugir de enrascadas (nesse caso, acrescentando a homossexualidade como camada cômica).

Figura 50: Em *Xica da Silva,* a estética da corte é risível. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

De forma semelhante, em *Hilda Furacão* os figurinos ajudam a desenvolver o universo exótico da zona boêmia de Belo Horizonte, na Rua Guaicurus[119]. Ali, diversos grupos confluem entre despudores, intrigas e espetáculos, que transbordam as fronteiras da moral. As imagens a seguir constituem sequências criadas na já mencionada rua Guaicurus. A atmosfera de espetáculo perpassa todas as imagens, seja no sentido mais estrito, pelas apresentações burlescas do Montanhez e do Maravilhoso Hotel, seja em termos mais amplos, pela diversidade de pessoas e acontecimentos que misturam o cotidiano com a performance de palco. Roupas e acessórios espetaculares se misturam às peças íntimas para compor figurinos irreverentes, distantes da moda tradicional representada nos núcleos de maior poder aquisitivo da trama, ou naqueles que representam a vida "honesta". O quadro em que Hilda está centralizada, em seu luxuoso vestido de noiva, insere um senso de excentricidade, em que o contraste estético entre os corpos produz uma mistura exótica que só poderia ocorrer nesse lugar, nesse contexto.

119 Rua boêmia de Belo Horizonte, conhecida pela intensa prostituição, ainda em vigor.

Figura 51: As figuras excêntricas que habitam a Zona Boêmia de Belo Horizonte.
Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

Esse deslocamento do comum e da “normalidade” reforça a criação de um universo fantástico, em que seres extraordinários habitam além da “realidade”. A troca de olhares entre Hilda e Cintura Fina, quando chega ao Maravilhoso Hotel, exprime o sentimento de encanto entre as personagens, diante do extraordinário.

Figura 52: Cintura Fina e Hilda se veem pela primeira vez. Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

No drama, os “encontros” de Hilda e seus clientes também tendem à excentricidade. Ao contrário do esperado, os enquadramentos priorizam homens comuns, socialmente vistos como “feios” ou idosos que recorrem à protagonista para sonhar com outro mundo, para serem outros homens. O quarto de Hilda, nesse sentido, parece ser a epítome da fantasia.

Figura 53: Hilda recebe homens encantados por ela. Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

É interessante notar que o outro polo de exoticidade do drama é, justamente, o núcleo das prostitutas de Santana dos Ferros[120]. Alição, Alice e Alicinha (mãe, filha e neta, que representam três gerações de trabalhadoras do sexo) são marginalizadas e impedidas de adentrar a cidade.

120 A cidade representa a terra natal de Roberto Drummond, autor do romance que deu origem à minissérie. Atualmente denominado Ferros, o município está localizado a 170 km de Belo Horizonte. Para a televisão, no entanto, as sequências de Santana dos Ferros foram gravadas em Tiradentes, a 190km da capital mineira, que se consolidou como destino turístico após a exibição do drama.

Da periferia elas realizam seu trabalho, recebem os homens do vilarejo e buscam informações sobre as fofocas do momento. A produção de cabelo, maquiagem e figurino se assemelha ao construído no núcleo da Guaicurus, evidenciando peças de lingerie, como sutiãs e anáguas. A estética compõe um aspecto descuidado e despudorado para as personagens, que ganha força a partir do contraste com as "mulheres de bem". O comportamento delas também sugere uma postura menos civilizada, mais instintiva. A sequência em que elas tomam banho na fonte demonstra isso, principalmente pelas reações escandalizadas da comunidade. Por tal ação, elas chegam a ser presas e conduzidas pelas ruas da cidade, em outro grande espetáculo.

Figura 54: Alição, Alice e Alicinha, profissionais do sexo de Santana dos Ferros, em *Hilda Furacão*.
Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

Dona Beija também se beneficia da construção do exótico, a partir dos famosos rituais de beleza e preservação da juventude, defendidos e praticados pela protagonista. Cruciais à formulação da personagem enquanto uma força da natureza, deusa mitológica, tais hábitos são largamente explorados em tela e a personagem é enquadrada em diversos banhos (na fonte milagrosa, com lama medicinal ou com leite).

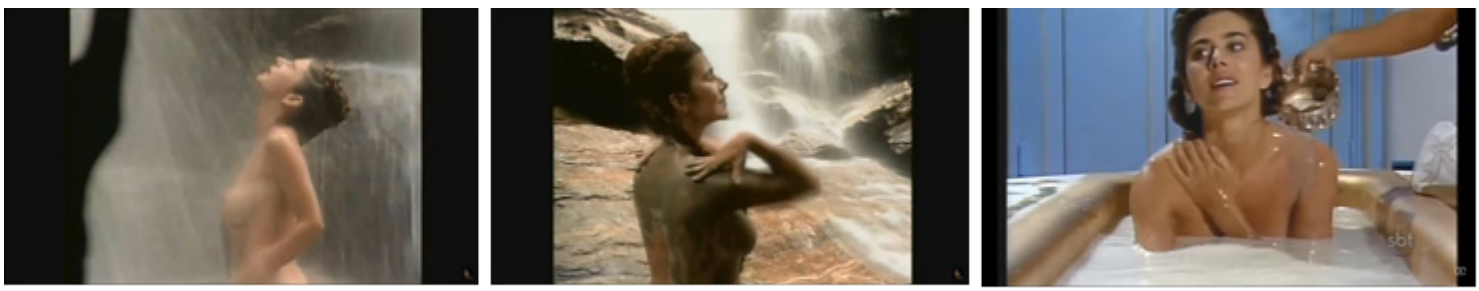

Figura 55: Os rituais de beleza de Dona Beija. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Uma das sequências mais famosas da novela também acena para o exótico. Em meados da trama, quando a protagonista já está estabelecida, com casa na cidade e a Chácara do Jatobá, Fortunato diz à amiga que tinha um sonho de vê-la cavalgando nua pelas ruas, como Lady Godiva. Tarde da noite, Beija lhe concede o desejo e desfila pelas ruas, dando longas voltas, sorrindo e erguendo os braços em movimento de aceno. Alguns personagens observam das janelas, entre chocados e extasiados, e outros assistem ao espetáculo na rua.

A lenda de Lady Godiva remonta à Idade Média. Segundo registros e relatos na cultura popular, a mulher ficou sensibilizada com a situação do povo de Coventry, país governado por seu marido, que sofria com altos impostos. Godiva pediu a ele que fizesse algo pela população, ao que ele concordou estabelecendo uma condição: que ela cavalgasse nua pelas ruas da cidade. Ela aceitou a proposta e o duque mandou todos os moradores se recolherem em suas casas enquanto ela passava. Ficou marcado na lenda que um homem não obedeceu a essa ordem e ao olhar Godiva ficou cego imediatamente. Não existem registros históricos de que ela tenha de fato cavalgado nua pelas ruas, mas a permanência do mito na cultura popular indica a importância do caso. Algumas interpretações sugerem que a nobre não estaria nua, mas despida de joias e adereços representativos de sua classe social.

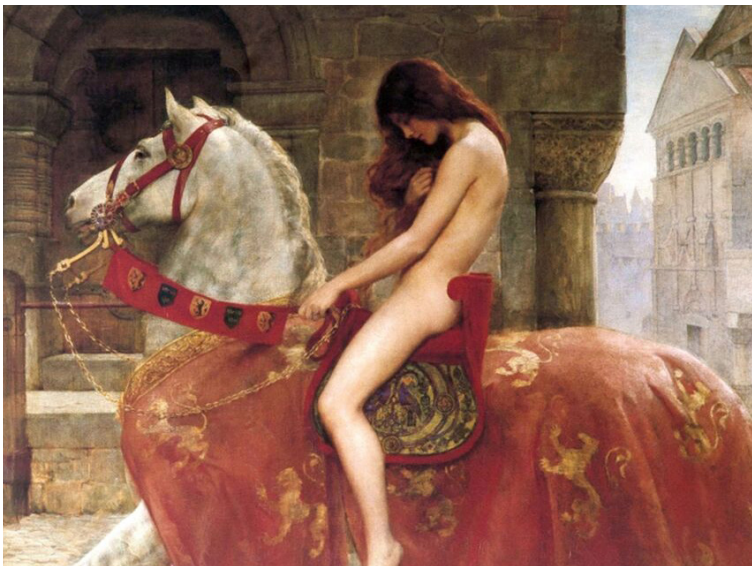

Figura 56: Pintura *Lady Godiva*, de John Collier (1897). Fonte: Google Imagens.

Totalizando mais de cinco minutos do episódio[121], a construção estética da "Lady Godiva mineira"[122] chama minha atenção. No primeiro fotograma, noto como o manto que envolve a atriz figura como véu, pensando a conceituação de Agabem (2015), que oculta e

121 Como assisti à versão veiculada pelo SBT anos depois, não consegui confirmar se a sequência foi exibida em sua totalidade pela Manchete. Na reprise, é possível perceber a repetição de algumas tomadas, que podem ter sido acrescentadas para alongar a sequência.

122 Definição presente na nota "Nu a cavalo", da Folha de São Paulo no dia 12 de abril de 1986. Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9470&anchor=4289886&pd=e3dac3d2925cd9f8c0aa400591ab6209 Data de acesso: 30/03/2023.

protege o corpo desnudo, preservando sua graça. A veste confere ares de sacralidade e realeza à personagem, que são reforçados pelo enquadramento, no qual Beija é colocada ao centro do quadro e acima dos escravizados que a acompanham com indumentárias pomposas. De forma geral, o enquadramento cria uma atmosfera ritualística, com grande carga dramática.

Figura 57: Dona Beija desfila nua pelo arraial. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

A paleta de cores insere outra camada de sentido, elaborando aproximações cromáticas entre os elementos. A veste vermelha da protagonista é associada ao fogo das tochas (únicos tons quentes do quadro), sugerindo relações entre calor, poder e erotismo. A estrutura hierárquica

também recebe contribuição da paleta, que uniformiza o terço inferior do quadro pelo uso do branco e associa, ou equaliza, os escravizados e o cavalo.

Quando Beija retira o manto e desvela sua nudez, podemos perceber como a exposição do nu foi potencializada pelo recurso do *strip-tease* e o contraste entre o corpo amplamente coberto e a nudez total. A partir daí, o branco domina os quadros e a hegemonia da cor parece diminuir a distância entre os polos hierarquizados, como se a "cortesã", os escravizados e o cavalo (a égua?) agora pertencessem ao mesmo lugar. Compreendo que esse jogo hierárquico localiza tais personagens no universo da natureza, de uma essência selvagem e animalesca. Essa sensação é reforçada pelas folhagens vistas ao fundo e pela chama da tocha que permanece no quadro. No entanto, noto como Beija ainda é colocada em situação hierárquica superior ao animal e aos escravizados. Ao contrário da protagonista, eles seguem ordens de sua *"dona", "domesticados"* e sem qualquer agência sobre si.

Por outro lado, permanece a analogia entre cavalo e mulher a partir da semelhança entre eles, brancos, belos, de temperamentos livres e indomáveis. Ainda assim, animal e mulher são colocados em exibição, demonstrando seus dotes e *"pedigrees".* Embora Beija se prove uma exímia amazona[123], ao contrário das mulheres guerreiras, ela exerce seu poder pela beleza, pela delicadeza de seus gestos, como Lady Godiva. No entanto, Accioly (2007) nos ajuda a refletir que as motivações das personagens são essencialmente contrárias. Godiva respondia a uma "causa generosa e popular", enquanto Beija foi movida por uma "causa individual, de prestígio social" (Accioly, 2007, p. 132). Diferente da aristocrata, a cortesã busca o espetáculo, esperando um olhar contemplativo do público. A nudez, então, não configura o mesmo significado em ambos os casos. Ainda que os símbolos de beleza e sensualidade estejam retratados nas duas imagens, de um lado prevalece a noção de compaixão e inocência, enquanto, do outro, são ressaltadas a vaidade e a provocação. É por vaidade, e não por nobreza, que a cortesã se mostra nua. Talvez a própria diferença hierárquica entre as personagens, uma princesa e uma cortesã, propicie e acentue o antagonismo de suas intenções.

Acredito que a disparidade de propósitos entre as personagens contribuiu para o incômodo com a sequência, percebido em algumas reverberações de público e imprensa. O depoimento do juiz José Geraldo Barreto da Fonseca, que não assistia à novela e nem deixava os filhos assistirem televisão após as 20h, é um exemplo disso:

---

123 Relativo às mulheres guerreiras da Antiguidade, que possuíam "grande espírito bélico e viril [segundo a lenda, queimavam o seio direito para tornar mais fácil o uso do arco.]" (Dicionário Houaiss). A palavra também é utilizada para denominar mulheres que praticam montaria. De acordo com o site Portal Amazônia, o termo faz referência às guerreiras Icamiabas. Isabelle Lima defende que "as icamiabas eram mulheres altas, musculosas, de pele clara, cabelos compridos e negros, [que] foram encontradas quando expedicionários espanhóis, liderados pelo espanhol Francisco Orellana, chegaram em 1542 à região que hoje é conhecida por Amazônia". Segundo a autora, o estado do Amazonas e a selva amazônica foram assim nomeados por conta delas. Acessível em: https://portalamazonia.com/estados/amazonas/guerreiras-amazonas-conheca-a-historia-das-icamiabas Data de acesso: 04/08/2022.

> Li alguma coisa também sobre uma cena em que a atriz Maitê Proença aparece nua andando a cavalo. Não sou contra a nudez desde que ela seja necessária e esteja dentro do contexto da história. Neste caso, porém, acho que a cena seria mais correta se fosse uma novela sobre Lady Godiva (Jornal do Brasil, 25 de maio de 1986).[124]

Percebo certo moralismo na percepção da nudez, que parece exigir um propósito e um contexto específicos. Enquanto a motivação nobre, seja o altruísmo ou um amor profundo, facilita a assimilação do nu pelo público, a carga sexual, mais evidente em *Dona Beija*, faz a sequência perder um pouco do apreço. Ao associar a nudez aos *"pecados"* da vaidade e da luxúria (somando a isso a presença do animal), a sequência é entendida como *"vulgar"* ou fora de lugar. É interessante pensar que, talvez, seja apenas o olhar masculino aquilo que possibilite aproximar Beija de Godiva, por enxergar somente a nudez em um corpo entendido como objeto erótico. O desejo de Fortunato se manifesta na tela, para nós, alheio às simbologias da lenda. Enquanto iconografia, nos traz apenas o inusitado erótico da mulher nua sobre o cavalo.

Essa versão mais erotizada de Godiva tem reverberado na visualidade ocidental. Em nosso imaginário, o lado altruísta de suas motivações tende a ser esquecido e o foco passa a ser a sensualidade e o exotismo. Da entrada de Bianca Jagger no Studio 54 (1977) à canção *Don't Stop Me Now* (1979) da banda Queen, Godiva é evocada enquanto um espetáculo que permanece ecoando em diversas referências, mesmo que deslocado de seus simbolismos. Tal roteiro (Taylor, 2013) ressoa em *Dona Beija* (1986), que ressoa em *Kátia Flávia, A Godiva do Irajá* (1987), música composta por Fausto Fawcett[125] e popularizada por Fernanda Abreu nos anos 1990. Os versos da letra contam a história de uma "louraça belzebu, provocante" e esposa de "um figurão contravenção", que "ficou famosa por andar num cavalo branco, pelas noites suburbanas, toda nua". Na canção, ficam evidentes as semelhanças entre as histórias de Godiva, Beija e Kátia Flávia.

---

124 Na reportagem "A televisão está mudando com o erotismo que veio de Araxá", no Jornal do Brasil. Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22nudez%20sem%20pecado%22&pagfis=169027 Data de acesso: 17/05/2024.

125 Há alguns anos Fawcett tenta realizar um longa-metragem baseado na música e acredita que Maitê Proença seria perfeita para o papel. Segundo Fawcett, "Não basta ser loura, linda e gostosa. Tem que ter personalidade forte, ser marrenta, algo a mais". Acessível em: https://epoca.oglobo.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2016/04/fausto-fawcett-quer-maite-proenca-para-viver-katia-flavia-no-cinema.html Data de acesso: 27/03/2023.

Figura 58: Bianca Jagger, no bar Studio 54 (1997). Kátia Flávia, de Fernanda Abreu (1997) - como na música do Queen, o cavalo é substituído por uma máquina, no caso a motocicleta. Beyoncé, na capa do álbum *Renassance* (2022). E Kendall Jenner, em campanha publicitária da marca Stella McCartney (2023) - a campanha não foi bem recebida pelo público, tanto pela utilização do animal por uma estilista que se diz vegana, quanto pela nudez "gratuita" e pelo nojo do contato entre a área genital da modelo com o corpo do cavalo.
Fonte: Google Imagens e Instagram.

Ainda assim, *Xica da Silva* supera os outros dramas em construção de excentricidade. A visceralidade e a profusão de imagens com alimentos, por exemplo, reforça a criação de uma atmosfera exótica ou selvagem. O assunto chegou a ser abordado pela imprensa da época e, em agosto de 1996, a matéria "Pacas e capivaras na mesa de Xica da Silva"[126] afirmava que a equipe procurava javalis, pacas, jacus e capivaras para compor as "opulentas mesas daquela época", com "vitelas e porcos inteiros, perus (enfeitados com agrião e alface), codornas trufadas, leitões de forno com farofa, frango à cabidela, pães imensos... Isso sem falar nas sobremesas: sonhos, pães-de-ló, compotas e frutas. Vorazes, os escravocratas". Em comparação, a jornalista Cristina Rio Branco observa que a alimentação dos escravizados se restringia a farinha de mandioca,

126 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=190919 Data de acesso: 21/03/2024.

angu, banana e laranja. Ela reflete: “Se as escravas suavam para preparar as refeições de seus senhores no Brasil do século 18, hoje quem *paga o pato* são os produtores de arte da TV Manchete”. É interessante notar o tom crítico da matéria, que associa a TV Manchete aos senhores de escravos e destaca a disparidade de alimentação entre escravocratas e escravizados.

Figura 59: Os hábitos alimentares em *Xica da Silva*. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Em junho de 1997, o texto “‘Xica da Silva’ exige estômago”[127], abordou aspectos mais repulsivos da trama. Bradando o realismo da obra, o jornalista Pedro Motta Gueiros conta que, na novela, “personagens são estuprados, comem carne crua, têm contato com sapos e cobras”. Tais excentricidades contribuem para a atualização do imaginário de um Brasil exótico, em que mesmo os símbolos de riqueza, como as vestes, festas e banquetes, acabam caindo no ridículo ou na barbárie. Como é possível perceber nas imagens acima, as formas de enquadramento das temáticas alimentares, por exemplo, destacam a falta de modos ou o exagero da situação. Muitas vezes, as sequências em que personagens aparecem comendo estão fortemente ligadas ao pecado da gula e/ou o pecado da luxúria. Enquanto manifestações do instinto animalesco de se alimentar e da falha de caráter humano, que busca o prazer a todo custo, tais visualidades ajudam a compor o imaginário do Brasil incivilizado, sem educação e sem elegância.

Embora mais presente na representação dos escravizados, a perspectiva da incivilidade também se mostra na casa grande. Podemos observar, nas imagens das famílias brancas, que

127 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=212541 Data de acesso: 21/03/2024.

sempre há escravizados para abanar, servir, limpar. É interessante como o drama elabora uma crítica sutil sobre a exploração colonial, no entanto, não se abre para maiores reflexões ou para trazer as personagens negras para outros contextos que não o da servidão. Mesmo com um núcleo inteiro representando povos quilombolas, o enredo não consegue avançar na discussão ou representar essa comunidade como detentora de direitos legítimos. Felizmente, o grupo é retratado como extremamente perspicaz e forte, valorizando a união entre os povos negros.

O aspecto incivilizado do Brasil é constantemente apontado pelas personagens Joaquina, Clara e Josefa, portuguesas que fugiram da Europa por conta da perseguição aos judeus, que criticam os modos, vestimentas e formas de falar dos brasileiros. Levantam hipóteses de que o calor daqui causaria o "fogo no corpo", a necessidade de usar pouca roupa e a predisposição aos pecados da carne. As festas dadas por Xica, por exemplo, são trazidas como reforços a essa ambientação exótica do sul dos trópicos, como podemos ver na figuras abaixo.

Figura 60: Costumes exóticos e peculiaridades do sul do Equador em *Xica da Silva*.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Em diálogo com Gonzalez (2020), percebo como essa perspectiva provém de uma "tradição etnocêntrica pré-colonialista (séculos XV-XIX)", que considerava exóticas as manifestações culturais dos povos não europeus. Segundo a autora, vem daí a "naturalidade" com que a violência se fez abater sobre os povos colonizados (Gonzalez, 2020, p. 109).

3.2.1. Adendo Menina Eugênia

A ambientação exótica, selvagem e incivilizada pode ser resumida pela personagem Eugênia, de *Xica da Silva*. Ela é encontrada no meio da mata, perto de Vila Rica (hoje Ouro Preto) e levada para o arraial do Tijuco pelo tropeiro Félix. Lá, é explorada por vários personagens, desde a feiticeira Benvinda à Violante e aos homens, que buscam se aproveitar dela. Em diversas sequências, Eugênia insiste em tirar a roupa, apesar de ter sido encontrada vestida, e em comer carne crua. O enredo explica que ela foi criada por indígenas e por isso não fala e se comporta como um animal. No entanto, seus modos não fazem referência a nenhum grupo étnico do Brasil; sua representação, dessa forma, atualiza o imaginário de selvageria e ignorância sobre esses povos.

Figura 61: Selvageria, despudor e disponibilidade sexual compõem a imagem da barbárie nas colônias.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Ao longo da trama, Eugênia comete assassinatos em nome do demônio, cultuado por Benvinda, participa das intrigas de Violante e encanta o padre Eurico. A personagem, no decorrer dos episódios, vai sendo suavizada a partir de sua socialização. De acordo com os interesses de Violante e do padre Eurico, ela é deslocada da selvageria e da maldade, passando a ser associada à inocência e à pureza de uma alma, que não sabe sobre Deus e a verdade da vida. Por isso, ela é chamada de "menina Eugênia", embora não fique nítida sua idade ou história pregressa. Somente quando começa a falar português e a performar comportamentos socialmente aceitáveis, a personagem adquire caráter mais relevante na narrativa e alcança a redenção em seu amor por Eurico, que acaba castigado pela Inquisição.

Percebo como o arco narrativo de Eugênia reproduz um roteiro do "bom selvagem" e da Conquista colonial, como discutido por Taylor (2013). Ele se inicia com a construção de um sujeito selvagem, mas inocente, que vai se mostrando um joguete das forças demoníacas, até que a civilização e a religião conseguem libertá-lo da maldade. Essa roteirização permitiu contar uma história em que os abusos e as violências sofridas por Eugênia parecem se justificar.

3.3. Ambientação mística

O último aspecto das paisagens de encantamento, que se relaciona diretamente aos outros dois, é a inserção do misticismo nas narrativas. Nesse contexto, o encanto é entendido como magia, resultado de feitiços e outras práticas sobrenaturais. A nudez e o erotismo também se fazem presentes, em sequências que avançam em direção ao universo "sombrio e perigoso" da bruxaria. A cena *Dona Beija, a Feiticeira,* por exemplo, reforça os poderes mágicos que a transformaram em lenda, etérea e *anormal*. Seus feitiços são apregoados pelo povo de Araxá, incrédulos com a existência de uma mulher poderosa, em todos os sentidos. Para os homens do enredo, os encantos de Beija são a razão pela qual se dirigem, todas as noites, à Chácara do Jatobá. Cito um diálogo em que os homens conversam sobre a noite anterior:

> Vespasiano: Dr. Heleno da Fonseca, o grande felizardo de ontem.
>
> Dr. Heleno: Que mulher senhores, que mulher! As coisas que faz na cama, os feitiços, não tem ninguém que faça igual.
>
> [...]
>
> Dr. Heleno: Ah, tem outra coisa! Dona Beija tem jeito de grande dama, de senhôra, é uma mulher inteligente, versada, mas na hora de ir para a cama com o favorecido é sem lençol, minha gente! É nua em pelo! Com Dona Beija é sem lençol! É como no tempo em que não existia o pecado.
>
> Fortunato: Eu acho que se Dona Beija fosse parecida com Eva, Adão não tinha mesmo saída.

A figura de Eva é acionada para fortalecer a percepção de ambas como sedutoras, ardilosas e irresistíveis. Culpada pela instituição do pecado e da culpa, Eva é redimida por Beija, que, com sua nudez, os leva de volta ao paraíso. Adão, considerado impotente frente ao poder de Eva, recebe empatia de seus filhos, outra vez "enfeitiçados" por uma mulher.

É interessante perceber a dicotomia entre natureza e cultura que organiza os polos do sexo "nu em pelo" (animalesco) e do sexo encoberto pelo lençol (civilizado). Os feitiços e a "ousadia" da protagonista, ao ficar nua durante o ato sexual, são contrapostos a características mais civilizadas, como ter "jeito de grande dama" e ser uma mulher "versada" e "inteligente". O diálogo nos mostra que tal "ousadia" estaria mais relacionada a mulheres sem posses e sem instrução, como as da casa de Candinha. A surpresa dos homens, portanto, está ancorada em uma ideia pré-concebida de que o status social e as "boas maneiras" limitam as práticas sexuais, que se tornam dissociadas do prazer. Isso é demonstrado em uma sequência, do mesmo episódio, quando Antônio encontra a esposa Aninha, coberta pelo lençol.

Figura 62: Aninha espera Antônio. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Ela não olha diretamente para o marido que diz: *"sem o lençol"*. Ela nega. Ele manda mais uma vez e puxa o tecido. Ele diz: "Você tem um corpo muito bonito. Eu sou seu marido. Você não devia ter vergonha de mim". Movendo os braços da esposa, que cobriam os seios, o marido começa a acariciá-la e pergunta se ela não gosta dos carinhos dele. No entanto, a imagem de Beija está em seus pensamentos, sendo sobreposta a do casal como um efeito mágico. Enfeitiçado por Beija, Antônio sai do quarto e a esposa se cobre novamente.

Figura 63: Antônio pensa em Beija. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Somos levados a compreender as ações de Antônio, por conta de seu amor por Beija, e a sentir "pena" da *"mocinha"*, por estar sendo rejeitada pelo marido. Logo, a culpa é lançada

a Beija, cujo feitiço destrói a harmonia do casal. Ao longo da trama, ele vai ficando mais enlouquecido por Beija, ao ponto de impor à família a aceitação da amante. Em um momento importante do drama, Dona Ceci, mãe do personagem, vai pedir Beija que se afaste do filho:

> Ceci: Eu vim para pedir-lhe que abandone meu filho, Beija. Se ainda existe em você um mínimo de moralidade, um mínimo de respeito por Deus e por seus mandamentos, eu lhe peço, por favor, que abandone meu filho.
>
> Beija: Não fui eu que fui atrás dele. Foi ele que foi à minha chácara e insistiu para ser recebido.
>
> Ceci: Eu sei muito bem de tudo isso e me envergonho do seu comportamento. Comportamento que eu só posso atribuir a um desatino, uma paixão cega sem sentido. O meu filho está transtornado por você, Beija. Mas você não está transtornada por ele.
>
> Beija: Com tudo que me aconteceu, Dona Ceci, muito poucas coisas me transtornam.
>
> Ceci: Com a sua ligação, você está destruindo a vida do Antônio, a vida de cada um de nós. Está destruindo nossa família.
>
> Beija: Não acredito que eu seja suficientemente forte para destruir uma família como os Sampaios.
>
> Ceci: Você sabe que tem o Antônio a seus pés, sob seu poder. Você sabe disso, não sabe?
>
> Beija: Um dia eu também fui à sua casa para pedir ajuda e sabe como me recebeu? A senhora se lembra? A senhora me expulsou como se expulsa uma cadela vadia, como se expulsa uma leprosa, a senhora e sua filha não me deixaram a menor oportunidade de redenção.
>
> Ceci: Porque naquele tempo você já era o que é hoje, uma mulher dama. E nada do que fizesse poderia modificar as coisas.
>
> [...]
>
> Ceci: Tudo que eu fiz foi pela felicidade do meu filho. Se você continuar ao lado do Antônio, você vai destruí-lo, Beija. Você já o destruiu. Antônio ao seu lado não é nem a sombra do que era. Você o humilhou. Você o fez rastejar diante de todo esse arraial. Que amor é esse que só traz infelicidade? Em que homem você está transformando meu filho?
>
> Beija: Ele quis assim.
>
> Ceci: Porque está cego. Porque está fascinado pela sua beleza, por esse seu fogo do demônio. Mas o que você pode oferecer a ele a não ser essa vergonha e essa vida de promiscuidade que você vive? Se você queria vingança, Beija, você conseguiu. Você já está vingada...
>
> Beija: A senhora está enganada, dona Ceci. O Antônio me ama. Todas as vezes em que estamos juntos ele me diz o quanto é feliz, ele me diz que nunca foi tão feliz quanto é comigo.
>
> Ceci: Quando o fogo dessa paixão tiver acabado, então Antônio vai ver como desperdiçou a vida dele e talvez seja tarde demais. Para ele, porque para você não. Você é jovem, tem o seu ouro, a sua beleza, os seus amantes. Mas Antônio, Antônio precisa da família, da sua esposa e seus filhos. Como todo homem de bem precisa.
>
> Beija: Muito bem! O que a senhora quer que eu faça?
>
> Ceci: Abandone-o, por favor! Se você fizer isso eu sou capaz até de rezar pela redenção da sua alma. Eu prometo a você que passarei a tratá-la como uma mulher honesta, uma mulher séria. Eu lhe peço, pelo amor de Deus, abandone o meu filho. Se é mesmo amor que você tem no seu coração, e não ódio, abandone-o. Quem ama quer sempre o melhor para a pessoa amada, e o melhor para o Antônio não é você, Beija, é a Aninha Felizardo.

No diálogo, é interessante como Beija deixa nítida a agência de Antônio em relação ao romance entre os dois. Ela frisa que foi ele quem a procurou "e insistiu para ser recebido", que ele escolheu como viveriam o relacionamento e que ele afirmava o quanto era feliz. Ceci, no entanto, está convencida de que a culpa é de Beija, que o seduziu com sua beleza, o enfeitiçou com o fogo do demônio, fazendo-o viver "uma paixão cega, sem sentido". Ceci crê que Antônio está louco e sob a influência do poder de Beija.

Assim como em *Dona Beija*, em *Hilda Furacão* as personagens utilizam os termos feitiço e bruxaria para se referir aos encantos da protagonista e seu poder sobre os homens. O embate, na minissérie, está fortemente ancorado na disputa entre, de um lado, a religião e os bons costumes e, do outro, o pecado e a liberação. A sequência em que Hilda perde o sapato, por exemplo, se origina a partir da passeata das mulheres conservadoras, que vão com Malthus até a Guaicurus para exorcizar a prostituta. Os enquadramentos deixam ver como a protagonista é colocada na posição de bruxa, no polo mau e escuro, enquanto Malthus é o salvador, no polo bom e claro. Quando ele toca a testa da protagonista com a cruz, um raio cai, trazendo uma forte chuva. O sapato de Hilda vai embora na enxurrada e Malthus o resgata.

Figura 64: Malthus tenta exorcizar Hilda, que é salva pela tempestade. Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

Na obra, o misticismo é um grande motor do desenvolvimento da trama. É a partir da conversa com a cartomante Madame Janete que Hilda percebe os rumos que sua vida poderia levar ao se casar com o noivo. Janete diz à personagem que ela teria que sofrer muito até conseguir ser feliz e que só encontraria o amor quando descesse da posição de princesa para o borralho e sofresse mais que a gata borralheira. A cartomante diz, ainda, que Hilda saberia que havia encontrado o homem de seu destino quando perdesse um sapato. Recorrendo à Cinderela (ou gata borralheira), *Hilda Furacão* atualiza as fábulas das princesas em sua história de amor. Quando Hilda perde o sapato, o destino lhe envia um sinal. Malthus um dia aparecerá para devolvê-lo, confirmando o destino previsto pela cartomante. No final da minissérie, a história do sapato é retomada e, novamente, é por ele que o casal consegue se reencontrar.

Figura 65: A profecia do sapato se cumpre para unir o casal. Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

Para além do motriz "conto de fadas", a atmosfera mística e fantástica em *Hilda Furacão* é fortalecida por momentos de sonho ou delírio, em que os protagonistas parecem envoltos em certo feitiço, que transborda o limite da realidade. Enquanto Hilda imagina a reação romântica de Malthus, o frei sonha que é pisado por uma Hilda gigantesca. Nas duas imagens, o exagero de brilho, a saturação das cores e a estética borrada ajudam a compor a atmosfera onírica, deixando nítido ao espectador que se trata de um acontecimento fora da realidade concreta, pertencente ao mundo dos sonhos ou dos desejos que mantemos ocultos em nós.

Figura 66: Atmosfera onírica traz tons surreais para a trama. Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

Outra sequência que me traz a ideia de misticismo ou feitiçaria é quando Hilda vai a Santana dos Ferros, dar um ultimato ao Santo. Gravado no Morro São Francisco, em Tiradentes (Santana dos Ferros), o enquadramento coloca o frei aos pés da cruz da Igreja São Francisco de Paula, olhando para a imponente Igreja Nossa Senhora das Mercês, eclipsada aos poucos pela presença de Hilda. Ali, cercado pelos símbolos da fé, a mulher vem trazer o pecado da carne, do desejo, do sexo. Vencido pelo encanto da serpente, Malthus se entrega à mulher. Aos pés de uma frondosa árvore, vemos o casal, após o ato, cobrindo sua nudez.

Figura 67: O casal se encontra sob o olhar da Igreja. Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

É interessante a forma como Hilda vem se despindo aos poucos, enquanto emerge do horizonte. Certa sobre o seu desejo, ela dá o golpe final. Se entrega totalmente a Malthus, virando as costas, literalmente, para as normas da religião e para os dogmas da sociedade. Nos quadros é possível ver seus pertences, a mala, a sombrinha, as peças de roupa, deixados para trás, como símbolos socioculturais que ela, de certa forma, precisou abandonar para chegar até ali (como previu Madame Janete). De princesa à gata borralheira, Hilda precisou negar o status, a família, a casa e o casamento para ser feliz, para ser *real*, finalmente.

Nos quadros, é possível perceber como os símbolos do pecado original são acionados. Primeiro, pela ambientação religiosa que representa o paraíso, o olhar de Deus – desestabilizada

com o surgimento da tentação e materializada no desejo da mulher; em seguida, junto a uma árvore, o homem é corrompido; após a corrupção, homem e mulher se vestem. Apesar de recorrer ao universal de Eva, a trama constrói isso de forma interessante, incomum. A mensagem não é punitiva ou peremptória, mas libertadora para as personagens. Para a protagonista, a associação com Eva é mais positiva, já que o enredo cultiva nela a vontade de ser, saber, viver. Até o final, Hilda permanece como espírito livre, pensante, vivendo para além do romance com Malthus.

Já em *Xica da Silva*, o aspecto místico é amplamente explorado. Mesmo antes da estreia da novela, os mistérios envolvendo o desconhecido autor do drama movimentou a imprensa da época. Sob o codinome Adamo Angel, Walcyr Carrasco ocultou sua identidade como escritor da novela por muito tempo, até dos próprios atores. Na Folha de São Paulo, em junho e setembro de 1996, dois textos apontavam o dramaturgo como esotérico[128] que não gostava de aparecer ou dar entrevistas. O mistério, no entanto, foi revelado quando diretores do SBT descobriram os encontros entre Avancini e Carrasco que, mesmo contratado pela emissora de Silvio Santos, trabalhou ocultamente com a Manchete para escrever *Xica da Silva*.

Mas o que me interessa dessa história é perceber como a abordagem do misticismo já estava presente na cena, mesmo antes do início da novela (da mesma forma que o erotismo e a sedução, como vimos no primeiro tópico deste capítulo). Em desalinho com a perspectiva realista, apregoada pelo diretor da obra, as fabulações e a retratação de contextos mágicos fazem parecer que tal característica integra a "realidade" daquele tempo, ou mesmo do Brasil. Não me parece coincidência que a novela com maior número de personagens negros e que abordava a questão da escravidão seja também a mais voltada a esses recursos. Em *Xica da Silva*, vemos simpatias supersticiosas, bruxaria, invocações demoníacas, possessão, rituais "africanos" e "indígenas", vampirismo, entre outras formas de misticismo.

Destaco o núcleo das bruxas como um dos mais interessantes, por abordar diretamente a relação dessas mulheres com forças demoníacas. Em busca de amor, poder ou vida eterna, elas manipulam, violentam e matam seus inimigos, trazendo características de horror à novela. Lideradas por Benvinda, todas têm fins trágicos e recebem os castigos por suas ações satânicas.

Diferente das sequências de Benvinda, a presença da bruxa Fausta é bastante carregada de erotismo. Ela utiliza seus poderes para seduzir aliados ou amaldiçoar inimigos. Apesar de viver sempre coberta, inclusive com um véu que esconde parcialmente seu rosto, é mostrando partes de seu corpo que ela realiza seu feitiço, que a possibilita controlar quem quer que seja. Ao final de seu arco narrativo, ela é queimada em praça pública.

---

128 Conferir "Manchete contrata esotérico para escrever 'Xica da Silva'", acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13175&anchor=4732132&pd=c552067d3c34915e98b4f3a3ce1568d4 Data de acesso: 26/03/2024. E "Misterioso, autor escreve livros esotéricos", acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13278&anchor=4744521&pd=249b7a4b37dd978715f4eb10a6838426 Data de acesso: 26/03/2024.

Figura 68: As bruxarias encabeçadas por Benvinda e a presença do demônio em *Xica da Silva*.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Figura 69: Feitiços de Fausta. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Outro núcleo envolvido em magia é o da personagem Catarina, jovem ambiciosa que é acolhida por Xica, mas age para destronar a protagonista. Ela afirma que tem conhecimentos sobre rituais indígenas e, diversas vezes, performa o "banho da Jiboia", uma cerimônia que serviria para tornar a pessoa "meio cobra", mais atraente. Várias personagens que objetivavam seduzir alguém ou despertar a sexualidade recorrem à Catarina, que se apresentava como grande xamã. Seu arco narrativo tem fim quando a personagem é infectada pela bexiga (doença que se

alastrava pelo arraial) e morre após pedir perdão a Xica e que ela cuidasse de sua cobra. Xica finge perdoar e come a cobra frita.

Figura 70: Personagens fazem uso do “banho da jiboia”. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

É interessante perceber que a trama dos rituais de Catarina foram oportunidades para inserir a nudez e o erotismo na tela. Aqui também é acionado o universal de Eva, em que o poder de manipular o destino, ou de desafiar a Deus, se dá pela relação da mulher com a cobra e ambas são consideradas seres perigosos, traiçoeiros. A própria Xica chega a dizer à Catarina que quem gosta de cobra é cobra, associando a natureza ardilosa de personagem e animal. Nos quadros, podemos notar que, enquanto o banho de José Maria foi enquadrado de forma mais "recatada", sem tanta exibição do corpo, nas cerimônias com as mulheres e com o escravizado, a exibição dos corpos foi mais explorada.

Por outro lado, a retratação dos rituais da cultura africana me parece ambígua. Ao mesmo tempo em que funciona como uma forma de dar visibilidade a essas práticas, seja pelas oferendas, jogos de búzios ou mesmo informações sobre os orixás, a representação não se desloca muito desse universo esotérico, fantástico, que não parece ser lido de forma tão séria quanto a religiosidade católica. Há um esforço do enredo, no entanto, em retratar a legitimidade da fé africana enquanto prática "do bem", ao contrário do catolicismo e dos rituais satânicos retratados (em que as práticas violentas e hipócritas ganham destaque).

Figura 71: Rituais da cultura negra. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Entretanto, uma sequência em particular me parece um grande erro. Após ser estuprada e ir viver na mata e nas cachoeiras, Clara é encontrada e cuidada por um quilombola que acredita que Oxum está nela incorporada. Ele proclama isso à Xica e às mucamas que tomavam banho de rio com ela e, crentes, todas fazem reverência à reencarnação da entidade.

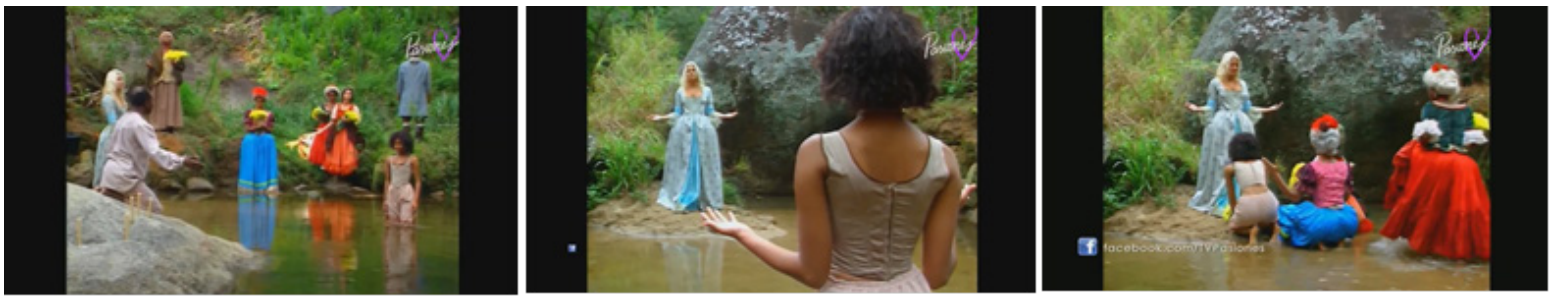

Figura 72: Xica e demais personagens negros cultuam a personificação de Oxum.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Meu incômodo se dá não apenas por uma mulher branca representar Oxum, mas pelo fato ser aleatório no drama. A não ser por seu recolhimento junto as águas, nada em seu arco faz associação com a orixá e isso também não é trabalhado pelo enredo. A aparência e a postura da atriz, como percebemos nos quadros acima, lembra mais as santas católicas, dando mais destaque para uma iconografia tradicional cristã e perdendo a oportunidade de, quem sabe, nos presentear com uma bela representação da entidade. É ainda pior pensar que as personagens que representavam escravizados tiveram que se curvar e se ajoelhar frente a mulher branca, proclamada como deusa africana.

As paisagens de encantamento me parecem ser a camada mais superficial da cena, que visa capturar as subjetividades. Talvez por isso, sejam mais passíveis de inovações e emergências de novos traços e significados na cultura. Ainda assim, as audioverbovisualidades do encanto soam como um "mais do mesmo", a mesma tinta utilizada para repintar uma parede, embora permita a impressão de novas texturas. Aqui, as cenas são compostas com maior dubiedade, mais abertas a interpretações e identificações.

No próximo capítulo, complexificaremos a compreensão da cena a partir de outra camada de afetação e sentido. Caminharemos por imagens agressivas, repugnantes e violentas, que aparecem enquanto roteiro (Taylor, 2013) de dominação e inserem a concretude do social enquanto espaço de discórdia, guerra e morte. Enquanto construção de uma "realidade" que emerge como essência do país, as paisagens de dominação escancaram as hierarquias sociais, os preconceitos e as discriminações que nos habitam.

Capítulo 4 – Paisagens de dominação

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos
Orgulho e raça de Atenas

Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem imploram
Mais duras penas; cadenas

Trecho da música Mulheres de Atenas - Chico Buarque

Neste capítulo, as *paisagens de encantamento* serão complexificadas pela investigação de preconceitos e discriminações que perpassam as visualidades em jogo nas cenas, dando atenção às articulações de gênero, raça e classe (Abril, 2012; hooks, 2020; Collins, 2016; Kilomba, 2020; Saffioti, 2015; entre outras). As *paisagens de dominação* se concentram na parte "feia" do país, as mazelas sociais e as violências que fazem parte do nosso cotidiano.

Organizo o texto a partir de dois aspectos que dão base para as paisagens de dominação descobertas: o ordenamento patriarcal e a cultura da violação (Segato, 2003; Federici, 2017; Beauvoir, 2016; Varikas, 2014; Saffioti, 2015; entre outras), capturados entre as audioverbovisualidades. Parto do pressuposto defendido por hooks (2020) de que a formação da masculinidade implica "a fusão da sexualidade com a dominação masculina no interior do patriarcado" e, nesse regime, o estupro (ou a violação) visa manter a dominação masculina (hooks, 2020, p. 135). Dessa forma, as visualidades que compõem as paisagens de dominação são caracterizadas pelo domínio e pela violação, que evidenciam as formas hierárquicas de nossa cultura.

Como ocorreu em relação ao encantamento, a cena *Xica da Silva e os desejos da carne* se destaca por suas visualidades violentas, impressas na diegese e na vida "real". Das diversas sequências de agressão, estupro e assassinatos na obra, à espetacularização da maioridade – e da nudez – de Taís Araújo, passando pela humilhação pública de Adriane Galisteu, a cena se torna cada vez mais violenta.

Diferentemente, em *Dona Beija, a Feiticeira* e *Ninguém segura Hilda Furacão,* as paisagens de dominação foram menos expressivas e não se mostraram tão antiéticas. Em todos os casos, sem surpresa, a exploração dos corpos de mulheres e outros grupos minorizados se impõe como o mais recorrente.

4.1. Ordenamento patriarcal

Figuras 73: A relação entre novelas e patriarcado. Fonte: Captura de tela da plataforma X.

Quando realizava esta pesquisa, cruzei com essa postagem da poeta e tradutora Stephanie Borges, que coadunava bastante com o que vinha percebendo na interação com as cenas. É notável que os dilemas que movimentam as tramas estão, normalmente, associados ao casamento, ao encontro com a alma gêmea e à constituição de uma família. Tudo que foge a esses preceitos é trabalhado com uma carga mais negativa, envolvendo uma recusa social acerca de personagens que vão na contramão dos ideais do amor romântico e da família tradicional. Como observa Stephanie, as mulheres acabam sendo as maiores vítimas dessa forma de representação, sempre aceitando os erros dos homens e buscando formas de tê-los definitivamente, seja pelo casamento, pela paternidade ou outro tipo de artifício que os "aprisione".

Como argumentei nos capítulos anteriores, o confinamento da experiência das mulheres ao universo da natureza, da emotividade e do espaço doméstico são estratégias basilares de sua subjugação, pelas quais o universo de possibilidades para elas é constantemente reduzido no regime patriarcal. Para que as hierarquias sociais (de gênero, raça, classe, entre outros marcadores sociais de diferença) permaneçam em ordem, se faz necessário que os imaginários continuem atualizando essas diferenças na cultura. Nesse contexto, noto como as cenas fazem emergir paisagens de dominação que atualizam as normas do regime patriarcal, retratando o poder dos homens sobre as mulheres e as características androcêntricas da cultura.

Como estratégia de manutenção do poder dos homens, que buscam assegurar para si e para seus dependentes os meios necessários à produção diária e à reprodução da vida, o regime patriarcal se sustenta no direito dos homens sobre os corpos das mulheres (Saffioti, 2015). Não está em jogo apenas o direito sobre a propriedade e os recursos financeiros, mas a necessidade de que a mulher desempenhe seu papel de objeto de satisfação sexual, reprodutora de herdeiros, de força de trabalho e de novas reprodutoras. Ela mesma se torna parte da propriedade e dos bens materiais. Nas obras em diálogo, é uma constante a valorização da família e dos homens que as "chefiam". Mesmo infringindo as mais variadas violências, os homens são o foco de atenção das personagens femininas, desde os romances às relações de parentesco e amizade. Dessa forma, é comum que a relação entre homens e mulheres, e entre os próprios homens, sejam mais valorizadas que as relações que se estabelecem entre elas.

A primeira sequência da novela *Dona Beija,* por exemplo, diz muito sobre isso e introduz o que seria abordado na produção. Nela, vemos uma mulher sendo agredida por um homem mais velho, enquanto outra mulher protesta e tenta defendê-la. O homem profere vários xingamentos e chama a vítima de *rampeira* e *frega*[132]. A carga afetiva da sequência, que choca o espectador logo nos primeiros minutos da trama, e a carga discursiva, que expõe o jogo de poder, me chamam atenção. De modo errático, os quadros se alternam entre a mulher no chão (baixo) e o homem de pé (alto), estabelecendo a relação hierárquica entre eles. As mulheres são divididas pelos quadros, que evidenciam como são incapazes de reagir e/ou impedir a agressão.

Figura 74: Pai agride filha, em *Dona Beija*. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Nesses primeiros minutos, não sabemos quem são essas personagens, suas aspirações ou motivações. Não sabemos qual ligação tem com a protagonista da trama. Pouco tempo depois, entenderemos que se trata do avô de Beija, agredindo a filha por ter engravidado sem se casar. Essa sequência me captura e me faz pensar sobre a minha própria mãe, se teria sido espancada por meu avô caso ele ainda estivesse vivo quando ela engravidou. Pelo que contam dele, creio que seria possível.

Adiante na trama, o avô de Beija será uma grande figura paterna para ela e viverão uma relação carinhosa até a morte dele, que desencadeia o destino de Beija. Essa sequência é espelhada no futuro da personagem, em que ela é agredida, dessa vez a mando de Antônio, que está despeitado por ela ter escolhido outro homem. Na sequência, são utilizados recursos

132 Adjetivos utilizados para se referir às mulheres que vendiam o corpo, prostitutas.

semelhantes de enquadramentos, como o ângulo de cima para baixo e a localização da personagem no chão. Como a avó de Beija, em relação à filha, Severina protesta e grita, mas é imobilizada por um dos agressores.

Figura 75: Beija é agredida por capangas de Antônio. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Depois da agressão, Beija passa algum tempo acamada e os enquadramentos são majoritariamente compostos por seu rosto, sobre o travesseiro, em planos fechados. Quando há inserção de outras personagens na tela, elas se posicionam ou ao fundo do quadro (em planos mais abertos) ou no primeiro plano, de costas para a câmera. Tais enquadramentos permitem colocar o rosto e as feridas de Beija em áreas nobres, dando destaque para o sofrimento e a vulnerabilidade da protagonista.

Figura 76: Beija sofre, após ser chicoteada. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Na sequência da qual o último quadro foi retirado, Beija conversa com as filhas e diz ser por isso que ela insistia para que as moças se casassem "com homens honestos e de boa família", para não levarem uma surra como aquela e sentirem a fúria que ela sentiu. Era desconhecido para a protagonista, no momento do diálogo, que o mandante da agressão tinha sido Antônio, um homem que ela considerava (e foi retratado dessa forma na trama) honesto e de boa família. A fala de Beija, no entanto, não faz muito sentido, uma vez que mulheres casadas com homens "de boa família" não estão isentas de sofrerem esse e outros tipos de atrocidade. A própria esposa de Antônio sofreu agressões por parte dele.

Apesar da construção de fragilidade que se dá nessas sequências em que Beija é mostrada de bruços na cama, com as chagas expostas, destituída de seu pedestal e de sua intangibilidade, podemos perceber como a protagonista é eroticamente enquadrada, sempre penteada e nua sob os lençóis, deixando ver a lateral dos seios e feições quase sexuais. Aos poucos, ela vai voltando à sua exuberância e implacabilidade tradicionais.

Figura 77: Beija se cura de suas feridas. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Pelo conhecimento da totalidade da trama, a sequência do primeiro episódio parece propor duas interpretações: por um lado, o choque nos conduz à defesa de Beija, que foi agredida mesmo antes de nascer; faz pensar sobre como ela precisaria enfrentar o mundo e o domínio dos homens. Por outro, parece querer dizer que o passado de Beija é atravessado pela fuga das normas (pelas ações de sua mãe) e que seu futuro emergia como um destino imutável, uma essência *impura* e herdada. Dessa forma, a história de Beija seria uma consequência do erro da mãe, como se estivesse fadada a ser a mulher na qual se transformou.

De forma semelhante ao espelhamento dos castigos de Beija e sua mãe, outra sequência aciona a construção da ideia de "carma" ou de confirmação de destino. Beija, criança, observa um menino negro ser chicoteado e esboça um olhar encantado, de certa forma extasiado pela cena. Sua mãe tenta protegê-la, mas a menina responde que não precisa, porque gosta de ver. Tal afirmação parece supor o sadismo e uma natureza cruel da personagem, que não é verificada na continuidade da narrativa. Podemos inferir que a trama buscou construir uma ideia de essência indigna ou maliciosa da protagonista, que seria a razão de seus infortúnios, mas desistiu de aprofundar a questão.

É interessante perceber as diferenças de olhares postas na sequência. A mãe de Beija lança um olhar assustado e preocupado com a situação. A menina negra olha com dor e medo, até o ponto de se negar a olhar. Beija, por outro lado, primeiro olha com altivez e certa indiferença, depois expressa contentamento e malícia. Na trama, as chicotadas que Beija recebe acabam por ecoar esse momento, como se, finalmente, os papeis se invertessem e os homens negros pudessem castigar a "sinhazinha".

Figura 78: Beija sorri enquanto um menino negro é chicoteado. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Em *Xica da Silva,* também somos levados a presenciar uma sequência de agressão do pai à filha. Por ser uma mulher negra, sinto como o racismo torna as violências psicológicas e discursivas da sequência muito mais pesadas que em *Dona Beija*, mesmo que as motivações do acontecimento sejam parecidas. Emergindo como castigos para o desafio da norma, a fúria dos homens visa deslocar as vítimas para um "lugar original".

No caso de Xica, a violência do pai biológico é irrompida quando ela reivindica a paternidade dele e pede clemência, desesperada para não ser vendida ao dono do bordel. Na conversa, ela diz: "meu sangue é o mesmo da filha de vosmecê". O homem responde: "tu não passas de uma escrava suja, Xica. E o teu sangue é tanto meu quanto de uma égua. Atrevida, beiçuda. Pensa que pode se comparar às minhas filhas? Escravo tem alma de cachorro e sangue de macaco." Depois de dar uma bofetada no rosto de Xica, ele a segura pelos cabelos e a arrasta até a porta, dizendo "fora daqui, sua macaca, fora daqui, sua beiçuda atrevida".

Figura 79: Xica é agredida pelo pai biológico. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Completando o conjunto, *Hilda Furacão* também exibe uma sequência parecida. No dia de seu casamento, Hilda se vê incapaz de seguir para a igreja e o noivo vai até ela, que tenta conversar e entender se aquilo era mesmo o que queriam. Envergonhado e imaginando que a noiva teria outro homem, o rapaz é violento com ela. Aqui, também, a resistência ou recusa às normas é castigada pela violência do homem.

O noivo, em seguida, chora e implora para que realizem o casamento, mesmo que Hilda tenha amantes, mesmo sendo só de fachada. Ela se indigna com a humilhação dele e diz que não o quer mais. Abre a porta e o escorraça, sob os olhares assustados da mãe e da amiga. Ele lhe dá um tapa e diz que agora quem não quer é ele, saindo com a "última palavra". Depois disso, Hilda conversa com a mãe, que está preocupada em ter que devolver os presentes, e diz à filha que casamento é assim, não importa o amor, mas ter um bom marido e um bom pai para os filhos. Logo depois, Hilda escuta a mãe dizendo que, se fosse preciso, internariam a filha e, assim, ela decide ir embora. Até chegar na Guaicurus.

Nas narrativas, é recorrente que a violência contra as personagens femininas venha dos homens de sua família ou interesses amorosos. Seja pelos pais, avós ou noivos/maridos, as agressões funcionam como forma de colocá-las em seus "devidos lugares". Coadunando com dados de 2022 sobre a violência contra a mulher (Bueno *et al.*, 2023), nas sequências apresentadas há prevalência de agressões em casa e, em todos os casos, realizadas por homens conhecidos das vítimas (mesmo a sequência de agressão à Beija que, embora não tenha sido realizada por um conhecido, foi encomendada por um).

Figura 80: Hilda é agredida pelo noivo. Fonte: Captura de tela do Globoplay.

Logo, as motivações dos homens colocadas em tela dizem respeito à manutenção desse poder, seja rechaçando herdeiros bastardos, que não agregam valor à propriedade; seja negando uma linhagem não branca, que desvaloriza o status conquistado; seja para impor uma sujeição após ser humilhado e ter seu poder colocado em xeque. Por serem mulheres que desafiam a hierarquia, as protagonistas sofrem as "consequências de seus atos" e nos relembram como a insubmissão provoca castigos, nos fazendo questionar se estaríamos dispostas a sofrer os mesmos infortúnios em nome da liberdade.

Nesse contexto, é o sucesso financeiro das personagens o que as permite certa liberdade da ordem patriarcal, ainda que, em todos os casos, seja uma renda conseguida às custas dos homens, pela prostituição (nos casos de Beija e Hilda) ou pelo "concubinato" (no caso de Xica). Seus corpos, a princípio dominados e controlados pelos homens, são vendidos a eles e, aos poucos, elas vão alcançando poder por meio do dinheiro. Com seus encantos, Beija, Xica e Hilda negam a ordem patriarcal e vão na contramão das "mulheres de bem", que acreditam que seu lugar não é o mercado de trabalho, não é controlando as finanças, mas cuidando da

casa e da família. Ao contrário dessas mulheres, afastadas do trabalho e dos bens financeiros (Federici, 2017), as protagonistas só conseguem fazer o que querem porque têm acesso ao dinheiro. Apesar de sujeitas ao domínio masculino e imersas em uma sociedade que as odeia, elas conseguem declarar sua independência.

É interessante notar que as trabalhadoras do sexo, Beija e Hilda, são as mais independentes entre as três. Ganhando dinheiro em relações comerciais, elas se empoderam a despeito de um homem específico, de uma condição particular de sua vida pessoal. Xica, por outro lado, tem acesso ao dinheiro por meio do marido[133] e as idas e vindas do casal ameaçam sua estabilidade financeira (que ela só irá alcançar mais para o final da trama, ainda como herança do Contratador). Além disso, por ter sido escravizada, Xica não tinha nenhuma posse antes de se envolver com João Fernandes[134], nem a casa de um avô, nem roupas e sapatos caros. Por ser negra, em uma sociedade escravocrata, mesmo que tivesse dinheiro, seu poder não seria tão estável quanto de outras mulheres brancas, mesmo as prostitutas. Não obstante, as tramas que envolvem as personagens são sempre voltadas para o romance, o sonho de construir uma família ao lado dos homens que amam. Diversas publicações, por exemplo, exaltaram os casos amorosos das protagonistas.

Figura 81: O romance de Beija e Antônio ganha destaque na revista Amiga. Fonte: Google imagens.

Nas imagens acima, podemos notar como a imprensa conferiu destaque para o romance entre Beija e Antônio, abordando pouco a relação da personagem com João. Prevalece a noção de amor eterno, predestinado, que emerge com maior valor que a relação mais madura e livre, que a personagem estabelece com o pai de sua segunda filha. A escolha, portanto, é eclipsada pela certeza do "verdadeiro amor" e de que, no limite, Beija já havia alcançado a "maior conquista de uma mulher", como apregoado no primeiro quadro da figura 81.

133 A personagem não chega a se casar legalmente com João Fernandes, mas pelo formato da relação entre os dois e o reconhecimento dos filhos pelo pai, considero que tenham vivido como marido e esposa.

134 Xica possuía o baú de diamantes, roubado do Contratador, seu pai biológico. No entanto, como ela não chega a usar o tesouro em benefício próprio, assumo que suas reais posses tenham sido as conquistadas a partir do envolvimento com João Fernandes. É importante ressaltar que o enredo se preocupa em explicar que uso dos diamantes poderia levantar suspeitas acerca do envolvimento de Xica no roubo.

Figura 82: O triângulo amoroso entre Beija, Antônio e João fortaleceu a dúvida sobre quem a protagonista escolheria no final. Fonte: Google imagens.

Essa valorização do "verdadeiro amor", do casamento e da maternidade também estão presentes em *Xica da Silva*. Seu romance com o João Fernandes, que também revela a fábula da plebeia que virou princesa, é construído a partir do imaginário do relacionamento impossível, que supera todas as adversidades pela força do amor. Xica aceita todas as traições de João Fernandes, das relações sexuais com diversas mulheres às opressões aos quilombolas, incluindo a prisão e consequente morte de Maria, mãe da protagonista. O Contratador, por outro lado, enfrenta os preconceituosos para permanecer com Xica, desviando o olhar das intrigas e rebeldias da companheira.

O romance dos dois me parece o mais bem construído entre as três produções televisivas, apesar de sua natureza extraordinária. As formas pelas quais a trama constrói as idas e vindas do casal, suas conversas e formas de resolução de problemas, a vida sexual e as brigas, demonstram a dedicação da produção para pensar como o extraordinário poderia soar verossímil. Como uma história comum, de duas pessoas que se gostam e querem ficar juntas, a relação de Xica e João Fernandes é a mais tradicional entre as três obras em discussão. Em *Xica da Silva*, é a questão racial que atravessa a relação amorosa, como motriz do conflito, enquanto em Beija e Hilda, o impedimento amoroso está relacionado às leis sociais e religiosas, mas principalmente à moral.

Figura 83: Acompanhamento do enredo de romance de Xica e João Fernandes. Fonte: Google Imagens.

Nas imagens cima, podemos perceber como a cobertura midiática buscou um encapsulamento da relação entre Xica e João, reduzida ao romance e à constituição de família. Sabemos que tais estratégias de abordagem são recorrentes e características dos programas televisivos do estilo, focados nos dramas pessoais e nas histórias com final feliz. Tal perspectiva reverbera nas cenas, entre obra, imprensa e público. O mesmo pode ser verificado nas imagens abaixo, a respeito de outros casais da novela.

Figura 84: Destaques, na imprensa, sobre relacionamentos amorosos em *Xica da Silva*. Fonte: Google Imagens.

Como é possível observar pelas imagens e de acordo com os enredos das obras, as mocinhas tendem a sofrer para conquistar os homens pelos quais se interessam, ou são humilhadas e rechaçadas por eles, sem jamais deixarem de amá-los ou desistirem de alcançar o "final feliz". Logo, é notável a centralidade dos homens nos arcos narrativos das personagens femininas, que não são construídas ou aprofundadas para além dos propósitos patriarcais esperados para elas.

Em *Hilda Furacão* essa perspectiva adquire menos peso. A cobertura midiática trouxe a temática da prostituição com maior força, destacando o aspecto subversivo da protagonista. Em julho de 1998, a Revista Folha publicou um anúncio do livro *As prostitutas na História*, de Nickie Roberts, fazendo uma reflexão sobre porque os homens procuravam prostitutas. Intitulada "Amor ao 1º cheque"[135], o texto cita uma fala de Jack Nicholson, famoso ator estadunidense, que afirmava preferir pagar prostitutas, já que, ao contrário das "mulheres normais", ele poderia mandá-las embora de sua casa.

O texto ainda afirma que essas "moças" sempre exercerão poder sobre os homens, "seja sob a luz do poste da rua Augusta, nos inferninhos pulverizados de eucalipto, nas alcovas de luxo das impagáveis Belas da Tarde, Catherines, Severines ou no bordel impregnado de histórias de Hilda Furacão". Ao final, o autor comenta: "Afinal de contas, homem que é homem pode até não saber o motivo da busca, mas precisa viver intensamente a doce fantasia do amor ao primeiro cheque".

É fácil notar a construção da masculinidade como viril e liberta no texto. Além da expressão "homem que é homem", que assume esse sujeito "homem" como sexualmente ativo, o desejo sexual como motriz da fantasia e a possibilidade de redução das relações afetivas ao sexo evidencia uma ideia de *homem* como um sujeito livre e, ao contrário do que vimos na construção de romance e busca por constituição de família, que permeia os arcos narrativos das personagens femininas, os homens são valorizados por sua rejeição aos laços sentimentais e ao aprisionamento do desejo ao casamento. Interessante, também, como a fala de Nicholson demonstra uma postura de dominação com o Outro, adotando com normalidade a possibilidade de "mandar embora" alguém que lhe prestou um serviço, como a um servo ou a um bicho intrusivo.

Não por acaso, o texto está localizado na seção *Macho* da revista e, ao lado, são veiculados diversos anúncios de trabalhadoras e trabalhadores do sexo, com telefones e endereços, como é possível ver na imagem a seguir.

135 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13936&anchor=5690682&pd=0d32d2270a8327c6b9467a335153f4e4 Data de acesso: 18/04/2024.

Amor ao 1° cheque

MACHO

Por Xico Sá

A atriz Ana Paula Arósio em "Hilda Furacão"

Por que os homens, mesmo os que têm mulheres incríveis, mulheres maravilhosas, procuram as prostitutas?

É uma pergunta tão antiga quanto a humanidade. Uma indagação tão respeitável quanto a clássica "o que querem as mulheres?". Segundo o meu pequeno repertório sobre o caso, uma das melhores respostas sobre o assunto foi a do ator Jack Nicholson.

Quiseram saber do velho lobo da celulóide por que pagava para que prostitutas o servissem, sempre em domicílio. Por que, afinal, um cara charmoso e interessante como ele, capaz de ficar com as melhores mulheres desse mundo, ainda apelava para tal expediente?

Nicholson não titubeou um segundo. "Ora", disse, "não pago somente para que essas respeitáveis mulheres se desloquem até a minha casa. Pago caro, sim, pela possibilidade de poder mandá-las embora na hora em que eu bem entender".

Essa liberdade, na versão do ator, é a grande vantagem do comércio do sexo sobre as ditas "mulheres normais".

Assim como essa, existem várias respostas possíveis. Todas com o chamado fundo de verdade, todas deliciosamente furadas. Aí é que entra em cena Nickie Roberts, uma ex-stripper de Londres, autora do mais vasto ensaio sobre as mulheres de vida fácil: "As Prostitutas na História".

O livro, lançado recentemente no Brasil, é um show de experiência própria e compilação de dados históricos, com finas citações de Hobsbawm sobre as chamadas "trabalhadoras do sexo" –como são politicamente tratadas.

O calhamaço, com 430 páginas, pode até não responder a nossa dúvida, mas certamente nos ajudará a entender melhor essas moças e o poder que exercem e sempre irão exercer sobre nós.

Seja sob a luz do poste da rua Augusta, nos infernhinos pulverizados de eucalipto, nas alcovas de luxo das impagáveis Belas da Tarde, Catherines, Severines ou no bordel impregnado de histórias de Hilda Furacão.

Afinal de contas, homem que é homem pode até não saber o motivo da busca, mas precisa viver intensamente a doce fantasia do amor ao primeiro cheque.

e-mail: xico@uol.com.br

serviço

"As Prostitutas na História", de Nickie Roberts, Editora Rosa dos Tempos, R$ 42

Revista da Folha, 5 de julho, 1998 49

Figura 85: Conexão entre prostituição e masculinidade. Fonte: Acervo Folha.

Esse encanto construído em torno das prostitutas, na contemporaneidade, é fomentado pelo cinema, televisão e pela cultura pop no geral, que alimenta uma constante romantização e fabulação de tais experiências. Ao mesmo tempo em que buscam legitimar e naturalizar a prostituição, as produções também insistem em inserir o caso de amor romântico, que aparece como redenção possível a seus "maus passos", o que pode ser verificado no conto de fadas vivido por Audrey Hepburn em *Bonequinha de luxo* (1961), Julia Roberts em *Uma linda mulher* (1990) e por Nicole Kidman em *Moulin Rouge* (2001). Tais histórias me lembram a famosa canção de Odair José, "Eu vou tirar você desse lugar" (1996), na qual o eu lírico conta seu envolvimento com uma prostituta e seu desejo de levá-la para viver consigo. Na letra, ele observa que a mulher tem medo de que a relação não dê certo, mas que ela não deve ser preocupar, pois "quando o amor existe, o que não existe é tempo para sofrer".

Esse imaginário sobre as prostitutas segue sendo atualizado pela televisão e, em 1999, uma matéria do Jornal do Brasil[136] citou *Dona Beija* e *Hilda Furacão* como histórias de "heroínas de bordel", que seria novamente abordada pela novela *Força de um desejo*, da Rede Globo. Na matéria, a jornalista Mônica Soares conta que a protagonista (interpretada por Malu Mader) seria "deslumbrante, inteligente e com uma boa dose de cinismo". Nascida pobre, ela teria enriquecido usando sua beleza e, ao longo da trama, conheceria um jovem com quem viveria uma arrebatadora paixão, passando por dificuldades para, finalmente, viver seu grande amor. Como podemos notar, o enredo se aproxima de todas as outras histórias que citei aqui. Nesses casos, a prostituição torna-se apenas um "tempero para a heroína" (como afirmou Malu Mader na reportagem), que serve à construção da narrativa do romance e da superação das adversidades pelo amor. Dessa forma, não é surpreendente que o romance entre Hilda e Malthus também tenha ganhado destaque.

Ana Paula Arósio

A primeira vez de Hilda

A atriz chega a Tiradentes e grava as cenas iniciais — inclusive de nudez — de sua nova personagem

"Vergonha" na primeira cena de nudez

Figura 86: O romance de Hilda e Malthus tem mais doses de erotismo. Fonte: Google Imagens.

Encerrando a primeira parte deste tópico, resguardo um espaço para falar do arco narrativo de Aninha, esposa de Antônio, em *Dona Beija*. Isso porque a personagem me parece ser a que mais materializa as discussões desta seção. Sua luta para ser "uma boa esposa" possibilita uma reflexão interessante sobre o ordenamento patriarcal e a condição social das mulheres no Brasil colonial, que dialoga com nosso contexto de agora.

Retomando o que introduzi no capítulo anterior, após a sequência do lençol, Aninha procura a mãe para pedir conselhos. Conta que Antônio reclama dela, do seu jeito, que ele "quer" toda noite, toda hora (ela está constrangida e não pronuncia a palavra sexo, tentando

136 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22hilda%20furac%c3%a3o%22&pagfis=275568 Data de acesso: 18/04/2024.

fazer a mãe entender do que se trata). Genoveva fica exasperada e Aninha diz que não consegue fugir, que isso faz parte dos deveres de uma boa esposa. Aninha pergunta se existe mesmo problema de "fazer sem o lençol" ao que Genoveva responde firmemente:

> Você não deve deixar, não deve permitir! [...] O Elias nunca foi tão longe, nem quando era jovem como Antônio. Aninha, uma mulher direita não se presta a certos papeis. Se ele quer isso, que procure outras, você vai ser a mãe dos filhos dele. A você ele deve respeito.

Aninha responde que não quer que ele procure outras e acha que Antônio queria que ela fosse como Beija. Ela conta que, quando está longe do marido, se sente uma mulher livre, *"sem peias"*; mas, quando ele a toca, ela fica *"fria"*. O restante do diálogo é bem interessante para pensar essa construção do feminino, que se estabelece entre mãe e filha, e os conflitos de Aninha para atingir esse ideal:

> Genoveva: Aninha, que história é essa de mulher livre, sem peias? De onde você tirou essas ideias? [...] Eu te criei dentro da igreja, dentro dos princípios de Deus. Você não deve falar assim, nunca!
>
> Aninha: Porque elas podem e nós não, minha mãe?
>
> Genoveva: Elas podem o que?
>
> Aninha: Ter prazer, dar prazer, sentir prazer... Por que elas podem e nós não podemos?
>
> Genoveva: Porque elas são umas perdidas, umas decaídas.
>
> Aninha: Beija não é uma decaída...
>
> Genoveva: Beija é uma frega! E você uma mulher honesta. Não queira nunca se comparar a ela Aninha... Antônio se casou com você justamente porque você é diferente de Beija. Porque foi criada para ser boa esposa, boa mãe, boa dona de casa. Tudo isso que você anda pensando são besteiras.
>
> Aninha [manifestando desespero]: Então como é que eu faço?
>
> Genoveva: Continuar agindo assim, como uma mulher honrada. Antônio é seu esposo, você lhe deve tudo, mas ele lhe deve respeito. E vai lhe respeitar! Aninha, se ele quisesse uma frega ele teria casado com Beija, ponha isso na cabeça. Não queria nunca ser igual a ela, nunca! Porque no dia que você fizer isso, vai ser sua perdição.
>
> Aninha: É! A senhora tem razão. Eu sou uma mulher direita, honesta, vou ser mãe dos filhos dele. Antônio tem que entender isso.

No entanto, a estratégia de continuar sendo uma "mulher honrada" não traz benefícios para Aninha e, alguns capítulos adiante, vemos que ela ainda está descontente com a relação com o marido e conversa com a amiga Josefa:

> Aninha: Eu amo Antônio, amo cada vez mais. Ele é tudo para mim, tudo. Sem o Antônio eu acho que eu não saberia mais como viver. E agora, Dona Josefa, eu acho que estou grávida novamente.
>
> Josefa: Mas isso é esplêndido, Aninha.
>
> Aninha: Por favor, não conte para ninguém, a senhora é a primeira a saber.

Josefa: Aninha, um filho é uma bênção dos céus. Mas eu acho que você devia estar mais feliz com ele crescendo dentro de você. E não triste.

Aninha: Eu tenho medo.

Josefa: Aninha, Antônio nunca vai te abandonar, nem por Beija, nem por ninguém. Você é a esposa dele.

Aninha: Mas eu não quero. Eu não quero me transformar numa esposa que só serve para procriar, para ter filhos. Eu queria...

Josefa: Queria o quê?

Aninha: Eu queria... Eu queria... Além de ser uma boa esposa, eu queria também ser uma boa mulher.

Josefa: E não é?

Aninha: Não sei, não sei. Eu acho que não. Dona Josefa, eu tenho muito medo. O Antônio, ele é muito... Eu aprendi que uma mulher só deve se entregar ao homem para ter filhos, entende? Mas o Antônio...

Josefa: Te procura toda noite!

Aninha: É!

Josefa: Aninha, para a gente ser uma boa esposa a gente precisa ser uma boa dona de casa, uma boa mãe, mas também uma boa mulher para o seu homem.

Aninha: Ontem ele quis sem o lençol. Ele arrancou e eu fiquei nua na frente dele, mas fiquei tão envergonhada, dona Josefa.

Josefa: Mas não devia. Eu não uso lençol com José. Ele não quis, desde o início. E depois, também, eu achei melhor, dá mais prazer.

Aninha: Prazer...

Josefa: É Aninha! Uma mulher pode sentir prazer com seu esposo. Se Deus fez da junção do homem e da mulher uma coisa boa, por que vamos nos culpar por sentir prazer?

Aninha: Mas, dona Josefa...

Josefa: Eu sei Aninha, você deve ter ouvido coisas muito diferentes da sua mãe e das outras mulheres. Mas sentir prazer com o seu esposo, partilhar da sua intimidade, gostar de estar com ele, participar das suas coisas mais secretas... Aninha, isso é o amor, o amor verdadeiro e onde há amor, não há pecado. Todo o amor é abençoado por Deus.

Aninha: Quer dizer que... O Antônio... ele está certo?

Josefa: Eu acho que você tem que fazer de tudo para o Antônio ser feliz. Ele sempre foi um bom rapaz. Eu não acredito que ele vai fazer algum mal a você ou pedir alguma coisa que não se peça uma esposa.

Aninha: Não, não... Antônio sempre foi muito respeitador. Só que ontem ele quis sem lençol.

Josefa: Mas não use lençol. Ele é seu esposo, o pai do seu filho, o homem que você ama.

Aninha: Eu sei. Eu sei. A Senhora tem razão. Eu tenho que fazer tudo para que o Antônio seja feliz. Tenho que, além de ser uma boa esposa, ser também uma boa mulher.

> Josefa: É por isso que eu me dou bem com José. Nós somos casados. E o que acontece entre um casal entre quatro paredes só diz respeito a eles dois.
>
> Aninha: Mas a Senhora sente mesmo prazer com seu José?
>
> Josefa: Sinto! Muito! É bem verdade que agora o José não me procura mais todas as noites, como senhor Antônio você. Mas antes, no início, ele era como Antônio. E era muito bom.
>
> Aninha: Vendo-a falar assim, parece tudo tão simples...
>
> Josefa: E é simples, Aninha. Nada mais simples de que um homem e uma mulher que se completam. Nada é tão simples e tão bonito. Aninha, não perca o Antônio, não jogue fora a sua felicidade por causa desse medo bobo. Essa é uma decisão que só você pode tomar. O mais rápido possível. Pense bem, Aninha, o que que você quer ser? A esposa que cuida dos seus filhos, de suas coisas, mas que no fundo é uma estranha? Ou a companhia, que participa, que partilha a sua vida com a dele. Aninha, onde há amor, não há pecado. Lembre-se sempre disso.

O diálogo entre as personagens explicita os conflitos que se estabelecem entre *"ser mulher"* e *"ser uma boa mulher"*. Aninha quer ser uma boa esposa, mas *também* uma boa mulher, como se essas facetas fossem separadas no casamento e na vida. Embora Josefa argumente que Aninha deve buscar sentir prazer, ser feliz e companheira do marido, ela também é firme quanto ao papel de servir ao homem e à alegria de ter filhos e constituir uma família. Ela diz que Aninha deve fazer de tudo para que Antônio seja feliz, no entanto, fala pouco sobre o papel dele na relação. Percebemos que a liberdade de Aninha, sua versão *"sem peias"*, só poderia ir até onde o desejo do marido quisesse. Logo, embora Josefa discorde de Genoveva a respeito de fazer ou não *"sem o lençol"*, ela reforça que a vida da esposa se resume a do marido.

A evolução da relação de Antônio e Aninha é significativa e bem construída pelo enredo. As tentativas de aliar a boa esposa e a boa mulher não dão o resultado esperado e Antônio vai ficando cada vez mais envolvido com Beija, ao ponto de impor à família a aceitação da amante. Ele afirma para mãe, irmã e esposa que a maioria dos homens tem duas famílias, ou mais, e que assim ele faria:

> Você faça o que achar melhor, Aninha. Eu vou continuar a viver a minha vida normalmente. Continuarei a morar nessa casa, apesar de não falarem comigo. Continuarei a cuidar da fazenda, mesmo que minha mãe não me considere mais seu filho. E dormirei na minha cama a maioria das noites. Se você vai estar ao meu lado ou não, isso é um problema exclusivamente seu.

Apesar de Aninha ir para casa dos pais por um tempo, ela acaba voltando para Antônio e seu destino se manifesta como o descrito por Josefa: "A esposa que cuida dos seus filhos, de suas coisas, mas que no fundo é uma estranha". Ao longo desse processo, Aninha vai assumindo um caráter cada vez mais triste e a aparência de mulher viúva, adotando um visual muito semelhante ao de sua sogra.

Figura 87: Aninha vai se tornando cada vez mais sóbria, como a sogra. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

De todas as personagens da trama, seria possível definir Aninha como a mais *"digna"*. Ela encarna o modelo ideal de mulher, cujo passado, presente e futuro se ancoram nos ideais da sociedade. Ela ama, age e sofre de maneira contida, sem alarde. Deseja Antônio em silêncio e espera que ele venha lhe cortejar; tem relações sexuais com ele (antes e durante o casamento) por medo de perdê-lo; aceita que ele se relacione com Beija e ao final, viúva, impede seu filho de assassinar a rival. Todo esse arco é permeado por seu embate com a sexualidade[137], que evidencia a relação conflituosa entre cumprir o ideal de mulher e realmente viver e sentir prazer.

4.1.1. Rivalidade feminina

Entranhada no processo de construção da mulher ideal e validação das normas patriarcais, a rivalidade feminina é outro aspecto das paisagens de dominação. Federici (2017) argumenta que, durante a caça às bruxas na Europa, as amizades femininas tornaram-se objeto de suspeita, uma subversão da aliança entre marido e mulher. Em *Dona Beija*, além da rivalidade central entre a protagonista e Aninha, a novela estabelece uma noção de adversidade entre Beija e todas as outras mulheres do arraial. Sejam as *"mulheres da vida",* como Candinha, ou as *"senhoras respeitáveis"*, como Genoveva, ao perder a atenção dos homens, que antes estavam enredados

137 A trama dá indícios de uma possível frigidez da personagem, que não é bem desenvolvida. A interpretação fica em aberto para o público, que pode entender que ela realmente tinha um problema de ordem física ou psicológica, mas também avaliar que o problema seria a relação com Antônio, o descaso e desamor do marido. Embora os dois entendimentos possam se entrelaçar, acredito que o final do arco da personagem, triste e amargurado, contribua para uma interpretação negativa sobre ela, associando a frigidez a um excesso de moral e "beatice". A discussão é interessante, ainda assim, por refletir sobre tabus sexuais, moralidade e produção social do feminino.

entre os dois grupos, essas mulheres se voltam contra Beija. A protagonista, que tanto *"atrai"* os homens para a sua versão de um bordel, requintado como os melhores da corte, quanto recebe seus amigos na casa da cidade, frequentada até pelo padre, movimenta toda a vila, que ou tem desejos de possuí-la, ou de ser como ela, ou de eliminá-la de suas vidas.

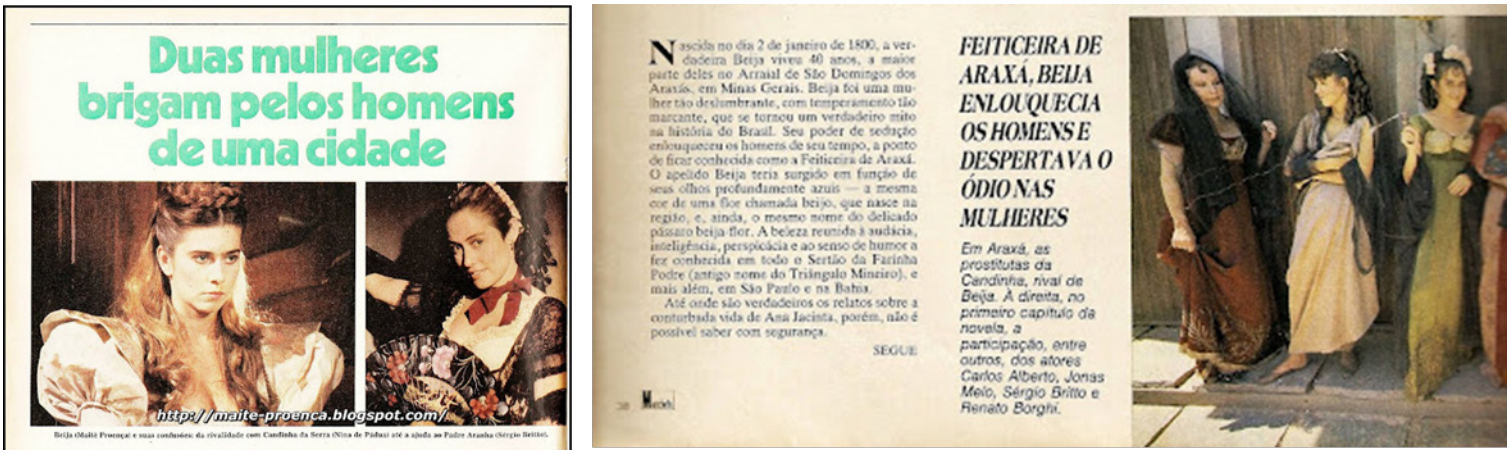

Figura 88: A rivalidade entre Beija e as outras prostitutas de Araxá. Fonte: Google imagens.

Figura 89: Candinha, dona do bordel, tenta reproduzir os segredos de Beija. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

A importância do masculino para a construção da rivalidade feminina é, a meu ver, resumida por duas charges, publicadas pela Folha de São Paulo, em março e maio de 1986[138]. Com elas, podemos pensar que o apelo ao público masculino, a partir da utilização da nudez e do erotismo, poderia ser o causador do desagrado das mulheres.

138 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9458&anchor=4154954&pd=a54766c2b55e35e9bf57ce67fce67593 e https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9493&anchor=4286532&pd=8221bd2595502dcf1e1b2a3b3de9b298 Data de acesso: 28/03/2023.

Figura 90: Geraldão e Beija, charges dos dias 31 de março e 05 de maio de 1986. Fonte: Acervo Folha.

Nas tirinhas acima, um homem e uma mulher (mãe ou esposa) discutem por conta da programação da TV. Na primeira, o trocadilho confere comicidade e associa, diretamente, a sedução dos públicos masculinos pela beleza e sensualidade da atriz Maitê Proença. A mulher repreende o homem e arremessa o ferro, que avança de fora do quadro. É interessante perceber que o objeto, relativo ao trabalho doméstico, indica que o homem assistia à novela enquanto a mulher passava as roupas[139]. Na segunda tirinha, o homem sugere que dividam a televisão ao meio, para que cada um possa assistir ao que quer.

Criado em 1981 pelo cartunista Glauco, o personagem Geraldão foi nomeado a partir da palavra "geral" e deveria representar o homem comum. Ele normalmente aparece com cigarros, bebidas e outras drogas, com frequência nu. O personagem ridiculariza a figura masculina, demonstrando as características machistas dos discursos produzidos na época. As tirinhas demonstram como a novela foi percebida de forma diferente pelos públicos masculino e feminino. Nelas, a mulher está sempre contrária à Dona Beija, defendida e elogiada pelo homem. Na primeira tirinha, principalmente, a mulher é retirada do quadro, ou seja, distanciada da TV e da novela.

Como crítica a lugares sociais da mulher e do homem, as tirinhas buscavam abarcar um aspecto geral da população naquele contexto, evidenciando as realidades distintas dos gêneros. No entanto, embora essas críticas sejam relevantes, no sentido de problematizar a relação entre os sexos (im)posta na sociedade, penso que os leitores da tirinha, principalmente o público masculino, tendem a se identificar com o personagem, não elaborando um questionamento sobre as próprias práticas, de forma a modificá-las. Logo, a abordagem cômica do tema pode ter contribuído para uma reafirmação desses papeis, lidos como efeitos de uma essência dos sexos.

139 Prática comum para muitas mulheres, que aproveitam o horário da novela para fazer alguma atividade doméstica. Na minha família, várias mulheres fazem isso.

Em *Xica da Silva*, a rivalidade também é retratada e alimentada pela cobertura midiática. Como ocorre em *Dona Beija*, existe a rival direta, Violante, e a rivalidade com o resto do arraial, representado pelas mulheres "de bem". No entanto, a relação da protagonista com as trabalhadoras do sexo da cidade é mais harmoniosa e ela chega a ajudá-las algumas vezes. Ao longo da trama, outras antagonistas vão sendo adicionadas à narrativa, revezando com Violante o papel de principal oponente.

Figura 91: Rivalidade entre Xica e outras mulheres. Fonte: Google Imagens.

A novela também insere a rivalidade em outras relações entre mulheres, seja pelo amor dos homens ou pela garantia da moral e dos bons costumes. Enquanto as irmãs Clara e Joaquina brigam pelo amor de Félix e Úrsula e Isabel brigam pelo amor de Xavier, Elvira é agredida pelas "mulheres de bem", após se tornar prostituta.

Figura 92: Briga entre Úrsula e Isabel à esquerda e tortura de Elvira pelas mulheres do arraial.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Já em *Hilda Furacão*, não há uma "concorrente" para a protagonista: esse posto é ocupado pela igreja e pela indecisão de Malthus. Não obstante, assim como nas outras duas obras em discussão, a rivalidade com as "senhoras respeitáveis" ganha bastante destaque. As mulheres da Liga da Defesa da Moral e dos Bons Costumes, aguerridas oponentes de Hilda, são mostradas elaborando seus planos contra a zona boêmia de Belo Horizonte e praguejando contra as "camélias", chegando a organizar uma passeata/procissão até o Maravilhoso Hotel. Esse embate foi amplamente abordado pela imprensa da época, mas deixarei essa discussão para o próximo capítulo. Importa, aqui, a recorrência desse tipo de roteiro (Taylor, 2013) de rivalidade entre as "Marias" e as "Evas" das produções, abordado nas três narrativas.

Figura 93: Na fileira de cima, o protesto das mulheres do Tijuco contra o bordel; na fileira de baixo, o protesto das mulheres de Belo Horizonte contra a zona boêmia. Fonte: Capturas de tela do Youtube e do Globoplay.

Ao contrário do que ocorre em *Dona Beija*, em *Xica da Silva* e *Hilda Furacão* esses embates são mais politizados e as "Marias" de fato se organizam para sabotar a vida daquelas que fogem à norma. Organizadas em coletivos, elas exprimem suas insatisfações com os "antros de perdição" de suas localidades, seja o bordel do Tijuco ou a rua Guaicurus. As semelhanças estão, inclusive, nas formas de enquadramento das sequências, como podemos perceber nas imagens abaixo.

Algo parecido também ocorre no núcleo de Santana dos Ferros. Após a entrada de um novo padre na cidade, mais progressista, as "beatas" ficam chocadas com o painel pintado pela artista contratada. Em uma representação do Jardim do Éden, o pênis de Adão ficava à mostra, causando a revolta das conservadoras, que protestaram virando as costas para a imagem.

Figura 94: Mulheres de Santana dos Ferros viram às costas para o novo painel da igreja.
Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

Apesar das imagens apresentadas até agora não incluírem, na maior parte das vezes, a nudez, elas dão a tônica das produções em termos de atualização de imaginários que provêm do regime patriarcal. O romance e a violência parecem ser os principais aspectos que movimentam as personagens e seus arcos narrativos. A centralidade dos homens e do ideal de família atravessa as três cenas e as trajetórias das personagens. A vida de Beija começa com a violência sofrida pela mãe e, de novo, com o rapto pelo Ouvidor; é a violência do pai biológico o que leva Xica a roubar os diamantes e é seu casamento com João Fernandes que institui seu poder; da mesma forma, Hilda vai para a zona boêmia após o conflito com o noivo. Se a violência é inserida como motriz para que as protagonistas realizem seus "destinos" e se tornem as lendas que deveriam se tornar, o romance é o impulso para superar as adversidades e encontrar, enfim, a redenção.

4.2. Cultura da violação

O caminho da redenção é árduo e não é para todas as mulheres. Neste tópico, discuto como as cenas evidenciaram violações dos corpos femininos, dentro e fora da tela. A objetificação, as sequências de estupro, as tendências pedófilas e outras violências serão apresentadas e discutidas em relação ao que argumentou Rita Segato (2003) sobre como o estupro se relaciona a um regime social em que a mulher, assim como o acesso sexual a ela, é considerada um patrimônio pelo qual os homens competem entre si (Segato, 2003, p. 26). Tal violação opera como disciplinamento para a mulher que recusa a subordinação; ainda, funciona como manifestação do desejo de garantir um lugar entre os pares masculinos, ao comprovar uma suposta competência sexual e a força física. Compreendo, como a autora, que "essa forma de violência se relaciona a uma experiência de masculinidade fragilizada, em que a condição do masculino representa uma dependência de um status que engloba, sintetiza e confunde poder sexual, poder social e poder de morte" (Aquino e Mendonça, 2022, p. 68).

Amplio essa compreensão de estupro para uma abordagem em que as violências patriarcais e racistas são entendidas como violação de direitos humanos. O estupro, nesse caso, reflete uma relação social dilatada, em que diversos tipos de violação são entendidos enquanto "norma cultural", direito e ritual de grupos dominantes (hooks, 2020, p. 132). Pensando em termos de uma cultura da violação, busco relacionar as reflexões sobre estupro, a partir de hooks e Segato, a outros tipos de violência, que correspondem a essa disputa entre dominados e dominantes.

A seguir, entrelaçarei alguns aspectos que compõem as paisagens de dominação, entendendo a violação como ação estratégica, em que o objetivo do perpetrador consiste em adquirir prestígio e/ou restaurar seu status (Segato, 2003, p. 43). Enquanto reflexos da cultura da violação no Brasil, a objetificação, o estupro, as tendências pedófilas e outras agressões serão apresentadas como atualizações da lógica colonial de dominação.

4.2.1. Objetificação

Figura 95: Guarda procura diamantes no interior do animal, em *Xica da Silva*.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

No primeiro episódio de *Xica da Silva*, os eventos apresentados são bastante traumáticos. Acompanhamos um escravizado que consegue roubar um diamante e foge dos guardas até, finalmente, conseguir entregar a rocha a um traficante. No entanto, ele é capturado e torturado pelos seus "donos". Logo se inicia uma busca pelo diamante extraviado, causando o fechamento das fronteiras do arraial. O traficante, que escondia as pedras em esculturas de santos, os famosos "santos do pau oco", segue em busca da prostituta Elisa, para que fujam da vila. Na saída da cidade, são interceptados pelos guardas, que revistam tudo, incluindo os orifícios corporais dos humanos e dos bichos, como aparece nas imagens que abrem este tópico e nas a seguir.

As imagens contribuem para pensar como a violação se espraia em diferentes áreas no contexto retratado. Da escravidão aos atentados contra os corpos do traficante, sua companheira e do animal que os acompanhava, a noção de objetificação se manifesta como o domínio de um grupo sobre o outro, considerado tão maleável, destruível e descartável quanto os santos de madeira que o traficante esburaca. O poder de torturar publicamente a outro ser vivo é demonstrado como prerrogativa do grupo com maior poder aquisitivo, perpetrado, normalmente, pelos seus serviçais, que sentem um pouco desse status por meio da imposição da violência.

Figura 96: A busca pelo diamante extraviado, em *Xica da Silva*. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Em *Xica da Silva*, o poder dos brancos sobre os negros e a objetificação destes últimos são explorados em uma grande quantidade de sequências, dos mais diversos tipos de violência. Dessa forma, a hierarquia racial se impõe como principal modulador das relações que se estabelecem na diegese, constituindo uma ambiguidade entre o intuito de denunciar ou de incentivar, principalmente em sequências que misturam violência e erotismo.

A inserção da nudez nas situações violentas cria um conflito entre o horror e a carga erótica, que dificulta a compreensão das motivações dos enquadramentos. Essa forma de olhar, que a mirada da câmera evidencia, mostra como os corpos são considerados objetos cênicos, aptos a serem retratados como convém à equipe de produção. Logo, não parece haver uma reflexão sobre a carga afetiva que tais imagens provocam e as possíveis consequências de sua visualização pelos mais diversos tipos de subjetividade.

Nesse sentido, tanto a erotização quanto a criação de comicidade em torno dos corpos negros em contextos violentos são percebidas por mim como desrespeito e banalização dos horrores da escravidão. Isso pode ser resumido pela imagem do mosaico acima, em que José Maria veste a mãe do quilombo com roupas da corte, enquanto ela está presa ao tronco. Cheio de “boas intenções”, o personagem acredita que precisa deixar a mulher apresentável para o “espetáculo” em praça pública. Ela renega aquelas vestes e pragueja contra Zé Maria. No entanto, o aspecto cômico da sequência faz com que o contexto seja amenizado e a tortura perca sua gravidade.

Figura 97: Violências contra pessoas negras em *Xica da Silva*. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Em *Dona Beija*, ainda no primeiro episódio, uma sequência parece ter sido feita para chocar e evidencia a objetificação dos negros pelo olhar da câmera/equipe. Enquanto montagem de transição e contextualização da vila de Araxá, a câmera enquadra a venda de escravizados. No primeiro quadro, a situação é gravada de baixo para cima, demostrando o poder que a situação representava ao contexto da época. Os personagens estão organizados em polos opostos, as pessoas brancas/livres de um lado e as pessoas negras/escravizadas de outro. Ao fundo se destaca a igreja colonial, tão comum nas cidades mineiras, disposta no

lado dos brancos. Mudando para o plano americano, a câmera acompanha o vendedor que propagandeia as “peças”. Ele passa ao lado de uma mulher negra e rapidamente desce a roupa dela, deixando os seios à mostra.

Figura 98: Venda de escravizados em Araxá. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Quando assisti à sequência, pensei que aquela seria a tônica da novela: explorar o corpo das mulheres negras como recurso narrativo e sedução do público masculino. Pensei, também, sobre como teria sido para as atrizes e para os atores estarem ali, representando a história de seus antepassados e sendo, não tão ficcionalmente, vendidos. Fiquei me perguntando qual lugar teriam as pessoas negras, principalmente as mulheres, naquela narrativa. Como as pessoas escravizadas seriam representadas?

Ao longo da novela, foi interessante perceber que essa seria a única aparição da nudez de uma pessoa negra, que foram apenas pontualmente retratadas como possuindo sexualidade ou sensualidade. A falta de destaque no que tange à sexualidade dessas personagens me parece estar relacionada ao imaginário das pessoas negras como seres infantilizados e domesticados. A própria relação de Beija com os escravizados é mostrada como um estado de cumplicidade familiar, em que seus servos aparecem como “amigos”, dispostos a tudo por sua “sinhá”. Ela, por sua vez, os recompensa a cada bem-feito, fazendo questão de inseri-los em sua vida e seus segredos. A sequência citada, dessa forma, dentro do conjunto geral da narrativa, parece apenas querer seduzir algum olhar, induzir o espectador a acreditar que outras imagens como aquela viriam.

Por outro lado, *Dona Beija* se destaca em outro aspecto da objetificação, verificado nas outras cenas em debate. A ideia de *espiar,* ou a violação da privacidade de alguém, emerge enquanto manifestação do voyerismo nas obras e é recorrente na novela de 1986. Tendo como ambientação a Fonte da Jumenta e, como alvo, os banhos de Beija, as sequências estabelecem a prática de espiar como algo corriqueiro e “sem maldade”. Fortalecem, no entanto, uma objetificação daquele que é observado, alheio à mirada que lhe é lançada. Compreendida como um tipo de violação “menos grave”, a espiada recorre ao erotismo como estratégia narrativa e é normalizada, principalmente em sequências mais cômicas.

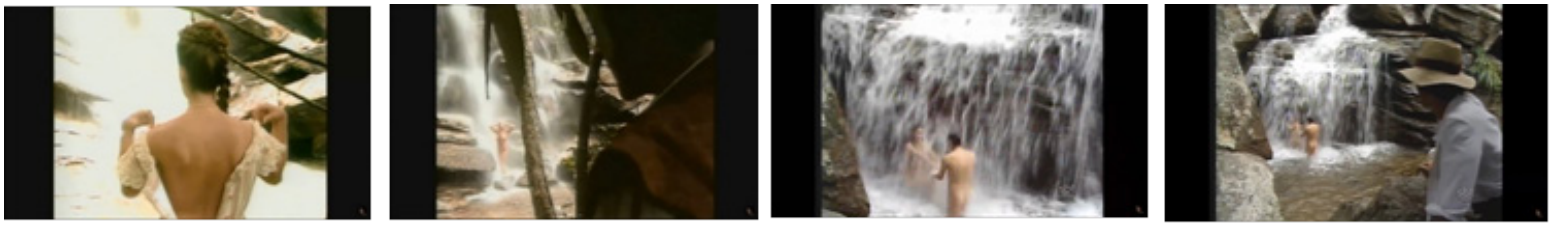

Figura 99: Beija é espiada por Antônio. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Figura 100: Beija é espiada por Gaudêncio e Vespasiano (acima) e pelas mulheres da Casa de Candinha (abaixo).
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Figura 101: Elvira espia Paulo e depois é espiada por Zé Maria, em *Xica da Silva*.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Figura 102: Úrsula espia Xavier que, depois, também a espia, em *Xica da Silva*.
Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Figura 103: Acima, Malthus espia Hilda, que o espia de volta pelo espelho. Abaixo, Malthus observa Hilda no Maravilhoso Hotel. Fonte: Capturas de tela do Globoplay.

A partir das imagens acima, podemos perceber como a "espiada" se relaciona à nudez, que é alvo de interesses diversos, do desejo ao despeito. Noto como existe semelhança entre alguns dos enquadramentos, nos quais aquele que observa é colocado em primeiro plano, de costas para nós, concedendo uma visão privilegiada ao espectador, mais poderoso que todos os agentes do

quadro, uma vez que espia quem espia e quem é espiado. A violação da privacidade, portanto, é realizada pelos personagens das sequências, mas também por nós, que assistimos a tudo "de fora".

Menos sorrateira, a objetificação na mídia ganha as características mais comuns da hipersexualização dos corpos femininos e redução das personagens aos corpos, à nudez e à sensualidade, como argumentei no capítulo anterior. Algumas abordagens, no entanto, mais que estratégias de encantamento, transformam as personagens em quadros ou esculturas passivas ao olhar, paisagens que se oferecem à vista, ou elementos que compõem o cenário (Mulvey, 1975). Nesse contexto, não só personagens, mas as próprias atrizes são enquadradas como objetos sexuais.

Figura 104: Maitê Proença e Dona Beija são reduzidas ao corpo e à nudez, na imprensa da época.
Fonte: Google Imagens.

Figura 105: Personagens de *Xica da Silva* são sexualmente objetificadas na imprensa da época.
Fonte: Google Imagens.

Nas imagens acima, é interessante perceber a relação da nudez com a abordagem objetificada das mulheres. As personagens consideradas mais sexuais são mostradas com menos roupa, como é o caso de Xica, Elvira e Clara, em contraposição à personagem mais conservadora, representada por Paulina. Cicciolina é enquadrada praticamente nua e a nudez aparece como assunto central da matéria. Por outro lado, as "noviças loucas por sexo" aparecem totalmente vestidas (com o figurino e com roupas "comuns"), acionando tanto uma perspectiva de fantasia sexual quanto de transposição dessa realidade erótica para o cotidiano. Em um pequeno quadro da página, uma das noviças mostra as pernas para João Fernandes, atiçando ainda mais a imaginação.

A participação de Cicciolina na novela foi vastamente anunciada e discutida pela imprensa, sempre abordando a nudez e o erotismo. No Jornal do Brasil, grande destaque foi dado à profissão da atriz em textos que sempre a caracterizavam como "atriz pornô", abordando, por exemplo, o fato dela nunca utilizar calcinha. Na matéria "Uma respeitável atriz pornô"[140], o jornalista Renato Lemos chama atenção para como a artista havia chegado ao Brasil com visual mais conservador, pedindo para ser chamada pelo nome, Illona Stalder. O jornalista diz que ela "quase convence", mas "o batom borrado, as unhas em cor-de-rosa cintilante e as trancinhas no estilo Obelix" tratariam de desmentir a performance mais recatada. Em seguida, o texto afirma que o papel em *Xica da Silva* se adequava "à faceta dissimulada" que ela estava estampando e finalizava com o desejo de rever a atriz no Brasil, "desde que a Sra. Illona" liberasse a "Cicciolina guardada em seu decote".

O tom jocoso e depreciativo sobre a atriz apareceu com grande regularidade entre as publicações e, em 1997, Artur Xexéo escreveu em sua coluna:

> Walter Avancini e a Rede Manchete têm todo o direito de contratar uma estrela cadente, barata e escandalosa para manter a audiência de sua claudicante Xica da Silva. Agora, justificar a escalação de Cicciolina dizendo que "ela se encaixa perfeitamente na história, pois assim como Xica, rompeu com as regras de sua época" é demais, não é não? Cicciolina e Xica da Silva se encaixam tão bem quanto Avancini e o bom gosto ou a Rede Manchete e os campeões de audiência. Apelação não precisa de justificativa. É só apelação[141].

A imprensa também ajudou a construir uma atmosfera objetificada em torno de Ana Paula Arósio. Em junho de 1998, uma nota da seção *Pode/Não pode*, do Jornal do Brasil dizia: "Todo mundo já falou bastante, os elogios chegam às pencas, mas não custa reforçar: como é boa *Hilda Furacão*, não?"[142]. O pequeno texto opinativo traz um duplo sentido, no qual se

---

140 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=211574 Data de acesso: 21/04/2024.

141 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=211728 Data de acesso: 21/04/2024.

142 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=247994 Data de acesso: 15/03/2024.

sustenta a irreverência e a comicidade da frase, em que o termo "boa" pode ser considerado tanto para a série, quanto para a personagem e a atriz; para as duas últimas, o adjetivo resume Hilda e Ana ao caráter sexual. Em setembro, na coluna de Tutty Vasques, foi publicada a nota com título "Globeleza": "Prostituta titular de Hilda Furacão, assassina no Você decide, Ana Paula Arósio ganhou um par de testículos no seriado Mulher, exibido na noite de ontem! Pra ver se ela aprende a deixar de ser bonita!"[143]. Com um tom passivo-agressivo, a intenção de elogiar a beleza da atriz termina por agredir travestis e mulheres trans, já que os testículos supostamente fariam a atriz ser menos bonita. Fica a dúvida sobre porque ela precisaria deixar de ser bonita.

Em outro texto, Tutty Vasques comenta a participação de Ana Paula Arósio na campanha da Embratel e ironiza o bordão da propaganda, trazendo uma carga sexual:

> Fosse outra a nos convidar a "fazer um 21", ninguém pensaria em molecagem das boas! Na voz aveludada de Ana Paula Arósio, a propaganda do novo DDD da Embratel desperta a Hilda Furacão adormecida que todo brasileiro tem dentro de si! "Desliga essa televisão, minha nega, e vem pra cá fazer um 21 gostoso comigo!" Seja como for, não é questão de encaixe! Experimente e verás que não dá – e cuidado com a coluna quando chegar a sua vez de fazer o papel de número 2 no quarto! Vamos lá, tente, use sua imaginação! Chame a patroa para uma embaixadinha![144]

É possível notar como o texto se dirige diretamente ao público masculino. Não é a "patroa" que chamará o marido para "fazer um 21", mas o contrário. Hilda é recuperada para conferir sexualidade a um trabalho da atriz que de sensual ou sexual não tinha nada. Noto como a necessidade de trazer a intérprete para esse lugar acaba por desqualificar seu profissionalismo e reduzir suas atividades ao universo erótico. Em outra nota do Jornal do Brasil[145], essa redução da atriz ao universo do corpo e da sexualidade é reforçada. Apesar de citar sua participação no comercial do sabonete Lux e da Embratel, o texto termina comentando a entrevista que Ana Paula concedeu à Regina Casé, no programa Muvuca, na qual afirmou "que nunca fica menstruada" e falou de "sua relação sexual com ex-namorados".

No entanto, para mim o maior caso de objetificação está relacionado à atuação de Adriane Galisteu em *Xica da Silva*. A diegese, a produção da obra e sua repercussão na imprensa me parecem um show de horrores. Tudo se desenrola a partir da sequência de estupro da personagem Clara (sobre o qual falarei no tópico a seguir) e seu recolhimento junto à cachoeira. O enredo constrói o trauma a partir de uma "loucura", retratada pela seminudez e pelo olhar perdido da personagem.

---

143 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22hilda%20furac%c3%a3o%22&pagfis=257592 Data de acesso: 15/03/2024.

144 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22hilda%20furac%c3%a3o%22&pagfis=308582 Data de acesso: 21/04/2024.

145 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22hilda%20furac%c3%a3o%22&pagfis=265669 Data de acesso: 21/04/2024.

Figura 106: Clara fica traumatizada após estupro. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Durante muito tempo, na trama, a personagem é enquadrada na cachoeira, fugindo de pessoas que a perseguem e sendo ajudada por um quilombola, que lhe oferece comida e a protege dos perigos. Um dos estupradores tem uma crise de consciência e começa a procurá-la, até levá-la para Xica. A partir de então, ela volta a falar (graças ao banho da Jiboia) e se envolve com João Fernandes, sendo punida pela anfitriã. Posteriormente, Clara é integrada ao grupo das bruxas, junto a Fausta e, ao final de seu arco, tenta matar a protagonista e é morta por Maria, que protege a filha.

Figura 107: Clara é salva por Xica e se envolve com o Contratador. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Como podemos notar, todo o arco da personagem é permeado por violência, erotismo e nudez. As coisas que acontecem com ela ou que por ela são realizadas não têm grandes consequências na trama e sua passagem pela novela parece não ultrapassar a exibição do corpo da atriz. Ficando vários episódios sem emitir uma palavra, apenas sendo mostrada seminua na cachoeira, Clara evidencia a banalização do estupro (como veremos no próximo tópico), da nudez e da exposição dos corpos femininos.

A imprensa da época foi bastante feroz ao abordar a trama de Clara, criticando mais a atriz Adriane Galisteu que os autores ou o diretor da novela. Tal abordagem midiática evidenciou como a "culpa" tende a recair sobre as mulheres. Por exemplo, antes do lançamento da novela, a Folha de São Paulo publicou uma matéria[146] que ressaltava o fato de que Galisteu nunca havia feito teatro e que, portanto, não esperava superar as expectativas do público. Afirmando que seu papel poderia crescer na trama, a depender de sua atuação, a atriz declarou que se sentia à vontade com Avancini e que o diretor queria aproveitar sua pureza.

No entanto, após as primeiras sequências retratando o "trauma", público e imprensa começaram a criticar a participação da atriz. A opinião de uma leitora na Folha de São Paulo dizia[147]: "Resolvi lhe escrever pois estou indignada: o que você acha da senhora Adriane Galisteu se dizer atriz, mas só dar as caras na novela 'Xica da Silva' durante 30 segundos a cada 15 dias e, mesmo assim, muda e com os peitos, que mais parecem dos mamões papaia, de fora?". Em resposta, a colunista Barbara Gancia fez piada: "Acho que você está é com des-peito".

Uma outra espectadora também escreveu à Folha[148]:

> Venho felicitar Adriane Galisteu por seu papel em 'Xica da Silva', da Manchete. Ela e Igor (Ricardo Macchi), de 'Explode Coração', ficam um pouco deslocados no setor de falantes, mas são imbatíveis no setor de mudos. Chego a imaginar ambos em uma novela do tipo 'Idade da Pedra', comunicando-se com gestos e rugidos. Perfeito.

No Jornal do Brasil, em setembro de 1996, o texto da seção *Não pode* dizia: "Não pode Adriane Galisteu dando uma de Nell/Jodie Foster, depois que sua personagem é estuprada em Xica da Silva. Aliás, que espécie de demência é essa que a pessoa começa a esquecer de fechar os botões da blusa?"[149]. Em novembro, na mesma seção: "Não pode Adriane Galisteu no programa Deles & Delas da CNT, apresentado pelo noivo Júlio Lopes. Tentando justificar a pouca intimidade com as câmeras, ela disse que a edição prejudicou a cena de estupro de sua personagem"[150].

---

146 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13236&anchor=479211&pd=d325b18850f1397d61ef1201ebdabf88 Data de acesso: 21/04/2024.

147 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13327&anchor=5684908&pd=988cb33230df688aff79a4d5d340d472 Data de acesso: 21/04/2024.

148 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13348&anchor=262636&pd=0e750f41d25dc69b65a7557a6b132229 Data de acesso: 21/04/2024.

149 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=194106 Data de acesso: 21/04/2024.

150 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=197594 Data de acesso: 21/04/2024.

A coluna de Artur Xexéo também abordou a questão e, em outubro de 1996, o colunista afirmou que não havia nada mais engraçado que o desempenho de Galisteu:

> Bem que a Manchete se precaveu quando resolveu lançar Galisteu como atriz. Deu-lhe um personagem que, traumatizado por um estupro, não fala. Depois, criou um figurino que deixa à mostra o verdadeiro talento da atriz iniciante. Ela está sempre com os peitos de fora e deixa o resto do corpo à mostra através de uma roupa transparente. Tudo parecia tecnicamente planejado. A Manchete só não contava com a surpresa que Galisteu lhe reservou. E todas as noites faz o público morrer de rir com sua expressão facial. Aparentemente inspirada no filme *Nell*, com Jodie Foster, Adriane Galisteu revira os olhos, mexe com a cabeça, anda de cócoras e provoca algumas das melhores cenas de humor já protagonizadas na história da televisão[151].

Em novembro, o colunista voltou a abordar o assunto no texto "Superlativo de profissional é... Galisteu!". Ele comentou a entrevista realizada com a atriz, pelo marido Júlio Lopes, no programa Deles & Delas. Segundo Xexéo, Adriane era tão "inacreditável" que o programa "tornou-se irresistível". Citando o que a atriz falou sobre as fotos para a revista Playboy (que, apesar de não ter sido "nu artístico", ela tinha ganhado bastante dinheiro e comprado um apartamento), o colunista deu a entender que Galisteu teria explorado o cadáver do ex-namorado, Ayrton Senna, em seu livro de memórias. No texto, o colunista criticou sua atuação novamente:

> A desastrosa participação como atriz na novela Xica da Silva, em que todas as noites exibe, pelo menos, um dos seios (será que com direção de Walter Avancini o nu de Adriane torna-se um nu artístico?), mas nunca abre a boca (ou melhor, até abre, mas não emite som algum), também não deve ser mal visto. [...] Superprofissional essa Adriane.[152]

A relação entre Galisteu e Ayrton Senna foi recuperada em outros textos, como na chamada da capa da Folha de São Paulo, em novembro de 1996. Na legenda da foto da atriz Marjorie Andrade, que também havia namorado o piloto e integraria o elenco de *Xica da Silva*, foi veiculado o comentário: "ao contrário de Adriane Galisteu, não fará cenas de nudez"[153]. No ano seguinte, o jornal publicou um perfil da assessora Cristina Moreira[154], "especializada em cuidar da imagem das ex-mulheres de famosos", que havia assessorado Galisteu durante o namoro com Senna. A assessora afirmou: "Adriane fez 'Playboy' porque ela era 'ex' do Ayrton, mas também porque ela tem um puta corpo. Se fosse um tribufu, não ia rolar". Declarou, também, que se ainda estivesse trabalhando com Adriane, não teria deixado ela participar de *Xica da Silva* e que a modelo deveria ter feito um curso de teatro, já que "entrou muda e saiu pelada da novela".

---

151 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=194501 Data de acesso: 21/04/2024.

152 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=197735 Data de acesso: 21/04/2024.

153 Acessível para assinantes em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13327&anchor=262268&pd=5935310e8a29fae7978feceee7f9aa3a Data de acesso: 22/04/2024.

154 Acessível para assinantes em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13474&anchor=5686360&pd=4cb7c345ddee80f39b11c27671b4659e Data de acesso: 22/04/2024.

Figura 108: Destaques da imprensa para a participação de Adriane Galisteu em *Xica da Silva*.
Fonte: Blog Novela Xica da Silva.

Para encerrar este tópico, observo como aconteceram outros processos violentos durante a gravação das produções televisivas, o que evidencia uma postura autoritária e objetificante das equipes. Em *Xica da Silva*, as gravações foram dificultadas pelas locações de difícil acesso em Diamantina e a variação de temperatura na cidade, que deixou muitos da equipe doentes. Segundo reportagens do Jornal do Brasil, Taís Araújo quase congelou ao gravar uma "cena erótica em que toma banho de cachoeira" [155]; o ator Romeu Evaristo teve que beijar uma cabra, "de língua mesmo"; Lu Grimaldi precisou segurar um sapo por 15 minutos e Andréa Avancini (filha do diretor) teve que mastigar carne crua[156]. Carla Regina, por outro lado, ficou horas em um caixão fechado e "saiu do estúdio aos prantos, tamanho pavor"[157].

Em *Hilda Furacão*, as atitudes antiéticas e exploratórias das equipes de produção também marcaram a obra. Ana Paula Arósio, que trabalhava em média 14 horas por dia, chegou a desmaiar em algumas gravações[158] e a atriz Priscila Luz foi mordida pela onça que integrava o núcleo de Tonico Mendes[159]. Por outro lado, aparentemente a experiência em *Dona Beija*

155 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=189049 Data de acesso: 22/04/2024.

156 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=212541 Data de acesso: 22/04/2024.

157 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=199027 Data de acesso: 22/04/2024.

158 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=232415 Data de acesso: 22/04/2024.

159 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=233179 Data de acesso: 22/04/2024.

foi mais saudável e a protagonista pode participar da seleção de imagens e montagem das sequências em que aparecia desnuda.

4.2.2. Estupros e pedofilia

Aspectos ainda mais tenebrosos da cultura da violação, os estupros e as tendências pedófilas emergem das audioverbovidualidades em tela e em sua repercussão junto ao público e a imprensa. Retomando o arco narrativo de Clara, em *Xica da Silva*, a personagem é vítima de um estupro coletivo, ainda no início da novela, ao tentar fugir do arraial, após o roubo dos diamantes e a prisão de seus familiares. Confiando nos empregados da mãe, Clara é levada até a fronteira e violentada pelos guardas, que não reconheciam mais o poder da família do Contratador. Na novela, a sequência abusa de planos detalhes e se estende na exploração do ato violento e do corpo da atriz. Inserindo erotismo a um ato bárbaro, que parece ser feito para chocar os espectadores, a novela utiliza a violência, mais uma vez, como chave erótica.

Figura 109: Estupro coletivo de Clara, em *Xica da Silva*. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

É impossível representar, aqui, como a sequência é perturbadora e como a atmosfera erótica está presente no processo. Os planos-detalhe de partes do corpo da atriz e a exposição de sua nudez, junto à edição de som, que prioriza gemidos mais parecidos com sons de prazer que de dor, trazem uma forma de olhar que objetifica atriz e personagem, banalizando e erotizando o estupro. Concordo com Galisteu que a edição da sequência não consegue trazer a profundidade e a gravidade da situação[160], e que o problema não foi a atuação da atriz, mas as escolhas de roteiro e direção. Ainda assim, a imprensa fez recair a crítica à má atuação de Galisteu.

O novo escândalo de Galisteu

Modelo fica nua na novela 'Xica da Silva' e é estuprada em mais uma cena de forte apelo sexual na sua carreira

Luciana Barcellos
(De Diamantina/MG)

'SE FOSSE ME IMPORTAR COM CRÍTICAS, FICARIA TRANCADA DENTRO DE CASA'

Figura 110: Imprensa banaliza estupro em *Xica da Silva*. Fonte: Blog Novela Xica da Silva.

Na reportagem acima, Galisteu é colocada como protagonista de um "escândalo" e o estupro é abordado enquanto uma sequência "de forte apelo sexual". No texto, a jornalista reforça que o espectador não deveria esperar um "show de atuação" da atriz e comenta que ela teve uma crise de choro após gravar a sequência. Em depoimento, Galisteu declarou: "Se para qualquer atriz esta é uma cena difícil, imagina para mim, que estou começando agora. Teve uma hora que não aguentei, achei que estava sendo estuprada mesmo. Agora estou com medo de

160 Galisteu opinou sobre o tema durante o programa Deles e Delas da CNT, em novembro de 1996, apresentado pelo noivo Júlio Lopes.

ficar traumatizada". Em 2023, em uma entrevista para o PocCast, a atriz revelou detalhes sobre sua experiência na novela e afirmou que ficou traumatizada ao ponto de não querer mais fazer novelas. Ela relatou que havia sido contratada para fazer nove episódios e que deveria morrer após a sequência de estupro, no entanto, o diretor resolveu esticar sua trama. Segundo ela:

> O diretor foi pirando, a novela não terminava, ele queria me deixar pelada. Eu falei "não vou tirar a roupa". Eu morri e ressuscitei três vezes. Morri no estupro, ele resolveu ressuscitar, aí eu reclamei tanto que queria sair da novela, que [pensei]: "ele vai me tirar porque estou pedindo tanto para sair", aí fui esfaqueada, ele me ressuscitava de novo. Aí arrancaram minha orelha, morri afogada, eu voltava e ficava rodando essa novela igual alma penada [...] eu fui até o final da novela de castigo[161].

Para a revista Pop-se, também em 2023, a atriz comentou sobre o diretor:

> Peguei o diretor Walter Avancini em uma fase difícil, em que ele gritava com todo mundo. Sofri pra caramba! Era um sucesso estrondoso e eles ficavam alongando a trama. Eu morri três vezes na novela! E ressuscitei as três. Voltei bruxa, fantasma, voltei sem orelha! Minha personagem reaparecia detonada, sempre mais sofrida, ficou até muda. Olha, foi um caos. Ali eu prometi pra mim que não faria mais novelas. Não é pra mim[162].

O enredo de Clara fica ainda mais bizarro quando ela participa do banho da jiboia, para voltar a falar, e Catarina coloca o guarda (que havia participado do estupro e depois se arrependeu) para participar do ritual e ter relações sexuais com a personagem. É fácil notar a ausência de tato dos roteiristas e diretores ao inserir esse acontecimento na narrativa. Como afirmou Galisteu, parece que buscaram castigá-la a todo custo.

Infelizmente, a obra insere outras sequências de estupro e a grande maioria aborda o assunto com banalidade ou mesclando com aspectos eróticos. É o que ocorre com Xica, Fátima e Micaela, principalmente. Nas imagens abaixo, é possível notar como os corpos negros acabam sendo os mais explorados nesse contexto, em que Xica, Fátima e o escravizado que violenta Micaela são os maiores alvos da nudez e da sexualização. Embora as sequências sejam violentas e demonstrem a negativa das mulheres, a narrativa tende a reforçar certa culpa das vítimas: seja Xica, pelo roubo dos diamantes; Fátima, por buscar a alforria e enganar o "dono" Pereira; ou Micaela, por ter traído o marido e participado de seu assassinato. Pelo menos, o estupro de Xica pelo pai de Violante é menos gráfico, dando espaço para que empatizemos com a personagem, vendo sua dor e consequente aproximação do amigo José Maria.

---

161 Acessível em: https://www.estadao.com.br/emais/gente/adriane-galisteu-revela-que-recusou-nudez-em-xica-da-silva-e-diretor-a-castigou-com-personagem-nprec/ Data de acesso: 22/04/2024.

162 Acessível em: https://www.tvpop.com.br/151112/adriane-galisteu-revela-que-sofreu-muito-em-novela-aclamada-pela-critica/ Data de acesso: 22/04/2024.

Figura 111: Abordagem do estupro em *Xica da Silva*. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Ainda assim, nada foi tão violento quanto a exploração de Taís Araújo, ainda menor de idade. Como introduzi no capítulo anterior, a nudez da atriz se transformou em um acontecimento nacional, incluindo uma contagem regressiva para o aniversário de 18 anos e a possibilidade de "apimentar" as sequências da protagonista. Antes do lançamento da novela, Taís concedeu entrevista ao Jornal do Brasil e, sobre a sensualidade da personagem, respondeu: "a Xica tem a sensualidade à flor da pele. Como sou muito nova, é complicado para mim fazer isso, mas vou conseguir, sim"[163].

A primeira aparição de Xica na novela já envolveu violência e erotismo, retratando dois guardas que começam a assediá-la na cachoeira. A menina consegue enganá-los ao fingir que estava gostando e roubar a roupa dos dois, que fugiram nus.

163 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=188317 Data de acesso: 24/04/2024.

Figura 112: Apresentação da personagem Xica. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

É interessante como a nudez masculina é inserida já no primeiro episódio, em diferentes ângulos. Embora não pudesse aparecer nua, Taís é enquadrada de forma sensual e, embora fosse uma estratégia da personagem, ela sorri e se mostra receptiva aos assediadores. Em determinado momento, os guardas falam para ela: “Vamos brincar de fazer neguinho”. O tom cômico é inserido na continuação da sequência, em que eles são obrigados a fugir nus e acabam encontrando uma procissão religiosa. O enredo determina, afinal, que Xica é capaz de se proteger sozinha.

Na imprensa, à medida que sua maioridade se aproximava, aumentava o espetáculo em torno da atriz, assim como os anúncios de sua iminente nudez. Em setembro de 1996, a jornalista Ana Claudia Souza escreveu no Jornal do Brasil: "a Manchete decidiu que não vai abandonar um dos componentes mais assíduo de suas histórias: o erotismo. Mas, curiosamente, no primeiro capítulo de Xica, os desnudados foram os homens – cinco, ao todo, contados um por um"[164]. Ainda na matéria, alguns trechos destacam a performance da atriz:

> A sensualidade do elenco feminino, encabeçado por Tais Araújo, foi bem menos explícita. Tais, por exemplo, tomou banho de cachoeira vestida, mas o motivo não foi nem o pudor da direção. Menor de idade, a atriz não pode aparecer em trajes sumários. Ai o que ela fez? Abusou da parte do corpo que pôde revelar: os ombros. Tais é bonita, sensual, tem um olhar convidativo, mas corre o risco de se perder em meio a tantas caras, bocas e jogadas de ombro.

Também em setembro, a Folha de São Paulo publicou uma matéria com o título "Emissora grava 'nudez proibida'"[165]. O texto afirmava que a Manchete não admitia, mas havia realizado gravações com cenas de nudez com Taís Araújo ainda menor de idade. Se tivesse mesmo ocorrido, a filmagem infringiria o artigo 240 do Estatuto da Criança e do Adolescente, que "proíbe produzir ou dirigir representação teatral, televisiva ou cinematográfica utilizando-se de crianças ou adolescentes em cenas de sexo explícito ou pornográfico". O alvará concedido à Manchete pela 1ª Vara da Infância e da Juventude do Rio de Janeiro continha uma observação proibindo a nudez de Taís na novela.

Apesar do tom de denúncia, chega a ser cômico (embora trágico) que a foto que estampa a matéria seja justamente a da nudez proibida, editada com dois quadrados que tampam os mamilos da atriz, com a legenda: "Taís Araújo em cena que não deverá ir ao ar porque ela é menor"[166].

Em 24 de novembro de 1996, a matéria "Nudez de 'Xica da Silva' fica adiada"[167], avisava aos telespectadores que eles precisariam aguardar até dezembro "para conferir a nudez da atriz Taís Araújo". A preocupação de que o Juizado de Menores impedisse as imagens de irem ao ar era intensa na Manchete e todos negavam que as gravações já haviam sido feitas, inclusive a mãe de Taís, senhora Mercedes Araújo.

Em 28 de novembro, a Folha publicou nova matéria, intitulada "Manchete será multada por nudez de 'Xica'"[168]. Veiculando a mesma imagem utilizada em setembro (desta vez sem

---

164 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=193205 Data de acesso: 17/03/2024.

165 Acessível para assinantes em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13278&anchor=4744521&pd=249b7a4b37dd978715f4eb10a6838426 Data de acesso: 23/04/2024.

166 Optei por não veicular a imagem para não compactuar com o desrespeito à menoridade da atriz.

167 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13348&anchor=262640&pd=b4a9ee8d07d369d289c219c287a08b22 Data de acesso: 23/04/2024.

168 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13352&anchor=263276&pd=cac57d5251560f9e2e59dc6cf8cfea22 Data de acesso: 23/04/2024.

a censura dos mamilos), o texto noticiava que o Juizado de Menores iria autuar a Manchete e que a multa deveria ficar entre 3 e 20 salários-mínimos. A matéria apresentava, ainda, alguns depoimentos, como de Mercedes, que havia permitido a gravação das imagens, e de Taís, que contava: "Antes, rezei. Na hora, não me incomodei. Depois, foi horrível, me senti mal". Por fim, próximo ao aniversário de 18 anos de Taís (em 25 de novembro de 1996), diversas publicações abordaram a nudez anunciada.

Figura 113: Reportagem sobre a nudez de Taís Araújo. Fonte: Google Imagens.

Figura 114: Capas de revista sobre a nudez de Taís Araújo. Fonte: Google Imagens.

Figura 115: Reportagem sobre Taís Araújo. Fonte: Google Imagens.

Ao completar 18 anos, Taís foi assunto no texto "Medo da nudez anunciada"[169], do Jornal do Brasil, que noticiava sua festa de aniversário – produzida pela Manchete. O início do texto fala da família da atriz, principalmente do pai: "Ademir Matias de Araújo tem duas filhas: Claudia, de 24 anos, que se forma em medicina dia 18, e Taís, para quem ele sonhava um futuro como odontóloga ou engenheira civil. Mas Taís virou atriz e protagoniza Xica da Silva na Rede Manchete". Noto a desvalorização do trabalho da atriz, que o jornalista Marcus Barros Pinto coloca na conta do senhor Ademir. Em comparação com a irmã médica, a Taís atriz parece menor.

O texto segue dizendo que o objetivo da festa na Manchete era "um só": "mostrar Taís pelada". Novamente o autor chama a figura de Ademir, que "andava de um lado para outro" e atendia ao celular, "que nunca tocava", "a cada pergunta sobre a nudez da filha". O jornalista, então, diz que o pai e a mãe de Taís saíram tranquilos da festa, pois o objetivo de exibir em um telão as imagens de Xica nua na cachoeira havia falhado. Segundo ele, existia muito medo de que ocorresse um processo judicial, já que as sequências haviam sido gravadas quando ela ainda era menor de idade; anunciava, contudo, que as gravações seriam transmitidas, na novela, naquela mesma semana.

169 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=200166 Data de acesso: 23/04/2024.

A matéria também trazia opiniões de Avancini, para quem a insistência "no mito do pecado original" era muita hipocrisia e a onda moralista rendia bilhões para a indústria da sensualidade. Afirmando que a nudez humana deveria ser natural, o diretor confessou que se sentiu "tolhido" por ser "obrigado a gravar cenas em que Xica vestia muito roupa". Para ele, "mais grave que a atenção da lei com o risco de uma atriz com 17 anos e 364 dias exibir seu corpo nu na TV é a prostituição infantil não combatida com rigor nas ruas das grandes metrópoles". Avancini afirmou, ainda, que não queria transformar Xica na "Godiva do Tijuco", mas deixar aflorar a sensibilidade da personagem. O texto finaliza com o depoimento de Taís, que se dizia segura com Avancini e estava disposta a "ceder um pouco". Quando, finalmente, a sequência de nudez foi veiculada na novela, presenciamos a memória de João Fernandes sobre a primeira vez que viu Xica, se banhando na cachoeira[170]. A repercussão continuou a todo vapor.

Figura 116: Reportagens sobre a nudez de Taís Araújo. Fonte: Google Imagens.

Tutty Vasques fez piada em sua coluna do Jornal do Brasil, na nota "Xicabom": "A figurinista de *Xica da Silva* está com os dias contados na TV Manchete! Por justa causa! Tais Araújo, a protagonista da novela, completa 18 anos na próxima segunda-feira e não vai mais precisar aparecer vestida no vídeo! Sai de baixo! Às vezes fica, também!"[171]. Por outro lado, após a "tão esperada nudez da atriz Tais Araújo", a Folha de São Paulo publicou uma nota com título "'Xica' despida perde audiência". No texto, afirma-se que a nudez não conseguiu levantar os números, narrando, cronologicamente, os eventos da trama em relação a resposta do Ibope:

170 Optei por não inserir essas imagens, pois, aparentemente, elas foram gravadas quando Taís ainda não tinha completado 18 anos. Escolho não perpetuar a exploração desse momento da atriz.

171 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=199510 Data de acesso: 17/03/2024.

> Quinta-feira à noite, foram exibidas cenas em que a atriz, que completou 18 anos no último dia 25, aparece nua pela primeira vez. A novela começou às 21h31 [...] Às 21h50, a novela atingiu o pico de 10 pontos [...] Às 22h14, quando começou a sequência – um flashback em que o contratador João Fernandes lembrava o dia em que conheceu a então escrava Xica –, a Manchete tinha 8 pontos [...] Às 22h16, quando Xica entrou na água, o Ibope tinha caído para 7 pontos [...] Nesse momento, Xica já estava totalmente despida, banhando-se, balançando os seios e empinando o traseiro. A cena da nudez de Xica empatou no Ibope com a novela "Razão de Viver" [do canal SBT][172].

Figura 117: Anúncio da Manchete sobre a maioridade de Taís Araújo. Fonte: Acervo Jornal do Brasil.

172 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13354&anchor=263616&pd=b06c5736d8c811f7fe1a5f4cc12899cc Data de acesso: 17/03/2024.

Figura 118: Reportagens sobre a nudez e a maioridade de Taís.
Fonte: Google Imagens e Acervo Folha de São Paulo.

Um pouco mais adiante na trama, Taís e Avancini tiveram um desentendimento sobre uma sequência em que a personagem teria que fazer sexo anal com João Fernandes. Segundo as notícias da época, a atriz havia se recusado a realizar a gravação, pedindo dublê de corpo e alegando que não se sentia preparada e que não achava necessária a inserção do ato sexual na trama. O diretor deu declarações sobre o assunto:

> Foi só a insinuação de sexo anal, mas o problema com a Taís não está aí. Embora ela seja uma boa atriz, não consegue entender que tinha que fazer uma Xica mais adulta, mais ousada, que rompeu com todas as regras de comportamento moral e tradições de seu tempo. Ela não tem currículo para discutir comigo. Desde o início da novela eu venho frisando que a sensualidade da Xica tinha que aparecer até tomando café.

> Pensei que ela fosse superar a inibição inicial, mas não foi capaz disso. Ela beija o contratador como uma menina[173].
>
> Eu tinha com a Taís Araújo um acordo de liberdade de trabalhar com o corpo, condição *sinequanon* para que eu a escalasse. Ela tem feito uma *xiquinha*, e não a Xica da Silva que imaginei. A Xica da Silva rompeu com essas barreiras, por isso ficou para a história. Eu não posso fazer uma novela sem mostrar isso. A Taís usa esparadrapo para tampar os bicos dos seios quando vai gravar uma transa. Toda hora o troço aparece. [...] Imoral é a fome, a corrupção, os precatórios. O corpo humano, os instintos sexuais e o amor não têm nenhuma imoralidade. Quantos bilhões o mundo movimenta em função da noção do pecado?[174]

Em 2023, a revista Piauí publicou um longo perfil de Taís Araújo[175], no qual ela comentou sua participação em *Xica da Silva* e o relacionamento com Avancini. Segundo ela, "o Avancini era genial. Muito do que sei de comprometimento e disciplina, aprendi com ele. Mas era extremamente abusivo". De acordo com o texto, no segundo dia de gravação, o diretor havia falado para a atriz que ela era "a maior decepção" de sua vida. Avancini chegou a publicizar as fotos da sequência da cachoeira, sem o consentimento da atriz e de sua família, vazando as imagens para a imprensa. Após a recusa em gravar a sequência de sexo anal, o clima entre eles ficou ainda pior. Segundo a Piauí, o autor Walcyr Carrasco teria afirmado, na época: "seria ingênuo pensar que uma mulher negra, no garimpo, atraísse o homem mais rico do momento sem passar pela cama".

Sobre ensaios para revistas masculinas, uma nota do Jornal do Brasil retomou o tom patriarcal ao anunciar que Taís Araújo havia recusado uma proposta da Playboy, no valor de um milhão de reais, ouvindo os conselhos da mãe[176]. O texto também afirma que foi uma instrução da mãe da atriz a recusa para gravar a sequência de sexo anal, com medo da "repercussão do assunto na carreira da filha".

Além da objetificação e da exploração do corpo de Taís, outro aspecto que é possível perceber nesse contexto são as tendências pedófilas que emergem tanto da obra (em sua diegese e produção técnica), quanto da repercussão midiática. O espetáculo em torno da nudez de uma menina de 17, ou 18 anos, evidencia como nossa cultura incentiva o desejo voltado às garotas e reforça o amadurecimento precoce. Fica nítido que o lugar da mulher está associado ao corpo e à sexualidade, que deverá ser ocupado assim que as formas corporais começarem a aparecer. Em uma época de recente criação do ECA, tais hábitos ainda eram tratados com naturalidade.

---

173 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=210865 Data de acesso: 24/04/2024.

174 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=212066 Data de acesso: 24/04/2024.

175 Acessível para assinantes em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-imparavel/ Data de acesso: 24/04/2024.

176 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=211726 Data de acesso: 03/05/2024.

Dessa forma, foi comum que as publicações ressaltassem o “jeito de menina” de Taís e, ao mesmo tempo, suas características sensuais. Tais aspectos pareciam se complementar em um imaginário ainda mais sedutor e erótico, bastante associado à pureza da virgindade e do corpo recém “descoberto”. Nas reportagens, frases como “Taís não perdeu o jeito de menina adolescente” ou ela “tem jeito de moleque” ressaltavam a pouca idade da atriz, apesar de todo apelo sexual em torno dela.

Figura 119: Reportagens sobre a meninice de Taís. Fonte: Google Imagens e Acervo Folha de São Paulo.

Em *Xica da Silva*, outras abordagens também demonstram a despreocupação com a erotização e adultização das crianças. A personagem de Isabel, por exemplo, é desenvolvida em um arco todo voltado para seu desejo de ser adulta e se casar, vivendo um grande amor. Ela é mostrada fazendo simpatias para Santo Antônio, usando laranjas para fingir ter seios, mostrando os joelhos a Xavier e disputando com Úrsula o amor do rapaz. Ao final de seu arco, Isabel é possuída pela bruxa Fausta e pela seguidora da bruxa, Clara, e se torna uma vampira. Após tentar fugir com Xavier, ela é enviada pela mãe a um internato e encerra sua participação na novela. A atriz tinha 13 anos quando interpretou o papel.

Figura 120: Adultização e erotização de Isabel. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

O tema também é abordado no arco do Capitão-Mor, pai de Isabel, que estava sempre procurando crianças escravizadas para realizar seus desejos sexuais. Em alguns momentos, afirma gostar de meninas virgens e com o corpo ainda em formação, tendo sido veiculada uma sequência em que o ato pedófilo é retratado.

Figura 121: Capitão-mor com menina escravizada. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Infelizmente, a erotização de meninas não se deu apenas em *Xica da Silva*. Em *Dona Beija*, além da sequência discutida anteriormente, do espancamento do menino negro, existem outros momentos problemáticos na abordagem da infância da protagonista. São mostrados homens adultos que elogiam a beleza da menina – pensando em como ela seria uma mulher deslumbrante – e uma sequência, ainda mais questionável, inicia o enquadramento da "espiada", cujo foco é a Fonte da Jumenta, cenário para os banhos de Beija. Tomando banho, a personagem é observada por Antônio, também criança. Fiquei profundamente incomodada ao ver crianças terem que encenar tal narrativa, sob o véu do *"primeiro amor"*.

Figura 122: Beija é observada por Antônio. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Em *Hilda Furacão*, a abordagem relativa à sexualização da infância não ocorre, mas podemos ver traços disso na imprensa. Na Folha de São Paulo, em junho de 1998, o colunista Telmo Martino apresenta o enredo da série e o relaciona ao passado retratado e a Minas Gerais. Cito alguns trechos abaixo:

> [...] houve uma tal de Hilda que varreu Belô como se fosse um furacão.
>
> [...] E quem é toda essa ventania? Ana Paula Arósio, a Brooke Shields das agências de publicidade de São Paulo. "Sabe quantos anos tem a mulher fatal daquele comercial? 15 anos".
>
> [...] Num dos intervalos, ela aparece garantindo uns trocados com a venda de um sabonete líquido. Não sabe que isso prejudica sua vontade recuperar, só para nós, a presença de Liz Taylor quando moçoila.

> [...] Mas a classe média de Belo não dá pé. Não se pode ser bonita assim nas Gerais.
>
> [...] Tem frade na história? Que cenas teremos quando Hilda tiver seus momentos de furacão no lupanar em que se hospeda e trabalha[177].

O tom "cômico" do texto me revela a misoginia do jornalista. Em poucas linhas, o autor consegue desdenhar de Hilda, de Ana Paula Arósio e de outras duas artistas internacionais, Brooke Shields e Liz Taylor. Ao comentar a idade de Brooke no comercial[178], o texto parece querer criticar a sexualização e erotização de meninas; no entanto, ao falar dos tempos de "moçoila" de Liz, a mensagem se confunde e permanece uma postura pedófila em relação a essas meninas. A própria ilustração que acompanha o texto faz a associação entre Ana Paula e o universo da infantilidade, que é reforçado pelo título da coluna "Hilda Furacão é moça do tempo de Juscelino". A utilização do termo moça traz a ideia de juventude anterior à fase adulta e, ainda, parece sugerir a perspectiva da prostituição, como "moças de vida fácil", acompanhantes de políticos e homens poderosos.

Já na imagem abaixo, é possível perceber outra estratégia, diferente das discutidas em relação à Dona Beija, à Xica da Silva e até mesmo as relacionadas à Hilda Furacão apresentadas até o momento. Ao contrário de existir uma adultização da criança, existe uma infantilização da adulta. Em ambos os casos, o homem se coloca como superior na hierarquia social.

Figura 123: Ilustração da matéria "Hilda Furacão é moça do tempo de Juscelino". O pirulito e os desenhos ajudam a criar a atmosfera infantil em torno da atriz. Fonte: Acervo Folha de São Paulo.

177 Acessível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq01069810.htm Data de acesso: 15/03/2024.

178 Em 1980, então com 15 anos, Brooke Shields posou para a campanha da marca Calvin Klein, em poses sensuais que evidenciavam a calça jeans. O slogan da propaganda era: "Quer saber o que fica entre mim e minha Calvin? Nada!". Em 2021, a atriz deu depoimentos e revelou que não entendia, na época, o conteúdo erótico da campanha, já que era muito ingênua. Ela afirmou que hoje compreende o teor sexual das imagens: "Aos 56 anos, posso recuar, olhar para a câmera e dizer: é verdade, primeiro estão dando um zoom na minha virilha e depois sobem até meu rosto, é verdade. Mas o sexo é vendido desde o início dos tempos. Em todas as capas em que apareci, tanto com 15 anos como com qualquer idade, sempre há algo no olhar". Acessível em: https://brasil.elpais.com/gente/2021-10-30/brooke-shields-fala-sobre-seu-polemico-anuncio-da-calvin-klein-de-1980-eu-era-ingenua-nao-vi-conotacao-sexual.html Data de acesso: 17/03/2024.

Como busquei articular a partir das audioverbovisualidades, a violação não se constrói, nas paisagens de dominação, apenas em imagens de violência e estupro. Existe toda uma rede afetações e sentidos que localiza o masculino, essencializado na figura do homem, como polo dominador e violador. Seja pelas agressões físicas, psicológicas ou pela produção de imaginários discriminatórios, os homens da diegese, da equipe de televisão, da imprensa, da publicidade e de diversas outras instâncias conseguem impor seu poder sobre as mulheres e outros grupos minorizados, como a comunidade negra e LGBTQIAPN+. A dominação, nesse contexto, tende à violação de direitos, de "espiadas inocentes" à exploração infantil. Os dominadores, nesses casos, mantêm ou melhoram seu status social e seu reconhecimento junto aos pares, a partir da inferiorização e desumanização dos outros grupos.

4.2.3. O sonho do oprimido

Um ponto que também me interessa apresentar e discutir diz respeito aos efeitos das opressões e violências sobre os grupos discriminados. De acordo com Paulo Freire, "quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser opressor" (Freire, 1968). Nas diegeses, percebo que não são apenas os grupos dominadores os responsáveis por atualizar e reproduzir a cultura da violação. Nas cenas em diálogo, os grupos minorizados que aparecem também são representados como perpetuadores de opressões. Entre mulheres que praticam violências contra outras mulheres e negros que violentam outros negros, a violação também parte do grupo dos oprimidos.

Em *Xica da Silva*, por exemplo, a esposa de Pereira quer impedir que o marido continue tendo relações sexuais com Fátima e impõe à escravizada o uso de um cinto de castidade; as mulheres da vila cortam o cabelo de Elvira e rasgam sua roupa por ela ter decido leiloar sua virgindade; Violante obriga um escravizado a estuprar Micaela; a falsa freira aprisiona e tortura Das Dores.

Figura 124: O cinto de castidade de Fátima, em *Xica da Silva*. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Figura 125: Mulheres agridem Elvira, em *Xica da Silva*. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Figura 126: À esquerda, Micaela é entregue ao escravizado. À direita, Das Dores sendo assediada pela falsa freira. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Não obstante, o mais característico da obra são os castigos orquestrados por Xica a qualquer um que cruzasse seu caminho. São diversos tipos de violência e de "brincadeiras" que a "Sinhá" empreende ao logo da trama, seja contra as rivais, outros inimigos do arraial e até com amigos. Ela manda arrancar dentes, orelhas e lábios e trata seus servos como os brancos os tratariam.

Figura 127: Xica manda cobrir Rosa com penas de urubu; costurar os lábios de Paulo; e retirar os de Fausta. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Figura 128: Xica solta abelhas enquanto a noiva de João Fernandes tomava banho e troca a jiboia de Catarina, envenenando a rival. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

O enredo e os enquadramentos se aproveitam do universo sádico, que atribuem a Xica, para explorar o erotismo, a nudez e a rivalidade feminina.

Figura 129: Xica se vinga das rivais: manda arrancar os dentes da mucama e as orelhas de Clara, mordidas pelo Contratador e servidas a ele em uma baixela. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Sobre a violência contra a mucama, representada nas imagens acima, o Jornal do Brasil publicou na seção *Em baixa*, em novembro de 1996, um texto que afirmava ter sido "violenta demais"[179]. O acontecimento reverbera a história que se conta em Diamantina, de que Xica tinha mandado arrancar os dentes de uma escravizada que sorriu para João Fernandes. Não há como saber se isso aconteceu de fato. É certo, por outro lado, que a produção abraçou a versão cruel da "Rainha do Tijuco", o que, provavelmente, facilitaria a criação de imagens mais brutais

179 Acessível em: https://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=197593 Data de acesso: 24/04/2024.

e contextos mais dramáticos. Oscilando entre o horror e o cômico, as "travessuras" de Xica são vistas como excentricidade e são raros os momentos em que ela é questionada por suas ações. Dessa forma, o aspecto dominador e violador da protagonista é essencializado em sua história, parecendo, por vezes, contraditório.

Muitas vezes deslocada de um propósito apreensível na trama, a nudez parece servir para chocar ou para presentear espectadores com a visão de desejos obscuros e não aceitos socialmente. Em uma das sequências, por exemplo, Xica castiga outra mucama por ter tentado seduzir o Contratador. Ela obriga a mulher a vestir uma "fantasia" de jumento e agir como o animal.

Figura 130: Xica castiga uma de suas mucamas e a transforma em mula. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

Pelo inusitado da situação, que não agrega à trama, sinto que a motivação da sequência seja o olhar fetichista, que goza ao desumanizar esse corpo, tornado animal. Embora a violência seja atribuída à Xica na diegese, ela se origina entre os roteiristas e diretores da obra, que decidem por inserir essas sequências na narrativa.

Pelos quadros, podemos perceber como esse olhar se traduz no enquadramento. Em contraste com as senhoras e os guardas vestidos formalmente, o corpo nu da atriz ganha destaque. Os acessórios que rementem à cela de montaria são elaborados em um tom semelhante à sua cor de pele e parecem fazer parte ou se confundir com o corpo. No último quadro, a câmera inferior coloca Xica em evidência, supervalorizada em relação à submissão da mucama que, por sua vez, foi enquadrada mais inferiorizada que o cavalo que aparece ao fundo do quadro. O ângulo dá destaque para o mamilo descoberto e os detalhes do arreio.

A atriz que interpretou a mucama Jelena, Delma Silva, acabou atraindo a atenção do público e o Jornal do Brasil publicou, em janeiro de 1997, uma nota sobre ela. O texto dizia que a redação havia recebido muitas cartas perguntando pela intérprete, que declarou ao periódico:

> Acho que o público está curioso, querendo saber quem eu sou, por causa da roupa de jumenta que a personagem está usando agora. A Jelena acabou se destacando por isso. [...] Antes a personagem não tinha história própria, ficava apenas em volta da Xica. Agora ela está crescendo e ganhando mais espaço[180].

180 Acessível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=291560 Data de acesso: 24/04/2024.

Reduzido a entretenimento e espetáculo, o corpo da mulher negra é utilizado como objeto fetichista do sujeito masculino (hooks, 2019). A mucama se torna a mula, origem e destino da *mulata*. Atribuir esse tipo de violência a outra mulher negra – e, na diegese, também alguém que foi escravizada – parece uma forma de fugir de críticas e isentar a produção (e a branquitude) de seus desejos violentos. Algo parecido ocorre em outro momento da trama, em que Xica castiga todas as mucamas por não terem impedido que o Contratador mandasse embora o primogênito do casal.

Figura 131: Xica castiga as mucamas. Fonte: Capturas de tela do Youtube.

É possível perceber certa contradição da perspectiva jornalística em uma publicação do Jornal do Brasil sobre as violências em *Xica da Silva*[181]. *Na seção Em alta/Em baixa*, ao mesmo tempo em que a sequência cuja personagem interpretada por Zezé Mota, Maria, é marcada a ferro por Violente está localizada no tópico "Em alta", a publicação critica a sequência em que Xica manda arrancar os dentes da mucama, por ser "violenta demais", no tópico "Em baixa". É difícil, portanto, entender quando a violência é permitida e aplaudida e quando não. Nesse caso, me parece que a violência cometida por uma pessoa negra a outra pessoa negra foi mais execrável.

Por um lado, considero um absurdo a existência dessas e de outras sequências em *Xica da Silva.* Me enraivece, também, a forma como a imprensa ou perpetuou mais violências ou foi conivente com a produção. Por outro, compreendo o contexto da época e acredito que há momentos em que a narrativa constrói tensões interessantes para a reflexão crítica e, como no caso de Delma, a exposição era uma forma de alcançar oportunidades. Fato é que a novela permanece um ícone da televisão brasileira e um sucesso internacional. A construção da personagem e a

181 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=197593 Data de acesso: 03/05/2024.

atuação de Taís Araújo reforçam o encanto por Xica e a noção de sua importância não só para a teledramaturgia, mas para a história e a cultura brasileiras.

É notável, no entanto, que essas imagens de violação são mais presentes e mais explícitas em Xica da Silva e os pecados da carne que nas cenas Dona Beija, a Feiticeira ou Ninguém segura Hilda Furacão. Tanto nas obras quanto na repercussão midiática, as violências são menos drásticas em relação às histórias de Beija e Hilda. Nas obras, os grupos oprimidos tendem a ser mais unidos e os conflitos ocorrem, em sua maioria, entre conservadores e libertários, como é o caso das intrigas entre as "mulheres de bem" e as "mulheres indignas", as "Marias" e as "Evas".

Para tentar compreender como e por que essa diferença ocorre, é necessário maior aprofundamento nas questões de raça e classe que integram o contexto brasileiro, com atenção às temporalidades das paisagens e aos aspectos de continuidade, cisão e emergência dos traços que caracterizam nossa cultura. Esse esforço se concentra no capítulo seguinte, em que os movimentos que produzem e que são produzidos pelas cenas serão o assunto central.

Capítulo 5. Paisagens contemporâneas

Ao longo das paisagens de encantamento e dominação, observamos como as cenas *Dona Beija, a Feiticeira*, *Xica da Silva e os desejos da carne* e *Ninguém segura Hilda Furacão* lançaram mão de imaginários aparentemente contraditórios sobre as mulheres, ao situá-las entre a sedução e a repulsa, o endeusamento e a desumanização. Essa perspectiva transborda os tempos históricos retratados e os momentos de exibição das obras, expandindo-se em convergências espaço-temporais inerentes às cenas. Portanto, as disputas entre sagrado e profano, ou entre conservadorismo e liberação dos costumes, que emergem dessas paisagens, não são considerados problemas de outrora, mas conflitos atuais, presentificados. Da mesma forma, o apelo à nudez e a discussão em torno do tema aparecem menos como representações de um determinado tempo histórico e mais como questões que atravessam o tempo, da atualização ao questionamento de conceitos universais, como o de Eva, por exemplo.

Neste capítulo, me debruço sobre as convergências entre passado, presente e futuro, investigando como expõem a contemporaneidade das cenas. Abarcando histórias de Minas Gerais e do Brasil – desde o período colonial, passando pelos anos que antecederam o golpe militar de 1964, até os primeiros anos da redemocratização –, as *paisagens contemporâneas* destacam os contextos que orientam formas de representação e interpretação, seja no campo da diegese, da produção ou da repercussão junto ao público e à imprensa. Pensando os textos como produtores e produtos de diferentes temporalidades, abertos a constantes reinterpretações, argumento sobre como as textualidades atualizam os tempos e seus símbolos na cultura. Para tanto, elaboro um movimento de aproximação e afastamento em relação ao tempo, que o divide e interpola, o transforma e o coloca em relação com outros tempos, almejando oferecer uma leitura inédita da história (Agamben, 2009, p. 72).

Como camada de fundo, as paisagens contemporâneas revelam sentimentos e crenças que ainda nos atravessam, tanto em símbolos de orgulho, como as belezas e riquezas naturais, os casarões e as pacatas ou modernas cidades; quanto de vergonha e trauma, como os pelourinhos e os porões. De colônia a uma grande potência mundial, o Brasil se manifesta no sonho da civilidade e nas fragilidades de nossa jovem democracia. Nas igrejas barrocas, nas torres góticas ou nos prédios *art déco,* as constantes lutas por direitos e liberdade também se mostram em contradições, evidenciando a fortuna construída por pessoas escravizadas, e delas expropriada, e a beleza de recursos naturais, vilipendiada pela marcha pelo "progresso". Esse movimento de articulação entre diferentes temporalidades possibilita uma visão crítica de épocas distintas, mas sobretudo do presente, visto de forma reflexiva.

5.1. Lendas

Figuras “à frente de seu tempo”, Beija, Xica e Hilda emergem nas paisagens contemporâneas como personalidades que permanecem na história de Araxá, Diamantina e Belo Horizonte, justamente pela ousadia de ir *contra o tempo*. Também por isso, extrapolaram os limites espaço-temporais, avançando como símbolos de Minas Gerais, do Brasil, da televisão brasileira e da cultura popular. Simultaneamente, pouco se sabe sobre suas vidas ou sobre como alcançaram tamanha notoriedade, deixando ver como universos ficcionais e não-ficcionais confluem na composição dessas mulheres como *lendas*.

Figura 132: Representações de Dona Beja, no acervo do Museu Dona Beja, em Araxá. Fonte: Google Imagens.

Figura 133: Representações de Chica como as três virtudes (a esperança, a fé e a caridade), pelo artista Marcial Ávila, no acervo da Casa da Chica da Silva, em Diamantina. Fonte: Google Imagens.

Figura 134: Fotografias de Hilda Valentim. Fonte: Google Imagens

A princípio, pensei em discutir as aberturas das produções televisivas no Capítulo 3, discutindo a emergência de paisagens de encantamento. Entretanto, optei por trazê-las para esta seção, pois, para produzir contextos, aglutinam encanto e dominação, o que nos localiza frente às histórias. As imagens que compõem as aberturas nos apresentam similaridades quanto à atmosfera de sedução criada e à maneira como as personagens são enquadradas, em que a exibição do corpo e de certa sensualidade é recorrente.

Figura 135: Aberturas de *Dona Beija*, *Xica da Silva* e *Hilda Furacão*. Fonte: Captura de tela do Youtube.

A abertura de *Dona Beija* mostra a protagonista se arrumando, em um cômodo que pode ser seu quarto ou os aposentos da Chácara do Jatobá. A maioria dos quadros focaliza seu rosto, dando destaque ao olhar. Ela vai se despindo e, em determinado momento, come uma maçã olhando para a câmera. Envolta em mistério e sensualidade, Beija seduz quem observa. Em imagens que retomam o universal de Eva, a ideia de pecado é associada à personagem.

Esse imaginário religioso é extrapolado na abertura de *Xica da Silva*, que se inicia com anjos barrocos revezando entre os quadros com os nomes do elenco. As imagens reproduzem os afrescos de igrejas católicas, que representam momentos sagrados para a religião. Ao final da peça, Xica aparece rodeada pelos querubins, vestindo trajes que remetem à Nossa Senhora. Um deles puxa a roupa da santa, que sorri para a câmera recobrindo os ombros. O plano vai aumentando e a figura de Xica, rodeada por dezenas de anjos, permanece no centro do quadro. Percebo que, embora a abertura associe Xica ao imaginário de Maria (ou Nossa Senhora Aparecida), com as vestes e a iconografia religiosas, a nudez que o anjo descobre nos remete à Eva, a revelação do lobo em pele de cordeiro, ou da santa do pau oco.

A abertura de *Hilda Furacão,* por sua vez, também brinca com a revelação de uma verdade que a roupa encobre, ao mesclar imagens do corpo vestido e despido. A pureza que a brancura do vestido de noiva representa é contrastada com o erotismo das peças íntimas e do corpo exposto. Mais uma vez, Eva se mostra como uma essência escondida, disfarçada. É interessante notar que o vestido não possui decotes, tendo uma gola alta e mangas compridas. A escolha do modelo aumenta o contraste entre o que se mostra e o que se esconde por baixo, adicionando tensão erótica. As imagens trazem a narrativa para um contexto atual, mais que uma representação do passado. A exibição do corpo, a escolha dos figurinos e os efeitos gráficos, nas transparências e no título *neon*, que brilha e flutua na tela, poderiam se encaixar, facilmente, em uma história que se passa agora, quase trinta anos depois.

Concentrando a atenção nas canções utilizadas nas aberturas, noto que em *Dona Beija* e *Xica da Silva,* as peças musicais foram criadas para as obras, abordando diretamente a história das personagens. Já em *Hilda Furacão,* há o aproveitamento de uma música, lançada no mesmo ano da minissérie, que traz uma carga mais universal, refletindo sobre a existência humana e o tempo. Os estilos musicais e de composição das letras dialogam com os períodos retratados: nas novelas que abordam os tempos da colônia, as melodias adquirem caráter regional e provinciano (em *Dona Beija*) ou religioso e operístico (em *Xica da Silva*), trazendo um tom mais conservador e erudito; em *Hilda Furacão*, por outro lado, o estilo é moderno, influenciado pela expansão do bolero cubano, a partir de 1940.

	Dona Beija (Tema de Dona Beija)	**Xica da Silva**[182] (Xica Rainha)	**Hilda Furacão**[183] (Resposta ao tempo)
Letra	Beija flor, Beija menina Quem a fez assim tão divina Quem a fez tão bela e tão fera Chuva e sol de primavera Senhora de tantos amores A dona de Araxá Por ela sonham os homens Quem a Beija beijará Senhora também das dores Do povo de Araxá Por ela sofrem os homens Quem a Beija vai desprezar Que mistério basta um olhar Ela vai nos enfeitiçando Todo homem perde o rumo E se entrega ao seu domínio Que poder terá essa tal mulher Com seu doce mortal veneno Ela ama, ela odeia Mas não sei se ela é feliz...	Glória, glória rainha Glória Xica da Silva Sou Xica, sou Xica da Silva Sou Xica escrava, Sou Xica Rainha Sou, sou anjo barroco (barroco?) Sou, santa do pau oco (do pau oco?) Do céu das gerais a mais linda estrela Do Tijuco a princesa Me chame de alteza! Anjo, diabo e mulher Negro diamante Sou Xica da Silva Mas pro meu senhor amado Meu amor é ouro no cascalho Anjo, diabo e mulher Negro diamante Sou Xica da Silva...	Respondo que ele aprisiona Eu liberto Que ele adormece as paixões Eu desperto E o tempo se rói Com inveja de mim Me vigia querendo aprender Como eu morro de amor Pra tentar reviver No fundo é uma eterna criança Que não soube amadurecer Eu posso, ele não vai poder Me esquecer
Autoria / interpretação	Wagner Tiso / Viva Voz	Marcus Viana / Trasnfonica Orkestra e Patricia Amaral.	Aldir Blanc e Cristóvao Bastos / Nana Caymmi

Tabela 2: Sistematização das músicas temas de abertura das obras. Fonte: Elaboração própria.

Nas composições de *Dona Beija* e *Xica da Silva*, Araxá e o Tijuco aparecem como cenários em que a história ocorre e as personagens são representantes do povo desses lugares. Beija é a "dona" e a "senhora das dores" de Araxá, personificando tanto a alegria quanto a tristeza do local que, sem ela, nada seria. Com certo olhar do "povo" como eu-lírico genérico, a letra mostra como a personagem é um enigma para seus "súditos". Esse povo, é interessante notar, parece se restringir aos homens, que sonham e sofrem por "essa tal mulher".

Xica, por sua vez, é um dos eu-líricos da música, que intercala sua auto apresentação à exaltação dos súditos. Ela usa fatos e metáforas para se definir: escrava, rainha, anjo barroco, santa do pau oco, a mais linda estrela dos céus das Gerais e a princesa do Tijuco. Os súditos respondem em coro: "anjo, diabo, mulher, negro diamante". As duas partes da composição textual elaboram a imagem de Xica entre ambiguidades, contradições e deslumbres, que a dramaticidade da interpretação e do arranjo elevam ao nível do divino, como uma prece e um êxtase sagrados. A letra termina abordando o romance com João Fernandes, em uma metáfora

182 Posteriormente, para as reprises da novela, a música de abertura foi substituída pela canção *Xica da Silva* (1976), de Jorge Ben Jor.

183 Para a obra televisiva, as estrofes iniciais da música foram retiradas. Transcrevo apenas o trecho da letra que consta na abertura da minissérie.

de garimpo, na qual o amor de Xica seria o ouro (ou o diamante) que se destaca no cascalho. Já Hilda não é citada diretamente no tema de abertura, mas podemos interpretar que ela seja o eu-lírico, que se rebela contra o tempo e permanece viva, apesar e por conta dele.

As diferenças de tom entre as aberturas das produções coadunam com o que argumentei, anteriormente, sobre as características conservadoras em *Dona Beija* e *Xica da Silva* e modernas em *Hilda Furacão*. No entanto, quando olhamos para as representações dos lugares e dos tempos históricos, podemos notar uma diferenciação entre os contextos que se dá mais por uma lógica espacial que temporal. Pensando em Santana dos Ferros, por exemplo, cujo cenário foi a cidade de Tiradentes/MG, noto como a construção de tempo e espaço se aproxima mais do que é construído e apresentado em *Dona Beija* e *Xica da Silva*. Dessa forma, enquanto a capital mineira é representada em cenários, figurinos e comportamentos mais liberais, as cidades do interior de Minas Gerais parecem representar o atraso, o conservadorismo e a religiosidade.

Logo, as cidades do interior de Minas são sempre retratadas como lugares esquecidos no tempo, ou presos a um passado sempre presente. Mais ainda, essa característica parece ser o que promove o charme desses locais, perdidos entre ruelas, casarões e belezas naturais. Essa construção de imaginários sobre os tempos e espaços retratados, que abordam o contraste entre o moderno e o provinciano, se faz ver nas três obras em diálogo, principalmente a partir do destaque à arquitetura, mobiliário, vestuário e costumes, reproduzidos com grande esmero.

A modernidade aparece, nas representações do Tijuco e de Araxá, associada às classes mais altas, misturada com a ideia de civilidade. Tanto nos figurinos e nos cenários das mansões e fazendas quanto nas atividades culturais e religiosas, o *civilizado* representa a reprodução dos costumes europeus, dos quais as protagonistas se tornam as maiores importadoras.

Nesse contexto, o dinheiro – ou a riqueza – emerge como ponto crucial para as definições de civilidade e modernidade, que na noção de riqueza se ancoram e possibilitam o exercício do poder e do domínio. Nas três obras, os grupos dominantes (escravagistas, fazendeiros, comerciantes, políticos) são elevados a partir das joias, roupas de variados tecidos, materiais de grande qualidade nas casas. Os grupos dominados, os escravizados, as prostitutas, os criminosos e os trabalhadores, são retratados em contextos insalubres, trajando roupas simples e carregando poucas posses. Tais visualidades se amparam em opostos para compor imaginários sobre mineiridade e brasilidade: liberais e conservadores, pobres e ricos, negros e brancos, civilizados e incivilizados.

Como apresentei no capítulo anterior, o dinheiro é aquilo que possibilita a Beija, Xica e Hilda adquirirem independência e vivenciarem outros tipos de relações e organizações sociais. Pela aquisição de riqueza, Beija e Xica alcançam poder e liberdade, enquanto Hilda precisa dissociar suas posses da família e do marido para conseguir o mesmo fim. Em todos os casos, a independência dessas mulheres está atrelada à possibilidade de se sustentar e garantir uma renda dissociada de algum homem.

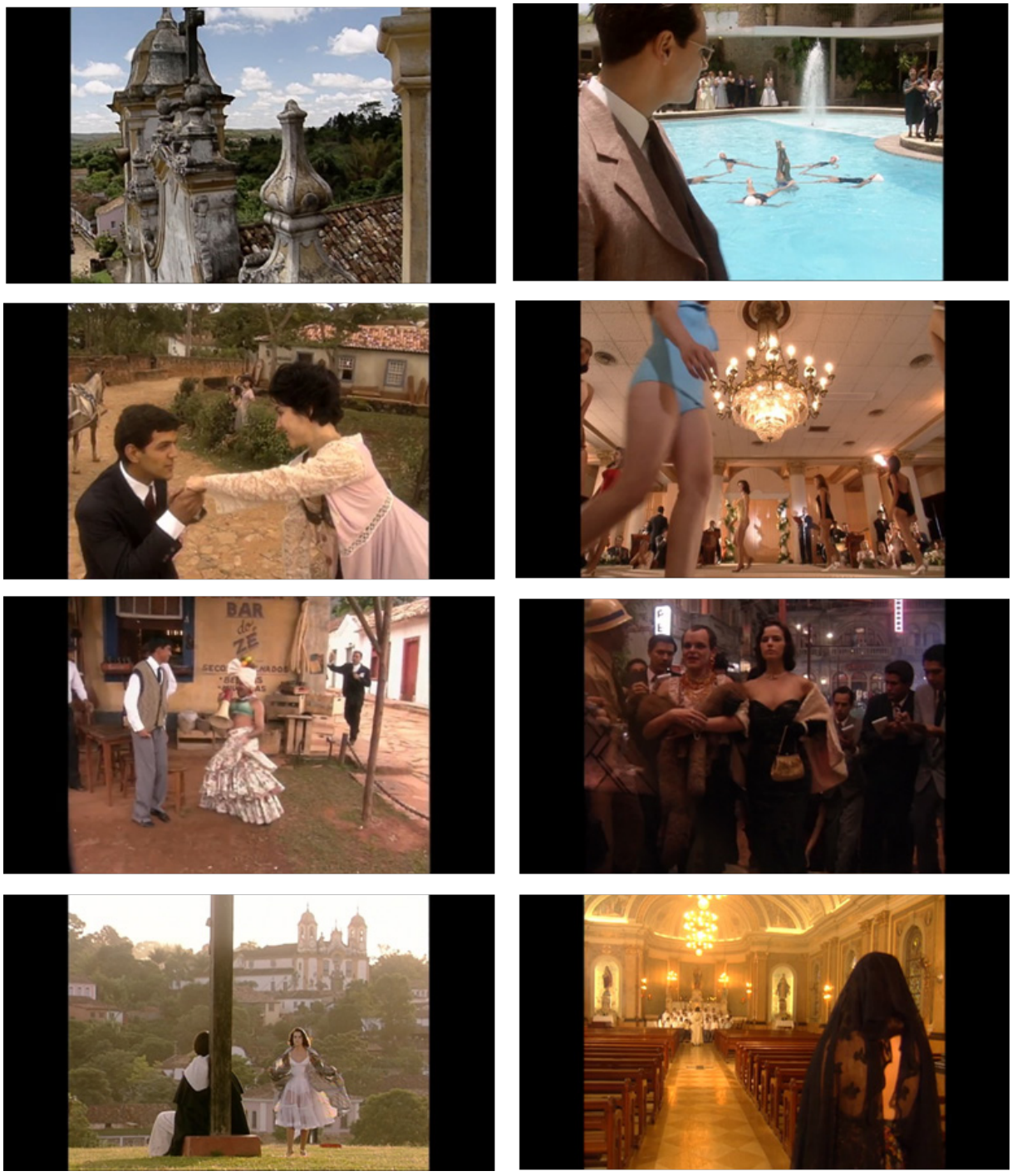

Figura 136: Contraste entre Santana dos Ferros e Belo Horizonte, em *Hilda Furacão*.
Fonte: Captura de tela do Globoplay.

Figura 137: Contextualização do Tijuco, em *Xica da Silva*. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Figura 138: Contextualização de Araxá, em *Dona Beija*. Fonte: Captura de tela do Youtube.

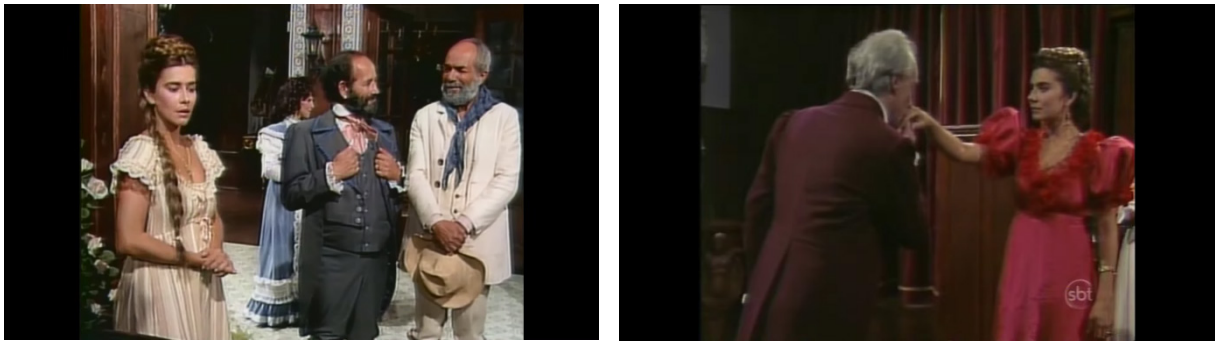

Figura 139: Transformação de Beija. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Figura 140: Transformação de Xica e de sua corte. Fonte: Captura de tela do Youtube.

Compreendo que, nos dramas, as personagens se beneficiam dos privilégios alcançados, principalmente Beija e Xica, desafiando as leis em benefício próprio, torturando e até matando pessoas. Por outro lado, são as reviravoltas que elas provocam em suas comunidades o que revela, com maior intensidade, as hierarquias sociais. Como se adquirissem o conhecimento sobre a realidade, tal qual Eva, elas desvelam o "mundo real", apresentando as formas da cultura por uma outra perspectiva. Ainda que, em algumas situações, ajam como o grupo dominante, mantendo a escravidão, a acumulação de terras ou a exploração de mão de obra e dos recursos

naturais, é a subversão dessas hierarquias o que nos que oferece outras experiências de "ser mulher" e de habitar o mundo. Isso é construído pelo roteiro, pela direção, pela imprensa, pelas atuações e pela própria permanência dessas figuras na história e na cultura popular. Legando a irreverência e o desafio às normas, é pelo extraordinário de suas ações que Beija, Xica e Hilda sobrevivem entre nós como mulheres lendárias.

5.2. Legados

Nos lugares onde as personagens habitaram, suas histórias povoam os prédios, as ruas e o cotidiano da população. Além do legado preexistente nas cidades de Araxá, Diamantina e Belo Horizonte, deixado pelas figuras históricas, as produções televisivas trouxeram benefícios para esses locais e para Minas Gerais, como um todo, aumentando o interesse turístico e fomentando políticas de conservação. A figura de Beja[184], por exemplo, foi renovada pela novela e, em 1986, a revista Contigo! veiculou uma matéria[185] sobre a repercussão da produção na cidade e os ganhos do local com a valorização do patrimônio histórico e com o turismo. Em uma matéria da revista Manchete[186], uma foto ilustrou o momento de encontro entre o povo de Araxá e Maitê Proença, no início das gravações, acompanhada da seguinte legenda: "Para o povo de Araxá, Maitê Proença é a personificação da histórica figura de D. Beija. Ao visitar a cidade, na semana passada, ela levou a população ao delírio". No texto, Maitê falou sobre a ocasião:

> Em Araxá, na festa de encerramento da novela, fomos recebidos por milhares de pessoas que nos esperavam ao longo da estrada entre o aeroporto e a cidade. Foi algo impressionante. O que levou essas pessoas a preparar uma recepção como aquela foi uma grande gratidão por ressuscitarmos de forma tão digna uma personagem que está viva na memória de todos eles, na memória da cidade.

Em outra reportagem, no Jornal do Brasil, "A televisão está mudando com o erotismo que veio de Araxá"[187], a atriz afirmou:

> [Dona Beija] retrata a nossa história e isso é importante para um povo desmemoriado e sem informação. A novela está indo ao ar exatamente num momento em que o país está interessado, em se conhecer melhor. Mas acho que faria sucesso em qualquer época porque a história de D. Beija é um conto de amor em que aparece uma sociedade que repudia valores morais que não são os seus. Essa discussão é sempre atual, mexe com o público. (Jornal do Brasil, 25 de maio de 1986)

Embora seja difícil determinar se esse aprendizado de fato ocorreu, se os espectadores refletiram sobre sua própria realidade ou se o Brasil mudou após a exibição de Dona Beija, não

---

184 Neste tópico, utilizo as duas diferentes grafias para falar da personagem. Beja, sem o "i", para me referir à figura histórica e Beija, com "i", para a protagonista da novela.

185 Conferir: http://maite-proenca.blogspot.com/2011/06/dona-beija-o-sucesso-da-novela-mudou.html Data de acesso: 27/03/2023.

186 Acessível em: https://manchete.org/novelas/dona-beija/maite-proenca-faz-balanco-de-dona-beija/ Data de acesso: 30/03/2023.

187 Acessível em: https://tvbau.blogspot.com/2012/02/1986-dona-beija-vence-globo.html Data de acesso: 27/03/2023.

posso deixar de pensar na forma com que a novela romanceou o período colonial, amenizando, por exemplo, a situação das pessoas negras naquele contexto.

No Museu Dona Beja, os vestidos usados por Maitê Proença, durante as gravações da novela, ampliam o acervo, que conserva poucos itens da Beja original. Embora o senso comum acredite que o museu está instalado na casa onde viveu a cortesã, Accioly (2007) defende que o verdadeiro sobrado era uma outra edificação, localizada na mesma rua. Meu marido, araxaense, me contou que esse entendimento era compartilhado na cidade e que a verdadeira habitação de Beja era o prédio onde funcionava a Pensão Tormin, hoje fechada. Accioly (2007) chama atenção para o fato de que, atualmente, embora o Museu Dona Beja esteja na casa ao lado, seu verdadeiro sobrado corre risco de desabamento[188].

Figura 141: Museu Dona Beja à esquerda, em azul e branco. À direita, possível sobrado da cortesã, fechado com tapumes. Fonte: Captura de tela do Google Street View.

Ainda assim, o sucesso de *Dona Beija* fortaleceu uma narrativa turística em Araxá e é inegável a contribuição das personagens, histórica e ficcional, para a popularização dos benefícios físicos e estéticos das águas radioativas da cidade. Esse nicho de mercado foi capitalizado pelo complexo turístico Grande Hotel, um dos atrativos mais importantes da região, que utiliza o imaginário de Dona Beja para criar uma atmosfera luxuosa e voltada para o autocuidado. Inaugurado na década de 1940, pelo governo do estado de Minas Gerais, o empreendimento oferece banhos sulfurosos, tratamentos aquáticos e o famoso banho de lama.

A Fonte Dona Beja, localizada dentro dos limites do hotel, é propagandeada como sendo o local em que Ana Jacinta se banhava. Nela, um mural de azulejos em estilo português narra momentos do passado, mantendo a associação entre a figura histórica, a beleza e a nudez.

188 Acessível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/07/13/interna_gerais,973148/sobrado-de-dona-beja-em-araxa-corre-risco-de-ser-demolido.shtml Data de acesso: 27/03/2023.

Figura 142: À esquerda, imagem da novela *Dona Beija*, em que a protagonista toma banho de lama. No meio, detalhe dos azulejos da Fonte Dona Beja. À direita, visão ampla da fonte.
Fonte: Captura de tela do Youtube e Google Imagens.

Podemos notar como as imagens retratadas na novela e nos azulejos são muito parecidas, não só por referenciarem o mesmo assunto, mas pela estética e pelo subtexto criado. Nas duas, vemos um cenário idílico e harmônico, em que a nudez é revestida de graciosidade. A relação com os escravizados se mostra amistosa e natural.

A romantização do período também pode ser percebida nos vitrais do Grande Hotel, que retratam a história da cidade de forma pitoresca, em que negros, indígenas e brancos viviam pacificamente. Essa perspectiva parece fortalecer a construção de uma Araxá romântica e extraordinária, fértil em águas milagrosas e propensa a instigar paixões avassaladoras. Ao mesmo tempo, a arquitetura neoclássica e as características do *art déco* trazem o ensejo de modernidade, que também se expressa no paisagismo de Burle Marx.

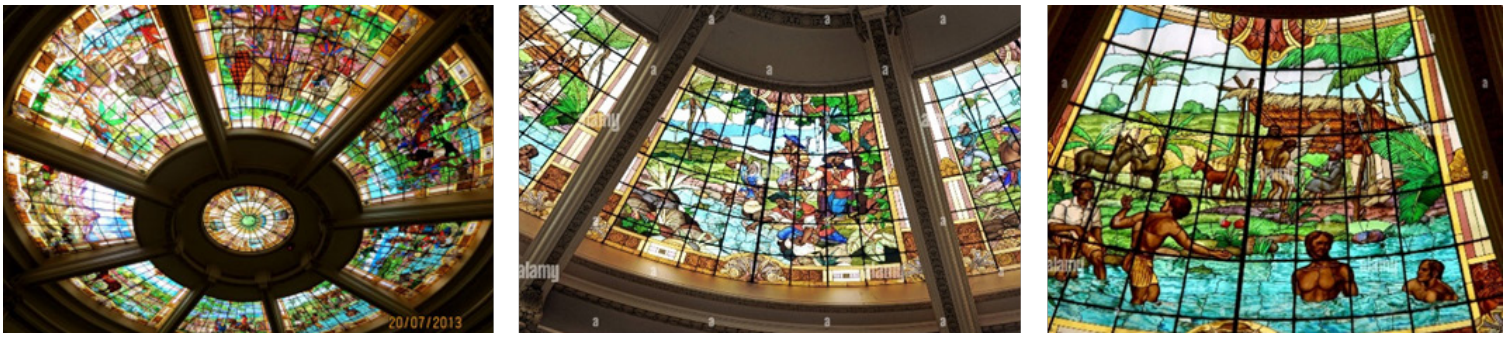

Figura 143: Vitrais no Grande Hotel. Fonte: Google Imagens.

Essa postura de valorização do período colonial me parece constituinte da identidade mineira, principalmente nas cidades que preservam o patrimônio histórico material e imaterial daquele período, na medida em que tais aspectos estão presentes no cotidiano da população e sustentam, em grande medida, o apelo turístico e comercial desses lugares. Essa perspectiva, costumeiramente, acompanha e se ancora em ideais religiosos e conservadores, atribuídos, com frequência, ao estado de Minas Gerais.

Na época da exibição de *Dona Beija*, a imprensa sugeriu certa "mineirização" da televisão. Na matéria "'Beija' gira em seus gonzos"[189], da Folha de São Paulo, o jornalista Nelson Pujol Yamamoto critica o patrocínio do governo de Minas Gerais à produção e sugere que o objetivo seria propagar valores mineiros, percebidos nos destaques a "lugares-comuns mais prosaicos", como o "apego por imagens de recém-nascidos" e o "investimento em olhos femininos coloridos". Em outra matéria da Folha*,* intitulada "Gastos inconfessáveis"[190], Luís André do Prado insinua possíveis esquemas de corrupção por parte do governador e defende que os patrocínios a seriados como *Grande Sertão Veredas* e *Dona Beija* faziam parte de um projeto ideológico de promoção dos valores mineiros na televisão.

No caso de Chica, as consequências da novela para a renovação da personagem e de Diamantina percorreram caminhos parecidos com o ocorrido em Araxá. Antes, durante e depois das gravações, diversas reportagens abordaram a história e os atrativos da cidade, contribuindo para o desenvolvimento do turismo no local. Em uma reportagem do Jornal do Brasil[191], no início das gravações de Xica da Silva, a jornalista Vera Jardim noticiou que a Furna de Monte Cristo (conhecida por Gruta de Monte Cristo), onde o quilombo se localizava no passado, seria utilizada para retratar o quilombo da novela. Segundo ela, apenas o lapidador Geraldo Baracho conhecia o caminho, devido à dificuldade de acesso. A jornalista afirmou que, "encantada com a beleza e a primitividade do lugar, a produção utilizou máquinas para abrir uma estrada que viabilizasse as gravações" e finaliza afirmando, "Diamantina, agora, tem mais um ponto turístico". No entanto, eu nunca tinha ouvido falar dessa gruta e acredito que não seja amplamente conhecida na cidade, nem destacada como ponto turístico. Os investimentos com turismo acabam se restringindo ao centro histórico e ao Parque Estadual do Biribiri, em detrimento de outros locais, como a cachoeira da Toca, na qual Taís gravou as polêmicas sequências de nudez. Localizada em um bairro de periferia da cidade, a queda está praticamente abandonada e com suspeita de contaminação das águas.

---

189 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9463&anchor=4285894&pd=e6615f61a82038f9f1c48d2614f7e470 Data de acesso: 11/03/2023.

190 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9514&anchor=4154771&pd=cb3aba67cdf78fcd13dca2424fbab5cb Data de acesso: 27/05/2024.

191 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=189049 Data de acesso: 03/05/2024.

Figura 144: Reportagens sobre Diamantina. Fonte: Google Imagens.

Figura 145: Zézé Motta em pontos turísticos de Diamantina. Fonte: Google Imagens.

Na época de exibição da novela, a imprensa noticiou a negociação da Manchete com o secretário de cultura de Minas Gerais[192] e a escolha de abordar o regionalismo como estratégia para recuperar audiência[193]. Em 1997, o Jornal do Brasil publicou uma reportagem sobre as

192 Acessível para assinantes em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13172&anchor=4726761&pd=bd5bcfd163d9b4e06a03cf76659cd22f Data de acesso: 02/05/2024.

193 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=192553 Data de acesso: 02/05/2024.

vesperatas[194] de Diamantina, que estavam sendo recuperadas após 50 anos de esquecimento[195]. O texto ressalta que a cidade era candidata a Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco[196] e que a ideia do Ministério da Cultura e da Embratur era transformá-la em uma referência para o Programa Nacional do Turismo Cultural.

Como contraponto, a matéria apresenta os desafios para o desenvolvimento turístico da cidade, como a dificuldade em fornecer grande número de hospedagens e a formação incipiente de garçons. Abordando os atrativos do local, o texto cita a arquitetura barroca e rococó, com "influências ibéricas", que lembravam "uma época de pujança do antigo Arraial do Tijuco", "quando os diamantes encontrados na região ajudaram a sustentar a revolução industrial inglesa". Destaca, ainda, o romance entre Chica e João Fernandes, elogiando a conservação da casa onde o casal viveu e que passou a abrigar um centro cultural.

A Casa da Chica da Silva permanece em funcionamento e, embora o edifício seja mesmo o que ela habitou, poucos dos objetos presentes no acervo foram da rainha do Tijuco – semelhante ao que ocorre com o Museu Dona Beja. Apesar disso, o edifício segue preservado e oferece diferentes atrações culturais ao longo do ano, com visitação gratuita. Nos últimos anos, a coleção "7 Vezes Chica", do artista local Marcial Ávila, integra a exposição, retratando a personagem em relação aos sete pecados capitais (figura 147) e às três virtudes (figura 133).

Figura 146: Casa da Chica da Silva, em Diamantina. Fonte: Google Imagens.

194 A Vesperata é um espetáculo com origem nas práticas musicais do século XIX, que celebrava as vésperas (parte da Liturgia das Horas, oração pública e comunitária da Igreja Católica). O evento consiste em um concerto a céu aberto, no qual os músicos se posicionam nas sacadas dos casarões coloniais da tradicional Rua da Quitanda, no centro histórico de Diamantina, com apresentações musicais de diversos estilos.

195 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=305518 Data de acesso: 02/05/2024.

196 A campanha teve êxito e, em 1998, o Centro Histórico de Diamantina foi tombado pela Unesco como patrimônio mundial, consolidando a preservação do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade, que já havia sido considerado um patrimônio nacional pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1938.

Figura 147: Chica e os sete pecados: a cobiça, a inveja, a luxúria, a preguiça, a ira, a gula e a soberba. Peças do artista Marcial Ávila, no acervo da Casa da Chica da Silva, em Diamantina. Fonte: Google Imagens.

Além da Casa da Chica, eventos recuperam a memória do casal e é comum que artistas da cidade interpretem essas figuras, como a realeza que ainda "governa" o Tijuco. Na vesperata, por exemplo, o par circula entre os turistas e posa para fotos, como anfitriões.

Figura 148: Atores locais interpretam o casal Chica da Silva e João Fernandes, em Diamantina. Fonte: Site Rede do Esporte[197] e canal do Youtube da Prefeitura de Diamantina[198].

197 Acessível em: http://rededoesporte.gov.br/pt-br/noticias/vesperata-enche-de-som-e-emociona-na-passagem-da-tocha-por-diamantina Data de acesso: 02/05/2024.

198 Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=aQ4C3v7tY7Q&ab_channel=PrefeituraDiamantina Data de acesso: 02/05/2024.

No caso de *Hilda Furacão*, as coisas se tornam um pouco diferentes. Belo Horizonte é construída por meio de imagens idealizadas da rua Guaicurus e da supervalorização de espaços convencionais da elite belorizontina, como a Praça da Liberdade e o Minas Tênis Clube. Tal forma de representação traz uma visão reduzida da cidade, que antagoniza a zona boêmia aos bairros das famílias tradicionais.

Quando a Rede Globo comprou os direitos de adaptação do livro *Hilda Furacão*, em 1992 (ano seguinte ao lançamento do volume), uma reportagem do Jornal do Brasil noticiou o fato e refletiu sobre os conflitos da protagonista e o contexto social no qual estava inserida[199]:

> Em meio a confusão de ideologias e sentimentos, a figura de Hilda surge como síntese. Entediada com a vida social e com o ritual de adoração à sua beleza que os bem-nascidos rapazes mineiros lhe dedicavam, inclusive com propostas de casamento, Hilda resolve instalar-se no Maravilhoso Hotel, no *bas fond*[200] de BH, onde prostitutas recebiam seus clientes. Hilda, que virou lenda, tinha uma fila permanente à porta de seu quarto. O sucesso era tanto que havia até um dia dedicado somente aos coronéis. (Jornal do Brasil, 1992)

Figura 149: À esquerda e acima, foto da rua Guaicurus na década de 1960; abaixo, foto atual dos prédios da Guaicurus. À direita, representação do Maravilhoso Hotel, em *Hilda Furacão*. Fonte: Google Imagens.

199 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=72309 Data de acesso: 03/05/2024.

200 Expressão que se refere ao submundo. Segundo o Dicionário Michaelis, camadas degradadas da sociedade, ralé, ou "local onde vive essa gente e que apresenta alto índice de prostituição".

Apesar da incerteza em torno da verdadeira identidade de Hilda Furacão, a personagem se tornou um ícone de Belo Horizonte, principalmente da rua Guaicurus e das trabalhadoras do sexo. Em 2016, foi inaugurado o Museu do Sexo Hilda Furacão, com o objetivo de ser um "ponto de convergência e difusão de ações em torno da sexualidade"[201]. Idealizado por Cida Vieira, presidente da Associação das Prostitutas de Minas Gerais (Aprosmig), pelo artista Francilins Castilho Leal e pela professora Sarug Dagir, o museu itinerante percorre lugares representativos da cidade, como o Centro de Referência da Moda e hotéis da região central.

Outro evento que se dedica à memória de Hilda Furacão é a Caminhada Literária, criada pelo jornalista e escritor Rafael Sette Câmara e pela jornalista Luísa Dalcin, que visita os pontos marcantes do livro, lançado em 1991, e da vida do autor, Roberto Drummond. De acordo com Rafael, "a caminhada começa na Savassi, em frente à estátua do Roberto Drummond. Segue até o Minas Tênis Clube, desce a Rua da Bahia, passa em frente ao Museu da Moda, chega na Praça Sete, na Rua Guaicurus e termina no Café Palhares"[202].

Figura 150: À esquerda, stencil na rua Guaicurus. À direita, estátua de Roberto Drummond, na Savassi.
Fonte: Portal do Jornal Estado de Minas, crédito das fotos Ramon Lisboa / Gladyston Rodrigues.

Dessa forma, apesar da preservação das histórias de Beija, Chica e Hilda não contar com tanto investimento quanto de outras personalidades, principalmente masculinas, é uma alegria notar que as três figuras históricas permanecem vivas na cultura popular e nos locais em que habitaram. Assim como se estabeleceram na cultura do presente, são constantemente lançadas ao futuro e atualizadas junto às gerações mais jovens.

---

201 Acessível em: https://museudosexohildafuracao.wordpress.com/sobre/ Data de acesso: 06/05/2024.

202 Acessível em: https://www.em.com.br/pensar/2024/01/6789964-caminhada-em-bh-percorre-os-caminhos-de-hilda-furacao.html Data de acesso: 05/05/2024.

5.3. Veredas

Em 1997, ano anterior à estreia da minissérie *Hilda Furacão*, Roberto Drummond publicou uma matéria no caderno *Viagem* do Jornal do Brasil, intitulada "O Éden de muitas Evas"[203]. Na linha fina da publicação, o texto convida: "Belo Horizonte, cidade dos 15 mil bares e restaurantes, é o paraíso dos boêmios solteiros". No primeiro parágrafo, o jornalista explica a metáfora do Éden, que aparece no título:

> Deus sabe o que faz Belo Horizonte não ter mar. Se tivesse, seria o paraíso e teria que importar todas as maçãs da Argentina, porque aqui há 14 Evas para cada Adão. Evas cheias de graça, cheias de feitiço, louras, morenas, negras, mulatas que, dado o amor que despertam, são hoje a maior atração turística de uma cidade-menina que vai fazer 100 anos. (Jornal do Brasil, 20 de agosto de 1997, p. 2)

Entre as indicações de locais para se conhecer na cidade, o autor vai seduzindo o leitor (notadamente homem), conjugando os atrativos turísticos entre bares, restaurantes e mulheres. Em um trecho, recomenda barzinhos e alerta para o mistério das mulheres mineiras que, "tal como Dona Beja do Araxá, Hilda Furacão ou Ângela Diniz", eram "feitas de mistério". Segundo ele, "tentar os homens" era o "passatempo" que essas moças misteriosas encontravam, na cidade sem mar. Adiante, sugere dois bares, ambos em bairros nobres da cidade, perfeitos para quem quisesse ver "o desfile das Evas mais inesquecíveis".

Equalizando o bairro Savassi a Ipanema (na capital do Rio de Janeiro) e destacando a qualidade dos hotéis "de Primeiro Mundo", Drummond ressalta "o gosto da cidade pelos fantasmas", que seria uma "herança deixada pelos ingleses no início do século". O texto deixa ver como o autor busca retratar Belo Horizonte como moderna e civilizada, ancorada nos valores da cultura inglesa, mas, por outro lado, também fantástica e erótica, em que as mulheres são consideradas o maior atrativo.

Essa postura se repete em outra reportagem do Jornal do Brasil[204], que propagandeava as belezas e a qualidade infraestrutural da capital mineira e demonstrava o potencial da cidade para acolher o turismo de negócios. São citados o desenvolvimento do aeroporto da Pampulha, "cujo público principal é de executivos", o aumento no número de hotéis e a construção do Centro de Feiras da Gameleira, "um dos mais modernos e funcionais" do país[205]. Ao final do texto, Drummond (creditado como "escritor, autor do romance Hilda Furacão") assinou um box com dicas de viagem. Sobre a melhor época para visitar, ele afirmou: "no inverno, quando Belo Horizonte tem o céu mais bonito e as mulheres ficam mágicas e eróticas". Como "dica especial"

---

203 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=304791 Data de acesso: 03/05/2024.

204 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=247265 Data de acesso: 03/05/2024.

205 A matéria ressalta que para a construção do centro, o governador Eduardo Azeredo tinha recebido R$ 1,5 milhão da Companhia Vale do Rio Doce e R$4 milhões da Embratur. O plano seria terceirizá-lo após a construção, "num modelo parecido com o adotado pela Comig para reativar o Grande Hotel e as Termas de Araxá".

ele sugeriu uma visita à rua Guaicurus e, como souvenir, "o coração de uma moça de Belo Horizonte". No último tópico, "Postal", ele defendeu que "o melhor postal de Belo Horizonte também são as moças da cidade". Logo, apesar de recuperar a memória de Hilda e oferecer uma leitura de sua história que elogia a independência, originalidade e ousadia da personagem (o que possibilita refletir e questionar as hierarquias e normas sociais), sua postura para fora da obra se mostra machista e objetificante.

As declarações de Drummond dizem muito sobre o que venho argumentando na tese. Podemos notar como ele passa pelos pontos que apresentei neste trabalho, como a criação de uma atmosfera de encantamento, mistério e feitiço e, ainda, a objetificação das mulheres a partir de imaginários patriarcais. Seu uso da metáfora do Éden, para falar de Belo Horizonte, contribuiu para a concepção da ideia de Eva que trago nesta pesquisa, já que, recorrendo ao universal da primeira mulher, Drummond reduz as mulheres ao sexo/gênero, cujo objetivo maior é *tentar* os homens.

Em outra reportagem do Jornal do Brasil, antes da estreia de Hilda Furacão, o escritor declarou: "a liberação sexual dos anos 60 e 70 tirou o charme da zona boêmia. Acabaram-se os dancings. Virou um negócio de alta rotatividade, mais popular. Outro fator é a Aids". Na reportagem[206], que anunciava o início das gravações de *Hilda Furacão* e os desafios da Rede Globo para adaptar a obra literária, o jornalista responsável pelo texto comenta que uma das maiores dificuldades seria a reconstituição do cenário, já que a Guaicurus havia sofrido "um intenso processo de degradação" e estava "tomada por camelôs, mendigos e prostitutas, sem o glamour da época de Hilda". Essa perspectiva saudosista e crítica à desglamourização da Guaicurus me parece uma postura alienada, na medida em que demonstra certo elitismo ao inferiorizar os "novos habitantes" da região, sem, contudo, elaborar sobre os fatores sociais e econômicos que contribuíram para tais mudanças.

O mesmo pode ser percebido no artigo "Hilda Furacão, a Belo Horizonte dos anos 40"[207], em 1998, no Jornal do Brasil. Pelo tom do texto, o autor parece ter frequentado a Guaicurus daquele período e, quem sabe, os aposentos de Hilda Furacão. Segundo ele, na famosa rua, "iam e vinham, com o espírito seletivo de quem visita feira, estudantes e funcionários públicos". Hilda, com "cabelos de fogo, rosto redondo e corpo fora dos padrões atuais" não atendia "neófitos" antes que chegassem "à idade adequada" ou os que vinham do interior do estado.

De acordo com Wilson Figueiredo, autor do artigo, foram os "estudantes de faculdades" aqueles que "sustentaram a fama e a receita de Hilda Furacão", enfeitando a "lenda erótica". Ele afirma, ainda, que a zona boêmia era "passagem obrigatória para a vida adulta" e os *dancings*

206 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=220528 Data de acesso: 03/05/2024.

207 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=246414 Data de acesso: 03/05/2024.

"diplomavam em samba, rumba, bolero, tango". Com o tempo, no entanto, "tudo passou". Figueiredo observa que Hilda foi sendo esquecida até ser "reciclada" por Drummond, como um "contraponto social", em um "ajuste de contas com a tradicional família mineira".

Assim como acontece em relação à Hilda, Dona Beija é compreendida como "uma mulher símbolo das Gerais", como definiu a matéria "Mitos subterrâneos"[208], da Folha de São Paulo, em maio de 1986. O autor do texto comenta como a novela havia capturado a essência da cortesã, que passava a figurar "ao lado de Chica da Silva e Ângela Diniz, entre os ícones femininos mineiros". Reflete, também, sobre a eleição dessas mulheres como musas de um estado "conservador e tradicionalista", já que eram todas "liberadas sexualmente e obstinadas na sua índole", não se deixando "submeter pelo poder machista". Em relação às formas de enquadrar a figura histórica na novela, o jornalista insistiu nas discrepâncias com a "realidade":

> Dona Beija [...] nunca passou de uma cortesã de luxo que soube explorar, na Araxá de 1830, sua rara beleza como cornucópia de prazer e fortuna [..]. Por exemplo, o apelido que segundo a lenda lhe teria sido dado pelo avô, que costumava chamá-la de beija-flor, na verdade derivou do hábito que tinha de exigir dos fregueses que beijassem suas partes mais íntimas antes que lhes oferecesse seus favores. [...] Também não há fundamento na lenda de que Beija teria sido raptada pelo ouvidor de Goiás, Joaquim Inácio Silvério da Mota [...], ou que ambos teriam influenciado, mais tarde, na transferência da região do triângulo oeste do Estado – de Goiás para Minas. A verdade é que Dona Beija foi bela, pública, sagaz, cara e carismática. O segredo de sua eterna juventude eram as lamas medicinais e as águas de Araxá. Ela viveu luxuosamente e assim morreu, na cidade de Formiga, onde foi enterrada com um hábito de carmelita. É a ambiguidade barroca das Gerais, choques de opostos: a repressão moral aflorando o desejo subterrâneo (Folha de São Paulo, 14 de maio de 1986).

Alguns pontos do texto me chamam atenção: inicialmente, é interessante notar como o autor utiliza uma forma incisiva de falar, marcando por diversas vezes o que é *verdade* e delimitando a *realidade.* Talvez por ter recorrido a pesquisadores para embasar suas afirmações, não há qualquer tom de dúvida em seus enunciados. Tal postura é contrastante com a fatualidade em relação à Beja, já que não existem registros históricos suficientes para recontar sua vida em detalhes. Posteriormente, percebo como ele destaca a ambiguidade da cultura mineira, na qual "a repressão moral" aflora "desejos subterrâneos". Podemos compreender que tal contradição está fortemente entrelaçada à característica "barroca" do estado, facilmente associada às artes religiosas, que se espraiam pelas cidades coloniais.

A preocupação em desvendar a "realidade" das lendas, deslocando-as de uma interpretação fantasiosa para um universo ordinário e historicamente verificável, também pode ser percebida em relação à Xica da Silva. Em 1991, o diamantinense Paulo Amador escreveu um artigo, publicado no Jornal do Brasil, levantando questionamentos sobre as formas de

---

208 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9502&anchor=4290840&pd=1a778c9cd4bb00651b017fd516d30e42 Data de acesso: 27/05/2024.

representação da personagem. Intitulado “Mais do que simples amante”[209], o texto defende que Xica não teria sido apenas um “caso de senzala”, mas a esposa de João Fernandes, com quem viveu muitos anos e teve muitos filhos. Para ele, Xica teve o atrevimento de querer a porta da frente e não se contentar com a porta dos fundos, de onde viria o grande fascínio de sua biografia. O autor também observa que ao final do século XVIII, em Diamantina havia “três negros e mulatos libertos para cada escravo”, o que aponta para a contribuição dela para a libertação da população negra no local.

Em 1996, a Folha de São Paulo publicou a matéria “Xica da Silva era feia e banguela”[210], comentando as “distorções históricas” da novela. Com base nos estudos e depoimentos da historiadora Júnia Ferreira Furtado (UFMG) o texto argumenta que a produção não era fiel em relação ao calçamento (que não existia na época retratada) e ao tipo de mobiliário (representativo do século posterior). No depoimento da historiadora, relatos de que Xica era horrível, não tinha dentes (por isso teria mandado arrancar os dentes da mucama) e que teria conquistado o Contratador por conta da “escassez de mulheres”. Citando dados do período, que apontavam que apenas 16,5% da população do Tijuco era feminina, Furtado sugere que esse tenha sido o motivo que levou os homens brancos a disputarem escravizadas, que, por sua vez, “conquistavam a alforria via concubinato”. Segundo ela, “a memória de Diamantina tenta colocar Xica como heroína, mas ela apenas usufruiu das vantagens do contratador”.

Ao caminhar pelas percepções do público, discussões de especialistas e divulgações de Minas Gerais, podemos notar como provocações interessantes surgiram a partir das figuras históricas e das obras televisivas. Questões de gênero, raça e classe permanecem sendo levantadas em torno dessas personagens, que provocam o público a rever conceitos, questionar os próprios atos, olhar para a própria história.

Uma publicação do Jornal do Brasil, quase ao fim da exibição de *Xica da Silva,* é interessante para notarmos como reivindicações importantes foram travadas no espaço público. Na seção *A opinião dos leitores*, uma nota do Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (Ceap), do Rio de Janeiro, manifestava repúdio “à postura antiética e racista contra a atriz Taís Araújo”, após ela ter se recusado a “gravar uma cena de sexo considerada ‘horrorosa’, jamais proposta a uma atriz branca na história da teledramaturgia brasileira”[211]. Transcrevo uma grande parte do texto:

> Puro preconceito. Pois ao tentar mais uma de suas conhecidas jogadas de marketing, para garantir o Ibope das novelas que dirige, Avancini subestimou a maturidade e a

209 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=47687 Data de acesso: 03/05/2024.

210 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13355&anchor=263823&pd=20a914e1c6958227e299484d281c4542 Data de acesso: 03/05/2024.

211 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=211941 Data de acesso: 03/05/2024.

> auto-estima da jovem atriz. A reação de Avancini demonstrou o desrespeito do diretor aos princípios de consciência étnica e moral das atrizes afro-brasileiras, que se recusam deliberadamente a protagonizar as cenas de sexo brutal e pouco convencional que, no regime escravocrata, suas antepassadas eram obrigadas a viver para atender aos caprichos dos senhores de engenho. [...] É uma pena que até no campo das artes alguns brasileiros ainda insistam no continuísmo histórico da doutrina segregacionista do colonizador. Aproveitam-se dos meios de comunicação para disseminar estereótipos racistas, que induzem os negros a "conhecerem seu lugar em nossa sociedade". [...] Do lugar onde se encontra Xica da Silva deve estar dando boas gargalhadas de louvor à atitude de Taís Araújo, pois talvez nem a própria Xica representasse tão bem o seu papel de mulher negra com tanta desenvoltura e nível de consciência política e racial. (Jornal do Brasil, 8 de junho de 1997, p. 10).

Esse tipo de posicionamento, em um veículo midiático de grande notoriedade, é de extrema relevância para o policiamento e a revisão de atitudes antiéticas; fundamentalmente, é, também, muito potente para a população negra, enquanto público representado, e para a população no geral, que pode entender a questão por uma outra perspectiva. Com base nas escolhas e atitudes do diretor Avancini, que venho apresentando ao longo desses capítulos, percebo como a hipocrisia emergiu de seus discursos ambíguos: ora defendendo a liberdade do nu, ora forçando atrizes a tirarem a roupa; ora defendendo uma Xica "politicamente correta"[212], "menos objeto sexual" e mais consciente de seu papel social enquanto mulher negra, ora ridicularizando uma jovem negra que se recusou a encenar sexo anal na televisão.

Positivamente, a obsessão de Avancini com a violência e a sexualização não foi totalmente bem recebida e, assim como o repúdio apresentado pelo Ceap, outras opiniões negativas foram publicadas na imprensa. Em 1997, no Jornal do Brasil, uma leitora criticou tais características da novela, vistas por ela como artifícios para ganhar pontos no Ibope e premiações em detrimento do enredo[213]. Ela questiona "tanto sofrimento e dor aos vários enredos que envolviam os negros" e afirma que seria mais honesto a novela chamar "Violante Cabral, a mórbida". Segundo a espectadora, "talentos como Zezé Motta, Haroldo de Oliveira, Romeu Evaristo e a própria protagonista, Taís Araújo" ficaram em segundo plano. Menos politizada, a carta de outra leitora foi publicada em outra edição do jornal, com o título "Sem apelar". No texto, a espectadora comentou que preferia a novela *Anjo de mim* (1997), "que não apelava para sexo, violência, tóxicos e outras coisas horríveis que nos empurram pela garganta". Segundo ela, Avancini era uma pessoa doente e a novela Xica da Silva, "um lixo"[214].

Em relação à Dona Beija, uma reportagem do Jornal do Brasil veiculou depoimentos de algumas figuras públicas, que funcionaram como a opinião dos especialistas, seja no âmbito da sexualidade e do gênero, com a sexóloga Marta Suplicy, ou da técnica televisiva, com o

---

212 Acessível para assinantes em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=13278&anchor=4744517&pd=bc2002f8db9fde0cfc27212a850a5785 Data de acesso: 03/05/2024.

213 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=303065 Data de acesso: 03/05/2024.

214 Acessível em: https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=%22xica%20da%20silva%22&pagfis=217487 Data de acesso: 03/05/2024.

superintendente de programação da Rede Bandeirantes, Cláudio Petraglia. Suplicy avaliou o sucesso da novela, que, segundo ela, teria relação com "o apelo de Beija para temas como intransigência, hipocrisia e dupla moral"; observou, ainda, a atualidade da trama, acreditando em um possível reconhecimento junto ao público feminino, já que o drama abordava a discriminação contra as mulheres. Petraglia emitiu declaração parecida: "um personagem feminino, que enfrenta as regras sociais, vinga-se dos homens, é irresistível para as mulheres. E como são elas que mandam na televisão, o sucesso é certo".

A espectadora Leonor, citada no Capítulo 4, abordou a importância da representação histórica, comparando Beija à Joana D'Arc e afirmando que iria se informar sobre a "história verdadeira". A importância histórica de Beija também foi ressaltada em outros depoimentos, na mesma reportagem:

> Gilson Pereira, 23 anos, mensageiro, morador de Bangu: "Achei que D. Beija é uma novela muito instrutiva porque mostra muita coisa da realidade que fica escondida por baixo dos panos. Mostra até onde vai a dignidade das pessoas, como elas reagem diante do que D. Beija faz, seus jantares, seu nudismo e sua facilidade de encantar os homens". [...] Maria José Martins moradora do Leblon cinco filhos, seis netos: "Gosto de histórias antigas, verdadeiras. A novela é ótima, porque revela a falsidade incrível das mulheres do Arraial. Todas queriam fazer o que D. Beija faz, só não têm coragem. Vida do sertão - eu conheço bem - é uma hipocrisia. Nessa história a única pessoa honesta é D. Beija, as circunstâncias é que a tornaram assim. O que ela fez foi se aproveitar da situação e por que não haveria de se aproveitar?" (Jornal do Brasil, 25 de maio de 1986).

Nos dois depoimentos, o moralismo conservador do "sertão", como diz Maria José, é expandido para uma "realidade" brasileira, que "fica escondida por baixo dos panos". Ambos abordam a discriminação de Beija como um problema das pessoas, e não como algo provocado por ela. É interessante como a espectadora Maria José considera Beija um resultado das "circunstâncias" (o rapto e as violências sofridas), defendendo a personagem por ter se aproveitado da situação em que se encontrava. Ela também acredita que Beija a única pessoa honesta da história e que qualquer um reagiria como ela, se passasse pelas mesmas experiências.

É importante lembrar que *Dona Beija* foi exibida durante o período inicial do processo de redemocratização brasileira, dois anos antes da promulgação da Constituição de Federal de 1988. Nesse contexto, apesar da sensação de afrouxamento das moralidades, a sociedade ainda convivia com os resquícios da ditadura. Tanto grupos civis e políticos quanto órgãos governamentais organizavam os limites para a liberdade, reafirmando preceitos morais conservadores e fomentando paisagens de medo e proibicionismo em relação às liberações sexuais, vistas na realidade social e nos produtos televisivos. Dessa forma, a carta de uma leitora[215], publicada na Folha de São Paulo, em 12 de abril de 1986, chama atenção:

---

215 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9470&anchor=4289591&pd=e0e755e6673a0bd99ebf828e5353ddcf Data do acesso: 11/03/2023.

> Gostaria de fazer uma reclamação sobre o seriado "Dona Beija", que a Manchete está apresentando às 21h20. Quando começaram a anunciar o seriado, eu e minha família nos interessamos. Logo no dia da estréia já aparecem cenas em que a atriz Maitê Proença aparecia nua, abraçando o ator Gracindo Júnior. Alguns dias depois o mesmo ator apareceu nu, agarrando-se com outra atriz. Quem conseguiria acabar com isso?

Embora as sequências de nudez e erotismo não tenham sido excluídas da novela, os órgãos de censura interferiram na exibição do drama. Na matéria da Folha de São Paulo, "Manchete investe muito na novela 'Dona Beija' para melhorar audiência", foi noticiado que a Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal havia sido responsável pela imposição do horário de 21h20 para a produção, principalmente por conta das sequências eróticas e de nudez. Em 2 de maio de 1986, a nota "No ar"[216], do Jornal do Brasil*,* afirmava que a Censura Federal havia vetado todo o capítulo em que Maitê Proença aparecia nua, tomando banho na cachoeira. De acordo com o texto, o episódio só foi ao ar graças ao pedido do empresário Adolpho Bloch, dono da TV Manchete, para o presidente da República, José Sarney. O presidente teria "se derramado em elogios a Dona Beija", permitindo que o capítulo fosse ao ar, mas com cortes.

Em 24 de maio de 1986, uma pequena nota da Folha de São Paulo*,* intitulada "Bom conselho"[217], contava que o diretor da Censura havia almoçado com o diretor da novela, Herval Rossano, e o aconselhou a ser comedido no erotismo e na nudez de Maitê Proença. Também em maio de 1986, o Jornal do Brasil publicou uma longa matéria sobre a novela[218], destacando a opinião do público. Intitulado "A televisão está mudando com o erotismo que veio de Araxá", o texto cita as "senhoras de Santana"[219], conhecidas "por sua cruzada pela moral e bons costumes", que repudiavam a novela sem jamais tê-la assistido. Nesse contexto, alguns textos compararam o conservadorismo das mulheres representadas na novela com àquele ainda presente na sociedade.

Alvo constante das Senhoras de Santana, Marta Suplicy[220] publicou uma coluna na Folha de São Paulo*,* intitulada "De volta ao passado"[221], em junho de 1986. No texto, a sexóloga argumentou que os temas discutidos em *Dona Beija* eram bastante atuais: desde a definição moral do que

---

216 Acessível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_10/167340 Data do acesso: 11/03/2023.

217 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9512&anchor=4152297&pd=b516725a1fe104f97efc09d94dc34620 Data do acesso: 11/03/2023.

218 Acessível em: http://tvbau.blogspot.com/2012/02/1986-dona-beija-vence-globo.html Data de acesso: 11/03/2023.

219 Grupo de mulheres conservadoras do bairro Santana, na Zona Norte de São Paulo. Formado no começo dos anos 1980, ficou famoso pelos protestos contra as redes de televisão, repudiando conteúdos sobre sexualidade. Defendiam a censura e se ancoravam em valores cristãos. Esse grupo ressoa nas mulheres conservadoras presentes nas narrativas de *Dona Beija, Xica da Silva* e *Hilda Furacão.*

220 A sexóloga integrava o programa TV Mulher, exibido e produzido pela Rede Globo entre 1980 e 1986. O programa e a especialista foram alvos de protestos das Senhoras de Santana, que repudiavam a abordagem sobre a sexualidade feminina.

221 Acessível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/compartilhar.do?numero=9531&anchor=4289840&pd=f526bbf98ef8fccec7bb856c44306128 Data do acesso: 11/03/2023.

homens e mulheres poderiam fazer, passando pela hipocrisia da sociedade, até o patriarcalismo e a repressão sexual. Suplicy comenta como o drama abordava as parcas possibilidades de destino para as mulheres: "para um noivado desfeito o convento era a solução; para um marido traidor a dor e os filhos eram o consolo; para um marido autoritário a obediência raivosa ou a trama furtiva". Segundo ela, o patriarcado era mostrado a cada momento e, apesar de poucas mulheres refletirem sobre o assunto, alguma coisa poderia ser elaborada "a nível inconsciente".

Na época de exibição da novela, um texto publicado pelo Jornal do Brasil[222] trouxe a opinião do marido de Maitê Proença, Paulo Marinho, poderoso empresário carioca. No intertítulo "O marido apaixonado", ele falou sobre a personagem interpretada pela esposa:

> Acho que se eu tivesse conhecido Dona Beija eu também me apaixonaria por ela. Para mim, o que ela tem de mais encantador é o comportamento bem ousado para a época. As outras mulheres viviam, como as do Arraial vivem, o casamento era para procriar, até permitiam que os maridos tivessem amantes. O que me encanta no personagem é esse comportamento ousado. Acho muito legal também sua relação de amizade com os homens. Como ela não tem amigas, porque é discriminada pelas mulheres, consegue se relacionar com os homens - com muitos deles ela nem transa - no mesmo nível de igualdade (Jornal do Brasil, 25 de maio de 1986).

É possível notar como a ideia de ousadia é inserida, frisando a diferença de Beija em relação às outras mulheres do arraial. Além de ter prazer com os homens, ela ainda era capaz de criar relações de amizade com eles. Acho interessante o destaque dado ao fato de que, com muitos desses homens, ela nem transava e convivia "no mesmo nível de igualdade". Paulo parece não perceber, no entanto, que o fato de ser excluída do seu grupo de "origem" e sofrer discriminação na sociedade da época já configurava uma desigualdade em relação aos homens, que permaneciam respeitáveis, apesar de suas faltas.

Por tudo isso, de acordo com o que vim argumentando, a espetacularização da nudez e do erotismo e a fixação da imprensa e do público com essas temáticas demonstram como as cenas *Dona Beija, a feiticeira,* Xica *da Silva e os pecados da carne* e *Ninguém segura Hilda Furacão* apenas arranharam a superfície de grandes problematizações, dando pouco destaque à reflexão sobre questões estruturantes da sociedade brasileira, como a pobreza, a colonização e a exploração da mão de obra escravizada. Outro ponto a ser destacado é que, apesar das obras levantarem discussões importantes sobre o machismo, o patriarcado e a discriminação contra as mulheres, a mesma preocupação não se dá em relação ao racismo e à escravidão, que aparecem de forma eufemizada.

Dessa forma, a nomeação das cenas corresponde aos imaginários mais aplicáveis a cada uma das relações. As visualidades que se formam a partir de Beija a encerram na figura da cortesã com poderes extraordinários, cujos tratamentos de beleza a associam ainda mais

---

222 Acessível em: https://tvbau.blogspot.com/2012/02/1986-dona-beija-vence-globo.html Data de acesso: 27/03/2023.

à bruxaria. Com Xica, todos os pecados são ativados, construindo uma figura cujo corpo é um joguete do diabo. Hilda, por sua vez, é construída como uma força indomável, que se desvencilha de qualquer intuito aprisionador.

Por outro lado, podemos observar como provocações interessantes surgiram a partir das obras televisivas, assim como consequências materiais e imateriais. Do incentivo à preservação ao aumento do turismo, Araxá, Diamantina, Belo Horizonte e Tiradentes se beneficiaram da renovação dessas figuras históricas e do sucesso que fizeram na televisão. Embora seja impossível determinar o total alcance e a influência das figuras históricas e ficcionais Beija, Xica e Hilda em nossa cultura, a trajetória que percorri até agora fornece algumas pistas.

Na tentativa de "maquiar" e enfraquecer as ideias mais subversivas de suas personagens, *Dona Beija* e *Xica da Silva* acabam fornecendo uma base para que, em Araxá e Diamantina, essas figuras também sejam amenizadas, comercializadas, diluídas em "histórias que o povo conta". Beija é reduzida à cortesã que enfeitiçava os homens e Xica, à escrava que virou uma rainha cruel e excêntrica. Em Belo Horizonte, no entanto, Hilda parece estar vivendo uma história mais promissora, relembrada por grupos marginalizados da sociedade que se apoiam em sua lembrança para permanecer na luta pelo alcance de direitos.

Para fechar este capítulo, ressalto como a maioria dos agentes falantes, seja na imprensa ou nas equipes técnicas das produções, eram homens, o que é evidenciado pela emergência de paisagens que, em grande medida, deixam ver o olhar masculino. Com exceção de Gloria Perez, autora da minissérie *Hilda Furacão*, todos os roteiristas e diretores das obras em discussão eram homens, assim como os autores dos livros que serviram de base para as produções. Nesse sentido, parece ser o olhar e a escrita de Gloria o que concede uma representação menos padronizada da personagem de Belo Horizonte, que cultiva uma personalidade mais complexa e tem um destino mais feliz.

Outro ponto de ruptura da hegemonia masculina ocorre por meio da veiculação de opiniões do público. Ao longo da pesquisa, encontrei muito mais depoimentos de mulheres que de homens, o que faz sentido, sobretudo ao considerar que são elas os maiores públicos-alvo dos dramas televisivos. É curioso que os comentários tenham se dividido entre extremos, dos altamente elogiosos aos iradamente críticos; essa percepção me faz pensar sobre a rivalidade feminina, discutida no capítulo anterior, mas, também, sobre os afetos e engajamentos que as figuras de Beija, Xica e Hilda provocaram nesse público, que, de uma forma ou de outra, foi capturado por elas.

Considerações de agora

Ao longo desta pesquisa, narrei encontros com audioverbovisualidades que me capturaram, costurando afetos e significações. Contei histórias sobre mulheres, Minas Gerais, Brasil e os sistemas que regem a vida no Ocidente, impondo parâmetros para as noções de humanidade e sociedade. Ao *posar o olhar sobre*[223] o escuro de minha época e peregrinar entre as textualidades, busquei as luzes que se lançavam a nós, de origens cada vez mais distantes, para entender as sombras que projetam o presente (Agamben, 2009, p. 65). Do Brasil de agora (pós-impeachment de Dilma Rousseff, governo Bolsonaro, pandemia de Covid-19 e retorno de Lula à presidência), vi e vejo Brasis tão encantadores quanto violentos, tão excêntricos e subversivos quanto conservadores e moralistas.

A partir das histórias de Beija, Xica e Hilda, destaquei cenas e paisagens em que as noções de *pureza* e *impureza* (Beauvoir, 2016b; Varikas, 2014; Federici, 2017; Fischer, 2001, 2002) e *ambiguidade hierárquica* (Beauvoir, 2016b; Varikas, 2014) se relacionavam e, no limite, se originavam da história de Eva. Discutindo o patriarcado, a cultura da violação e outros aspectos da "brasilidade", argumentei como as mulheres são vistas e representadas como herdeiras de uma impureza irreparável, sequestradas de uma vida autônoma em prol da realização de uma feminilidade e de um destino que as purifique – mesmo que minimamente – de sua mácula original. No antagonismo entre Maria (pura) e Eva (impura), as possibilidades de vida estão postas para as mulheres e, independentemente de sua localização no binômio, suas experiências estarão sempre relacionadas às necessidades dos homens.

Performativas e pedagógicas (Butler, 2013; Fischer, 2001, 2002; Louro, 2013), a erotização e a exploração do corpo das mulheres (e os diversos cuidados que elas realizam) estabelecem as normativas sobre quais são boas e quais são más, aquelas que buscam por purificação ou as que abraçam a sujeira do corpo, instaurada pela insolência de Eva. Para as Marias, a família e o casamento trarão o expurgo, ainda que impliquem sofrimento – seja pelo marido ausente, violento, ou pela responsabilidade na educação dos filhos. São mulheres cotidianamente testadas em sua fé e perseverança. Para as Evas, qualquer redenção é negada e experienciam uma vida de sofrimentos – o preconceito e o rechaço da sociedade. Conseguem, ao menos, viver o amor e o prazer.

Para disfarçar ou eufemizar essa desigualdade de oportunidades em relação aos homens, as mulheres são endeusadas, proclamadas rainhas e elogiadas pela beleza e delicadeza de seus

---

223 Faço referência ao texto de Sonia Mara M. Ogiba, que discute a tradução do ensaio *O que é contemporâneo*, de Agamben. A pesquisadora questiona a expressão "manter o olhar fixo" e oferece a possibilidade de traduzir o trecho como "posar o olhar sobre", que traria uma postura mais leve, engajada e atenta à ação do olhar. Acessível em: https://appoa.org.br/correio/edicao/240/o_objeto_olhar_no_ensaio_o_que_e_o_contemporaneo_de_giorgio_agamben/163 Data de acesso: 20/05/2024.

corpos. No entanto, a farsa é revelada em como tão rápido a rainha pode ser feita escrava e a deusa pode ser transformada em puta. Qualquer ameaça ao poder do homem é respondida com violência e desumanização.

Enquanto proposta ética, uma possível linha de fuga dessa lógica é negar a naturalização desses preceitos, expondo como são constantemente citados e reproduzidos culturalmente. Como defendeu Butler (2013) em relação à interpelação e à constante reificação dos gêneros na sociedade, as hierarquias sexuais dependem da reafirmação para constituir um senso de substancialidade, que apresenta tais estruturas enquanto essência, naturalidade e normalidade. Nesse contexto, a televisão e a mídia incentivam os indivíduos a se conformarem às normas que elas propagam, criando e reforçando processos de inclusão e exclusão de classe, gênero, etnia, geração, profissão (Fischer, 2002). De acordo com Mosse (1996), os imaginários sobre pureza e impureza, constantemente reificados na experiência das mulheres, aparecem como males da sociedade, que também deve ser purificada.

No contexto brasileiro, essa realidade é marcada pela colonização, escravização e pelo universalismo europeu, que entrelaçam e estruturam a cultura. Nessa conjuntura, o olhar masculino e o olhar colonial se misturam, estabelecendo hierarquias de gênero e raça, visíveis entre as textualidades. Transbordando os contextos midiáticos, as estruturas econômicas, judiciais, de saúde e segurança promovem desigualdades ou são coniventes com atitudes discriminatórias.

Pela articulação desses diversos fatores, a conformação dos corpos das mulheres como objetos de desejo masculino se mostra na constituição da mulher brasileira como produto de exportação. Na matéria "Tipo exportação?", da revista digital Elle[224], de maio de 2024, a jornalista Natália Eiras observou como a imagem do Brasil exportada para o exterior "ainda é estritamente magra, curvilínea e com cabelos ondulados". Na matéria, a historiadora Denise Bernuzzi de Sant'Anna ressaltou como o olhar do homem europeu idealizou a colônia como um "paraíso machista", "lugar de mulheres 'felizes', 'ao natural' e 'à vontade com seu corpo'". Sant'Anna reforçou, ainda, que "não há nenhuma expectativa em relação à nossa inteligência, [...] a expectativa é a de aparência e sexo [...], o mundo olha a brasileira apenas como um corpo".

Esses imaginários encontram representação nas personagens que mobilizam esta tese, consideradas mulheres de natureza selvagem e sensual, que exerceram poder pela beleza e sexualidade. Ao redor do mundo, imagens que exploram seus corpos reforçam a ideia de beleza e sensualidade exóticas. No entanto, também são consideradas mulheres rebeldes, que desafiaram as normas vigentes e marcaram seus nomes na História. Elas também tornam visíveis pautas sociais, questionamentos sobre o "ser mulher" e sobre dogmas religiosos e, ainda, manifestam incentivos à liberdade e à busca pelo prazer.

---

224 Acessível em: https://elle.com.br/elleview/edicao-digital-45/tipo-exportacao Data de acesso: 20/05/2024.

Recentemente, essa subversividade foi presenciada por milhões de brasileires, com o show de encerramento da turnê da (Rainha) Madonna, que celebrou 40 anos de carreira. Realizado um pouco antes da entrega desta tese (grande parte do motivo de eu ter assistido pela televisão e não das areias de Copacabana), o espetáculo trouxe alento, efusividade e liberdade. Nos vimos realizando sonhos, fantasias e sendo representades nas diversas pautas trazidas pela artista, na apresentação que se tornou um dos maiores shows da história[225]. Ao lado de Anitta e Pabllo Vittar, artistas brasileiras de grande relevância nacional e internacional, Madonna trouxe erotismo, política, samba e homenagens a figuras icônicas de nossa cultura (Paulo Freire, Marielle Franco, Cacique Raoni, Elza Soares, Maria Bethânia, Zumbi dos Palmares, Erika Hilton, Marina Silva, Abdias do Nascimento, Cazuza, Caio Fernando Abreu, Betinho, entre outras e outros). Junto a crianças de escolas de samba e da drag queen mais famosa do Brasil, Madonna "exorcizou" a bandeira verde e amarela do ódio ao qual tinha sido atrelada.

Figura 151: Imagens do show de Madonna em Copacabana. Fonte: Google Imagens.

Ainda assim, o conservadorismo e o ódio se mantêm. Políticos de direita criticaram o show, acionando estratégias de pânico moral (da mesma forma como os casos apresentados no Capítulo 2). O deputado federal Sóstenes Cavalcante (PL) considerou a apresentação pornográfica e insinuou desrespeito em relação ao Estatuto da Criança e do Adolescente, qualificando o

225 Atraindo 1,6 milhão de pessoas, segundo cálculo da Riotur, a apresentação entrou para a lista mundial dos maiores shows, a partir do registrado pelo Guinness World Record.

espetáculo como um “show de horrores”[226]. O Delegado Ramagem e Carla Zambelli (também do PL), criticaram o gasto de dinheiro público e a senadora Damares Alves (Republicanos) defendeu que o evento deveria ser cancelado por conta da situação de calamidade no Rio Grande do Sul.

Outros representantes da direita criticaram as homenagens que Madonna fez a personalidades mundiais, incluindo as brasileiras, insinuando aspectos “comunistas” da apresentação e descaso da administração pública com a tragédia no sul do país.

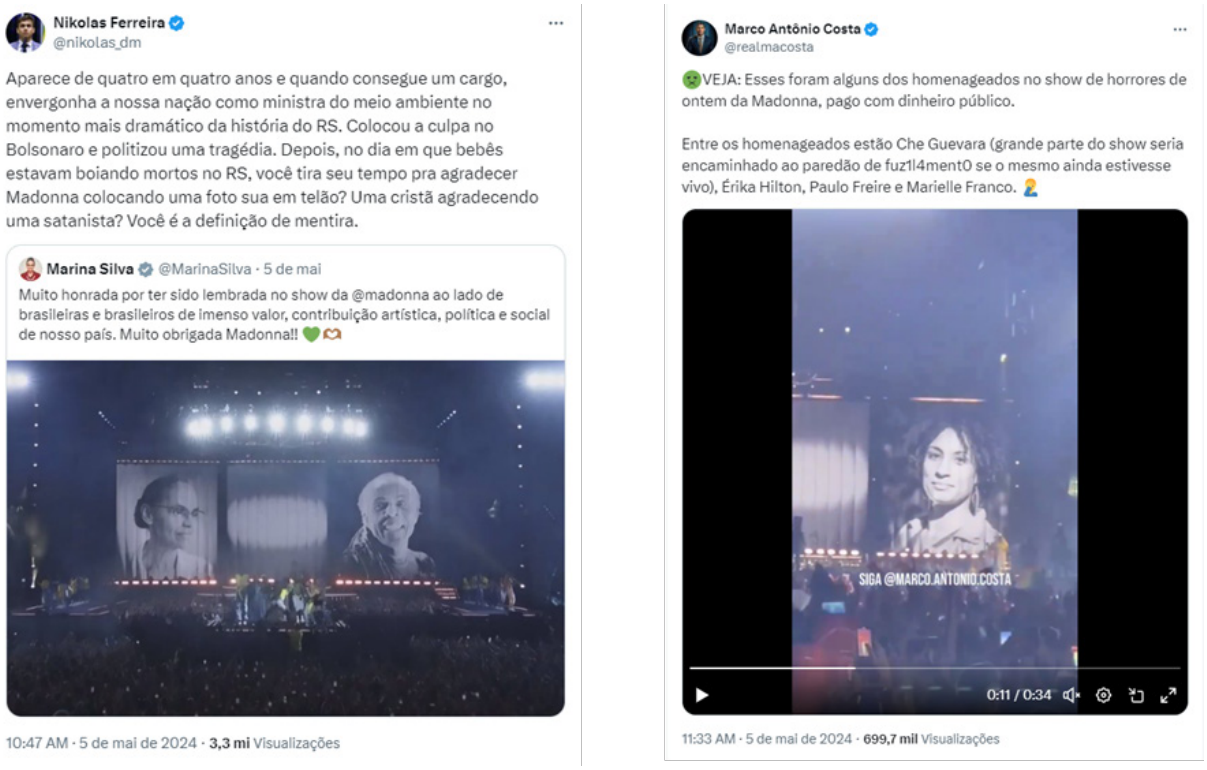

Figura 152: Publicações do X do deputado federal Nikolas Ferreira (PL) e do comentarista Marco Antônio Costa sobre as homenagens no show de Madonna. Fonte: Plataforma X.

Por outro lado, políticos reconhecidamente de direita foram prestigiar o espetáculo da diva pop, como Aécio Neves (PSDB), o advogado do ex-presidente Jair Bolsonaro (PL), Fábio Wajngarten, e o governador do Rio de Janeiro, Cláudio Castro (PL)[227]. Alguns deles pediram desculpas por terem participado do show ou justificaram sua presença colocando a culpa na esposa (como fez Wajngarten).

Fora do escopo da política, algumas celebridades também se manifestaram sobre o show. O cantor sertanejo Leonardo afirmou, em entrevista, que aquilo não era um show e sim uma suruba: “aquilo lá você faz em outro lugar, [...] faz na casa de swing”. Apesar de elogiar a

226 Acessível em: https://diariodorio.com/politicos-conservadores-protestam-contra-show-de-madonna-nas-redes-socais/ Data de acesso: 20/05/2024.

227 Acessível em: https://www.opovo.com.br/noticias/politica/2024/05/06/show-da-madonna-deixa-conservadores-brasileiros-indignados.html Data de acesso: 20/05/2024.

técnica vocal e atlética da cantora, Leonardo considerou: “tem muita coisa que ela faz ali que é voltada pro Satanás, pro diabo a quatro, muita coisa errada. [...] Agora o contexto em si, com o satanismo junto, pra mim não dá. Eu sou cristão, eu não gosto”[228].

As críticas do sertanejo não foram bem recebidas e a mídia e as redes sociais divulgaram a polêmica que envolvia o show do artista, intitulado Cabaré, cujas imagens haviam viralizado dias antes. No vídeo, as dançarinas do cantor aparecem dançando com um vestido curto, aparentemente sem calcinha. Embora tenha achado espaço para criticar Madonna, Leonardo não apareceu para defender suas dançarinas, que declararam pelo Instagram que o vídeo havia sido manipulado e que elas usavam calcinha bege por baixo do vestido. Uma delas, Nanny Azevedo, refletiu em entrevista à revista Quem:

> O chato é que estão falando de nós como mulheres. [...] A gente trabalha com exposição do corpo, até porque somos bailarinas. E a ideia do vestido não é ser vulgar, é trazer uma transparência, mas nada vulgar. Não é isso que nós, do balé, queremos passar. Pelo contrário, temos uma força muito grande com as mulheres e o público feminino do Leo, que é forte. [...] Nossa ideia é empoderar as mulheres e mostrar que o lugar da mulher é onde ela quer estar. Não é a roupa que vai te definir[229].

Figura 153: Publicação no perfil oficial do balé que integra o show de Leonardo. Pelos comentários, é possível perceber como as dançarinas continuaram sendo hostilizadas e ridicularizadas pelo público.
Fonte: Perfil @balletleonardo no Instagram.

228 Acessível em: https://hugogloss.uol.com.br/musica/leonardo-critica-show-de-madonna-e-aponta-satanismo-nao-e-show-e-suruba-assista/ Data de acesso: 20/05/2024.

229 Acessível em: https://revistaquem.globo.com/noticias/noticia/2024/04/bailarinas-de-leonardo-falam-pela-primeira-vez-apos-polemica-sobre-uso-de-calcinha.ghtml Data de acesso: 20/05/2024.

Longe da relevância artística de Madonna (e mesmo de Leonardo), Afonso Nigro expôs seu descontentamento com a Rainha do Pop nas redes sociais. Segundo ele, que integrou o famoso grupo Dominó, nos anos 1980, a artista fez um show sem músicos, cantou com playback e estava "visivelmente de saco cheio" durante a apresentação. No seu perfil do Instagram, ele afirmou:

> Madonna debochou do oficio que a levou onde ela está. Para muito além da importância que ela tem pra industria e como embaixadora da liberdade sexual feminina num tempo em que isso era tabu... performance, simulação de sexo e pirotecnia pra disfarçar a falta de música (e a falta de tesão dela, nítida) foi o que Madonna entregou no que prometia ser um show histórico em Copacabana. Ressumindo: não foi um show, foi teatro[230].

Apesar de reconhecer a importância da cantora para a liberação sexual feminina, o ex-Dominó parece não entender o significado disso, tanto por pensar que isso não é mais um tabu, tanto por ele mesmo se comportar como crítico a uma artista icônica, de 65 anos, que expressa justamente sua liberdade, não só sexual, no palco.

Curiosamente, nenhum desses homens que se manifestaram contra Madonna e a acusaram de satanismo ou desrespeito contra as crianças veio a público para rechaçar o pastor Lucinho Barreto, da Igreja Batista da Lagoinha, em Belo Horizonte, que ganhou os holofotes midiáticos após vídeo de um de seus cultos viralizar nas redes[231]. No vídeo, o homem pregava para uma plateia masculina, que respondia com gargalhadas:

> Eu peguei minha filha um dia, dei beijo nela, falei que amava ela. Ela passava e eu dizia: Nossa, que mulherão. Ai se eu te pego. Um dia ela distraiu e eu dei um beijo na boca dela. E eu falei assim: Quando eu encontrar seu namorado eu vou falar: Você é o segundo, eu já beijei[232].

Da mesma forma, nenhum desses homens parece se importar com a realidade do abuso e do desrespeito em relação às mulheres e às crianças ou vulneráveis (como também argumentei no Capítulo 2). De acordo com dados divulgados pelo IBGE em março de 2024, a Folha de São Paulo analisou os registros formais de casamentos infantis[233] (o que não abarca relações extraoficiais) e apontou que, por dia, 43 casamentos de menores de 18 anos ainda acontecem no Brasil. A matéria aponta, ainda, que esse tipo de união afeta com maior intensidade a vida das meninas entre 16 e 17 anos e que a maioria dos casamentos envolvendo meninas (95,4%) ocorre com homens entre 20 e 29 anos.

---

230 Acessível em: https://www.instagram.com/p/C6li8bFO0oV/?utm_source=ig_embed&ig_rid=b2282ac4-6e99-4ffa-9e85-b99b422a5907&img_index=1 Data de acesso: 20/05/2024.

231 Após a repercussão do primeiro vídeo, outras declarações do pastor surgiram na internet. Em um culto mais antigo, o pastor afirmava que beijava o filho, com oito anos na época, para que não tivesse curiosidade de beijar outros homens: "Se você é gay, então você vai ser gay sabe com quem? Comigo! Nós dois. Nós dois não somos homens? Eu vou beijar a sua boca. Nós dois vamos ficar aqui dentro dessa casa, porque eu não te largo por nada nessa vida. Eu vou cuidar de você. Eu não te pus nesse mundo para você ser cobaia do capeta. Nós vamos virar macho nós dois". "Se alguém chegar para ele e falar: 'Dá um beijo aqui', ele vai falar: 'Ih, já estou beijando homem aí, po'". Acessível em: https://observatoriodosfamosos.uol.com.br/colunas/em-off/vaza-novo-video-de-pastor-lucinho-com-filho-voce-vai-ser-gay-comigo Data de acesso: 17/05/2024.

232 Acessível em: https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2024/05/03/lucinho-barreto-diz-ter-beijado-filha-lagoinha.ghtml Data de acesso: 20/05/2024.

233 Acessível em: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2024/03/brasil-tem-media-de-40-casamentos-de-meninas-a-cada-dia.shtml Data de acesso: 20/05/2024.

Voltando ao show da Madonna, a Globo transmitiu a apresentação, ao vivo, na programação aberta e na plataforma Globoplay. No dia, o perfil do Instagram do *streaming* publicou um vídeo repartido entre imagens da cantora performando e Hilda Furacão confrontando Malthus. Na legenda, um texto bem-humorado: "Simplesmente Madonna cantando 'Like a Prayer' em Copacabana"[234].

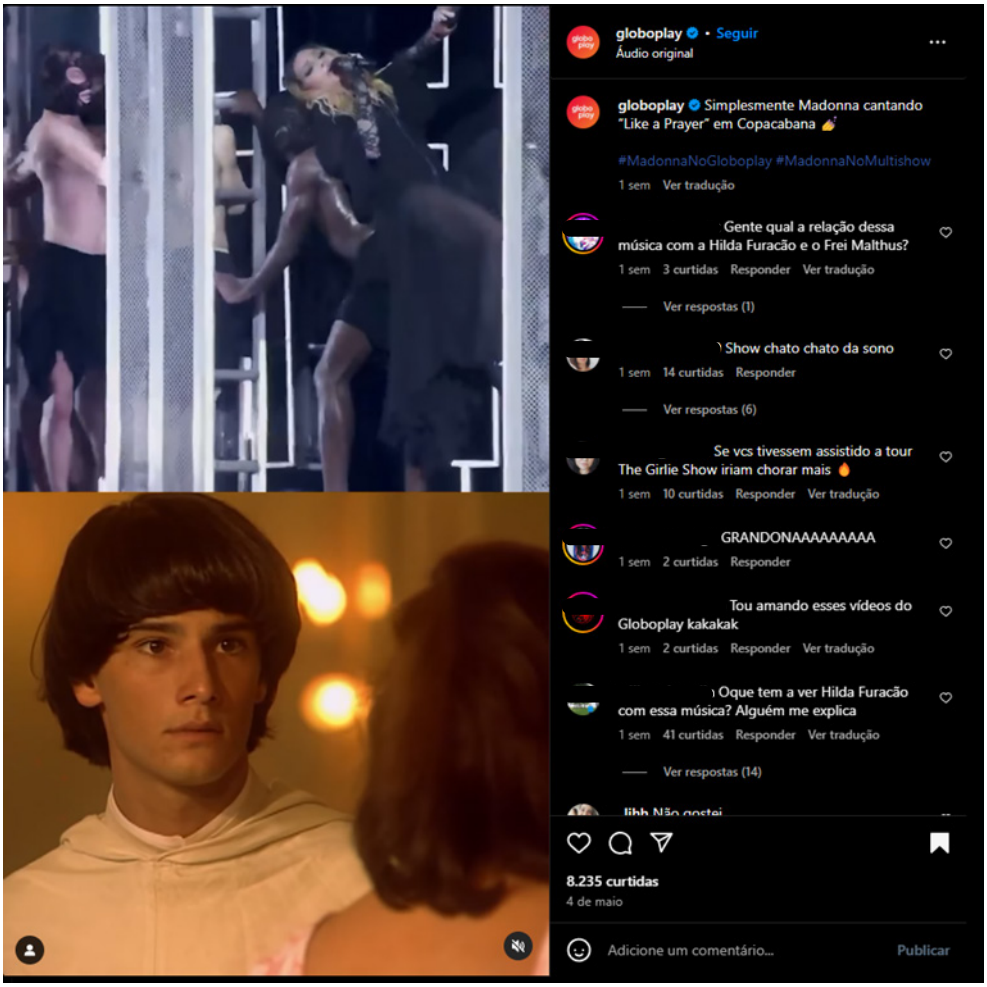

Figura 154: Associação entre a música de Madonna e a relação de Hilda e Malthus.
Fonte: Publicação no perfil da Globoplay no Instagram.

A associação expressa na postagem relaciona o conteúdo da canção de Madonna, que aborda a violência machista e a caça às bruxas, ao relacionamento de Hilda e Malthus. Lançado em 1989, o videoclipe da música *Like a Prayer* traz uma temática religiosa, com cruzes e uma igreja, e Madonna se envolve com um santo negro. Após diversos protestos em relação ao conteúdo do clipe, o contrato da cantora com a Pepsi foi cancelado. Em 1990, a turnê de Madonna, *Blond Ambition World Tour,* causou comoção mundial por conta do teor católico e sexual. Na Itália, organizações religiosas protestaram e o Papa João Paulo II pediu por boicote

234 Acessível em: https://www.instagram.com/p/C6khD6mLl6j/ Data de acesso: 20/05/2024.

à artista, afirmando que era um dos shows mais satânicos da história. No Canadá, a polícia ameaçou prender a cantora caso ela não mudasse a performance de *Like a Virgin*, na qual ela simulava masturbação[235]. Mais de 30 anos depois, as pessoas ainda se chocam com Madonna.

Fato é que a Globo soube aproveitar o *hype*[236] que tem se erguido em torno da minissérie e da personagem Hilda Furacão. Em janeiro de 2024, uma matéria do portal O Globo abordou a viralização da personagem nas redes e o interesse da geração Z (nascidos entre 1997 e 2012) pelos intérpretes Ana Paula Arósio e Rodrigo Santoro[237]. Segundo o texto, Hilda é referência de beleza, estilo e comportamento no TikTok, que está abarrotado de edições e diálogos da minissérie; entre as sugestões de busca na plataforma de vídeos, estão as expressões "Hilda Furacão Fantasia" e até "Malthus comendo geleia". Influenciadoras ensinam a reproduzir corte de cabelo e maquiagem da personagem e uma delas afirmou que Hilda é "uma mulher que luta pra viver sua vida como deseja sem se importar com a opinião alheia", daí a admiração que ela provoca.

No X (ex-Twitter), usuários compararam o romance do casal de protagonistas ao da série britânica *Fleabag* (na qual a protagonista se apaixona por um padre), o que parece ter contribuído para o sucesso internacional que *Hilda Furacão* vem alcançando. O artista Yura (@yuranoia) também tem contribuído para a divulgação da obra, fazendo artes estilizadas dos personagens.

Figura 155: Ilustrações de Malthus e Hilda, feitas pelo artista Yura. Fonte: Perfil @yuranoia na plataforma X.

235 Acessível (em inglês) em: https://www.theguardian.com/music/2020/may/08/a-freudian-nightmare-madonnas-blond-ambition-tour-turns-30 Data de acesso: 17/05/2024.

236 Termo em inglês que significa "moda". Vem sendo utilizado para falar de tendências ou assuntos que estão sendo comentados por todos.

237 Acessível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/01/08/hilda-furacao-viraliza-nas-redes-e-zennials-estao-obcecados-por-ana-paula-arosio-e-rodrigo-santoro-entenda.ghtml Data de acesso: 20/05/2024.

Além disso, o sucesso internacional de Rodrigo Santoro e os temas sexuais e românticos da obra podem, também, estar contribuindo para o retorno de Hilda aos holofotes. Em matéria do Portal Uol, a publicitária Koka Machado defende que os temas da minissérie ressoam com os adolescentes: "tudo é muito intenso, as nossas dores são multidimensionais, e percebemos que 'final feliz' não é mandatório como nos contos de fada. O dark romance[238] tem essas camadas, sempre com emoção, e que acabam sendo referências comportamentais de que devemos – ou não – fazer"[239]. Machado comenta, ainda, sobre como a atemporalidade e a universalidade dos temas contribuem para esse encanto com a minissérie:

> A mulher oprimida que busca libertação; a high society versus a vida boêmia e livre; a desmitificação do sexo e o amor proibido. [...] O noviço em crise entre a fé e o amor de uma mulher representa um dos arquétipos mais poderosos da humanidade, que é o explorador - aquele que busca pela verdade e felicidade diante das surpresas que a vida nos apresenta. É um 'ser ou não ser' pautado na busca, na descoberta e nas indecisões de todos nós: fé ou razão, dever ou paixão, e assim por diante[240].

A repercussão reverberou nas visualizações do streaming, que cresceram 72% em janeiro, em relação a dezembro de 2023, e 347% em relação a novembro do mesmo ano.

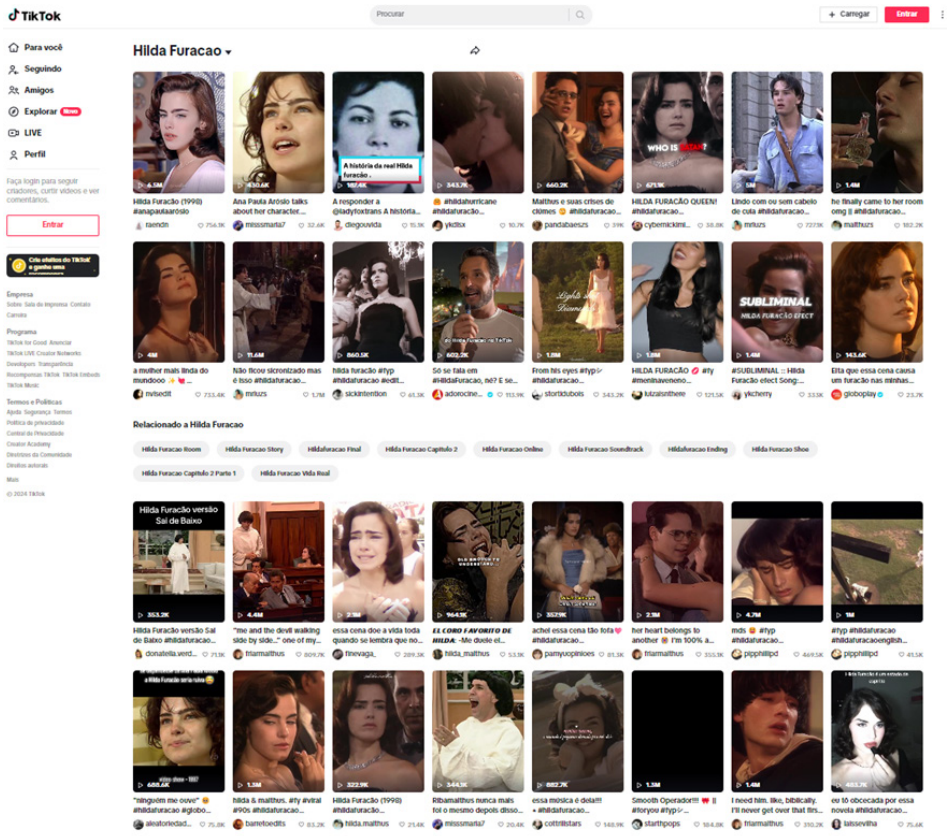

Figura 156: Resultados da busca por Hilda Furacão no TikTok. Fonte: Plataforma TikTok.

238 Formato narrativo que combina elementos românticos com temáticas sombrias, como a violência contra a mulher, o estupro, relacionamentos tóxicos entre outras.

239 Acessível em: https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/hilda-furacao-fisga-adolescentes-em-crise-nas-redes-sociais-e-cresce-no-globoplay-116959?cpid=txt Data de acesso: 20/05/2024.

240 Idem nota 17.

Outra personagem que os brasileiros reviveram após o show da Madonna foi Xica da Silva. No Twitter, um usuário publicou: “a mulher no trem acabou de chamar a bob de xica da silva pqp”. O comentário se refere a participação de Bob The Drag Queen, que abre o show da cantora e participa como uma mestre de cerimônia. Em resposta à publicação, vários usuários colocaram imagens de Taís Araújo como Xica da Silva, já transformadas em memes nas redes sociais. O perfil Draglicious (direcionado ao conteúdo drag) também entrou na brincadeira.

Figura 157: Analogias entre Xica da Silva e Bob The Drag Queen. Fonte: Plataforma X.

Em março de 2024, Taís Araújo postou em suas redes sociais vídeos e fotos, caracterizada de Xica da Silva[241]. Em um dos vídeos, ela se dirige aos jovens para dizer da novela e da personagem; fala sobre o fato de ter sido sua primeira protagonista e sobre ter feito o papel na transição entre os 17 e 18 anos e repete bordões imortalizados por sua interpretação da Rainha do Tijuco.

241 Taís reviveu Xica para edição do programa The Masked Singer, do qual é jurada.

Figura 158: Taís Araújo revive Xica da Silva. Fonte: Perfil @taisdeverdade no Instagram.

Beija também não poderia ficar de fora desse retorno das personagens que mobilizam a tese: a plataforma de *streaming* Max lançará, em 2025, uma nova versão de *Dona Beja*, agora com a grafia araxaense, tendo Grazi Massafera no papel da protagonista[242]. Embora a adaptação tenha argumento de Renata Jhin, escritores e diretores continuam sendo homens (António Barreira e Daniel Berlinsky, no roteiro, e Hugo de Sousa, na direção). Em formato menor que as novelas tradicionais, a obra contará com 40 episódios, aproximando a produção do formato das séries e minisséries que caracterizam as plataformas de *streaming*[243].

Duas mudanças nas formas de representação da história e das personagens são significativas e parecem promissoras. Primeiro, os pares românticos da protagonista serão interpretados por atores negros, David Junior e André Luiz Miranda, que farão os papeis de Antônio e João, respectivamente. Junior ressaltou a importância da escolha: "Eu, como homem

242 Esse investimento das plataformas de streaming em "novelas", ou produções que bebem do formato novela, é um tema em ascensão. O presidente do braço latino-americano da *Warner Bros. Discovery*, que controla a Max, Fernando Medín, afirmou: "Se a gente quer chegar a todos os estratos da sociedade, precisamos de todo tipo de conteúdo". Além de *Dona Beja*, a Max lançará *Beleza Fatal*, com elenco conhecido das novelas da Globo, como Camila Pitanga e Giovana Antonelli. A Netflix lançará *Pedaço de Mim*, com Juliana Paes e Vladimir Brichta, contando com 18 episódios. Segundo a vice-presidente de conteúdo da Netflix no Brasil, Elisabetta Zenatti: "Nossa marca é lançar vários capítulos ao mesmo tempo, então escolhemos obras mais curtas. Vemos como minisséries". Acessível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/04/saiba-quais-sao-as-diferencas-das-novelas-do-streaming-em-relacao-as-da-tv-globo.shtml Data de acesso: 20/05/2024. A própria Globo já tem se aventurado na produção desse tipo de conteúdo, alcançando sucesso com *Verdades Secretas* e *Todas as Flores*, que foram lançadas diretamente na plataforma de *streaming* Globoplay.

243 Sobre as diferenças de formato, Grazi Massafera comentou: "É muito diferente. Novela [de TV], a gente vai fazendo, e o público vai assistindo [e vai mostrando o que gosta]. É muito estranho não ter esse retorno do público. É muito interessante também ter uma produção fechada". Acessível em: https://www.cnnbrasil.com.br/noticias/hbo-aposta-em-narrativa-modernizada-para-adaptacao-da-novela-dona-beja/ Data de acesso: 18/05/2024.

preto, poder protagonizar uma novela, tendo história e arco dramático, isso é histórico"[244]. A segunda mudança é em relação à Severina, que será interpretada por Pedro Fasanaro, uma pessoa branca não binária. Pelo *teaser* lançado em maio de 2024, Severina será uma travesti, condenada à fogueira e salva por Beja.

Segundo Massafera, o enredo da novela vai ao "cerne das questões da sociedade", como "feminismo, machismo, racismo, homofobia". A atriz ressaltou a relevância de Dona Beja: "é uma personagem feminina muito importante para que nós mulheres pudéssemos ter todo esse respaldo [de hoje]. Beja é transgressora. Eu me arrepio o tempo inteiro com essa mulher"[245]. No *teaser* da produção[246], ela completou: "os personagens vêm com uma força para romper, né? Elas são à frente do tempo delas, e isso é uma delícia".

Por outro lado, diversas polêmicas envolveram a adaptação, desde cancelamento de filmagens, alteração de horários de gravação e de alimentação de profissionais, até assédio[247]. A atriz Bianca Bin, que interpretará a rival da protagonista, chegou a se afastar da produção por conta das condições de trabalho. Sobre a experiência, Massafera argumentou que toda a equipe estava reaprendendo a fazer novela e que, apesar da estrutura, faltava organização: "temos uma equipe de novela junto com uma equipe de cinema. Há uma direção que precisa coordenar tudo, e uma produtora que nunca fez isso." A atriz explica: [...] É exigido que as coisas fluam rápido porque tempo é dinheiro. Até tudo se organizar, é natural que existam ruídos"[248]. Tudo isso provocou atrasos, empurrando a estreia para o próximo ano.

Aparentemente, a nudez e o erotismo não serão deixados de lado na produção e a coordenadora de intimidades, Roberta Serrado, afirmou que *Dona Beja* terá por volta de 80 cenas de sexo, que, segundo ela, estarão lá não como "sexo pelo sexo", mas como "sexo pela dramaturgia". Ela ressaltou que produzir para *streaming* facilita a inserção desse tipo de cena, já que "se você assiste algo que te incomoda, é só pausar e deixar de assistir"[249]. No *teaser* de divulgação do drama, Grazi Massafera aparece com uma roupa transparente em frente a um lago, atualizando o imaginário dos rituais de Beja.

---

244 Acessível em: https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/grazi-massafera-divulga-primeira-imagem-como-protagonista-da-novela-dona-beja-112364 Data de acesso: 20/05/2024.

245 Idem nota 19.

246 Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=cz6G7J1Ras8&ab_channel=MaxBrasil Data de acesso: 20/05/2024.

247 Acessível em: https://oglobo.globo.com/play/novelas/noticia/2024/03/08/em-meio-a-clima-conturbado-dona-beja-tem-relato-de-assedio-nos-bastidores.ghtml Data de acesso: 20/05/2024.

248 Acessível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/04/saiba-quais-sao-as-diferencas-das-novelas-do-streaming-em-relacao-as-da-tv-globo.shtml Data de acesso: 20/05/2024.

249 Idem nota 26.

Figura 159: Grazi Massafera revive *Dona Beja*. Fonte: Captura de tela do Youtube.

A relevância dessas mulheres se expressa na contemporaneidade de suas histórias e das discussões que provocam. Como vimos ao longo desta pesquisa, as formas pelas quais foram retratadas e interpretadas revelaram atualizações do estigma de Eva. No entanto, ainda que os imaginários de culpa, malícia e perdição continuem sendo atualizados, Beija, Xica e Hilda (e Madonna e Anitta e Adriane Galisteu e Deborah Secco e Indianarae e tantas, tantas outras) transbordam a natureza subversiva da primeira mulher, seu desejo de viver e saber, sua rebeldia em relação ao controle dos homens comuns e de Deus. Como exercício ético e político, me junto a essas tantas mulheres para negarmos o aprisionamento e lutarmos por direitos e pela autonomia sobre nossos corpos. Mais ainda, lutarmos para que *todas as pessoas* sejam livres.

Ao caminhar por Diamantina, meus pensamentos se voltam à Xica da Silva, que imagino com o rosto de Taís Araújo. Na Cachoeira da Toca, vejo seu corpo nu, dançando entre as águas. Meu corpo quer reproduzir aquele encanto e sentir aquela liberdade. Mas o risco do assédio, do estupro e das outras possíveis violências me interpelam. Apesar do risco não depender da roupa ou da falta dela, nossa cultura entende a nudez como um convite, uma insinuação do desejo de ser olhada e do desejo de ser tocada.

Aqui, é o desejo de transformação e de liberdade o que move esta pesquisa. As novas entradas e tramas que introduzo nessas Considerações, ou que tenham ficado soltas ao longo dos capítulos, são passagens que podem ser trilhadas em trabalhos futuros e que me acompanharão ao longo da vida. Isso revela o caráter aberto desta pesquisa, que não buscou definir verdades ou elaborar vereditos, mas construir conhecimento engajado, que se lança para pensar o nosso tempo. Finalizo esta tese destacando que meu intuito não foi elaborar uma reflexão sobre o passado, mas entender e inspirar práticas de agora: desnaturalizar destinos, resistir às estratégias de dominação e construir novos caminhos.

Referências

ABRIL, Gonzalo. *Cultura visual y espacio público-político*. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, v. 15, p. 21-36, 2010.

ABRIL, Gonzalo. *Tres dimensiones del texto y de la cultura visual*. IC – Revista Científica de Comunicación e Información, Sevilha, n. 9, p. 15-35, 2012. Acessível em: <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/237>. Acesso em: 10 fev. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: ---. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios.* [tradutor Vinícius Nicastrp Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALTMAYER, Carlos Guilherme Mace; PORTINARI, Denise Berruezo. *As ações estético-políticas de enfrentamento direto de Indianara Siqueira, pessoa normal de peito e pau*. Revista Periódicus, v. 1, n. 7, p. 300-312, 2017.

AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. *Festa à Brasileira*: significados do festejar num país 'que não é sério'. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

AQUINO, Talita Iasmin Soares. *Figuras (não) binárias* [manuscrito] : construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI / Talita Iasmin Soares Aquino. - 2015. 85 f. : il. Orientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.

AQUINO, Talita. *Peregrinar pelo mundo*: um ensaio sobre movimento, ciência e jardins. In. DIAS, Emmanuelle, AQUINO, Talita, VIEIRA, William D. (Organizadores). *A ciência em condição liminar [livro eletrônico]:* deslocamentos epistemológicos nas pesquisas em Comunicação. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2022. 134 p.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. "*Não se meta com meus filhos"*: a construção do pânico moral da criança sob ameaça. Cadernos Pagu (53), 2018.

BARBOSA, Karina Gomes. *Encantamentos de corpo e alma*: representações do amor de Jane Austen no audiovisual. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2014.

BARBOSA, Karina Gomes. *Leslie e Ofelia, meninas que ousam sair do quarto*: espaço, feminilidade e corpo em Ponte para Terabítia e O labirinto do fauno. Revista Mídia e Cotidiano. ISSN: 2178-602X. Volume 14, Número 1, jan-abr de 2020.

BARBOSA, Karina Gomes. *Violência, corpo, trauma:* imagens de mulheres em produções audiovisuais seriadas policiais. Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2021, ISSN 2179-510X.

BBC. *Entre os brasileiros religiosos, 70% dizem que nunca duvidam da existência de Deus*. BBC News, 29 de janeiro de 2024. Acessível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/c29r21r69j8o#:~:text=Entre%20os%20brasileiros%20religiosos%2C%2070,das%20pessoas%20preferiram%20não%20responder . Acesso em: 08/05/2024.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo; DIAS, Juarez Guimarães. *O que diz um corpo nu?* Processos de midiatização da performance "La Bête" e as controvérsias discursivas em rede. Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura, v. 18, n. 3, 2020.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista brasileira de educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt Data de acesso: 02/03/2024.

BUENO, Samira et al. *Visível e invisível*: a vitimização de mulheres no Brasil: sumário executivo. 4. ed. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BUTLER, J. *Vida precária*: os poderes do luto e da violência. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rei D. Manuel, Dominus:* São Paulo, 1963. Acessível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf Data de acesso: 08/05/2024.

CARNEIRO, Dayana Cristina Barboza; AQUINO, Talita Iasmin Soares. *Mulher, gorda e nua:* contestação de valores morais e ressignificação de estereótipos no perfil do Instagram da influenciadora Thaís Carla. Revista Contemporânea, [S. l.], v. 3, n. 07, p. 8766–8788, 2023. DOI: 10.56083/RCV3N7-074. Disponível em: https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/1233. Acesso em: 20 nov. 2023.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Bazar do Tempo, 2022.

CRENSHAW, Kimberlé. *A intersecionalidade na discriminação de raça e gênero*. VV. AA. Cruzamento: raça e gênero. Brasília: Unifem, v. 1, n. 1, p. 7-16, 2004.

COLLINS, Patricia Hill. *Aprendendo com a outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Sociedade e Estado, v. 31, p. 99-127, 2016.

DE ANTONI, Andrea; DUMOUCHEL, Paul. *As Práticas de Sentir com o Mundo:* Para uma Antropologia do Afeto, dos Sentidos e da Materialidade – Introdução. (Tradução por Diogo Silva Correa). Blog do Labemus, 2020 [publicado em 05 de outubro de 2020]. Acessível em: https://blogdolabemus.com/2020/10/05/as-praticas-de-sentir-com-o-mundo-para-uma-antropologia-do-afeto-dos-sentidos-e-da-materialidade-introducao . Data de acesso: 05/03/2024.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas*. Editora Planeta do Brasil, 2011.

DIAS, Morena M. ; MOTA JUNIOR, Edinaldo A. ; GUTMANN, Juliana F.. Corpos em rede e o direito de aparecer: o Dia da Visibilidade Trans no YouTube. REVISTA CONTRACAMPO, v. 41, p. 1, 2022. Disponível em: https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/52078 Data de acesso: 09/03/2024.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. In Duarte, Constância Lima; Nunes, Isabella Rosado (organizadoras). *Escrevivência:* a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.* São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FELISBERTO, Fernanda. Escrevivência como rota de escrita acadêmica. In Duarte, Constância Lima; Nunes, Isabella Rosado (organizadoras). *Escrevivência:* a escrita de nós - reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERREIRA da SILVA, Denise. *À brasileira*: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. Revista Estudos Feministas, 2006.

FERREIRA, Jonatas; SILVA, Antônio Ricardo. *A experiência contemporânea da nudez*. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, Março 2011. p.147-167.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Mídia e juventude*: experiências do público e do privado na cultura. Cad. Cedes, Campinas, vol. 25, n. 65, p. 43-58, jan./abr. 2005.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Mídia e educação da mulher:* uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. Revista Estudos Feministas, 2001.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *O dispositivo pedagógico da mídia:* modos de educar na (e pela) TV. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, n.1, p. 151-162, jan./jun. 2002.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. 17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf. Acesso em: 21/01/2024.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

GOMES, Itania. *Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento*. Comunicação e estudos culturais. Salvador: Edufba, p. 29-48, 2011.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. *Repensar a comunicação com Raymond Williams:* estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. Revista Galáxia. São Paulo, 2019. Acessível em: https://revistas.pucsp.br/ index.php/galaxia/article/view/41755. Acesso em: 17/04/2023.

GOMES, Itania. Consciência afetiva, modificações de presença e fluxo: comunicação e experiência nos estudos culturais. In: LEAL, Bruno; Mendonça, Carlos (orgs.). *Teorias da comunicação e experiência:* aproximações. Cachoeirinha: Fi, 2023. Disponível em: https://www.editorafi.org/ebook/a078-teorias-comunicacao-experiencia . Data de acesso: 02/03/2024.

GONZALEZ, Lélia. *Para compreender a "Améfrica" e o "pretuguês"*. Portal Outras Palavras. 1980. Acessível em: https://outraspalavras.net/eurocentrismoemxeque/para-compreender-a-amefrica-e-o-pretugues/ Acesso em: 19/10/2020.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano.* Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Revista ciências sociais hoje, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the future tense*. Durham: Duke University Press, 2010.

GROSSBERG, Lawrence. *Lutando com anjos*: os estudos culturais em tempos sombrios. Revista Matrizes, São Paulo, vol. 9, no. 2, p. 13-46, 2015. Acessível em: https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/111738. Acesso em: 17/04/2023 .

GUTMANN, Juliana Freire. *Audiovisual em rede* [livro eletrônico]: derivas conceituais / Juliana Freire Gutmann. - Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. - (Ensaios; v. 1) 104p.

hooks, bell. *Olhares negros*: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. *Anseios* – raça, gênero e políticas culturais. SP, Elefante, 2019a.

hooks, bell. *E eu não sou uma mulher?* [recurso eletrônico]: mulheres negras e feminismo / bell hooks; tradução Bhuvi Libanio. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019b.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo*: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2020.

HOUAISS, Antônio (1915-1999) e VILLAR, Mauro Salles (1939-). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa /* elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1.ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida*. Horizontes antropológicos. Porto Alegre, n.37, 2012, p.25-44.

INGOLD, Tim. A temporalidade da paisagem. In. BESSA, Altamiro. *A unidade múltipla*: ensaios sobre a paisagem / organizador: Altamiro Sergio Mol Bessa. - Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021. 272 p. : il.- (npgau)

KIFFER, Ana Paula Veiga. *Só quando escrevo tenho um corpo*. In. Poetas Contemporâneas do Brasil / Beatriz Azevedo (Organizadora). – São Paulo: P-o-e-s-i-a / Unicamp, 2021.

KIFFER, Ana Paula Veiga. *O corpo vivo da história*: tortura e feminização dos corpos a partir da ditadura civil-militar brasileira. Terceira Margem, v. 26, n. 48, p. 15-45, 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* [recurso eletrônico]: episódios de racismo cotidiano /Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. *De Gabriela a Juma: imagens eróticas femininas nas telenovelas brasileiras*. Revista Estudos Feministas, v. 18, n. 1, p. 141-160, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*: An essay on abjection. Columbia University Press, 2024.

LEAL, Bruno Souza. Notas sobre comunicação e experiência e suas implicações epistemológicas. In: LEAL, Bruno; Mendonça, Carlos (orgs.). *Teorias da comunicação e experiência:* aproximações. Cachoeirinha: Fi, 2023. Disponível em: https://www.editorafi.org/ebook/a078-teorias-comunicacao-experiencia . Data de acesso: 02/03/2024.

LIMA, Maria Viviane Matos de. O sagrado e o profano nos fraseologismos do português do Brasil. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira (organizadora). *O corpo educado:* pedagogias da sexualidade. Autêntica, 2013.

MACHADO, Thalita Rody. *Representações da cultura do estupro atravessadas pelos marcadores sociais da diferença em uma perspectiva discursiva e crítica*. Viçosa, MG, 2019.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Comunicação: a experiência partilhada. In: LEAL, Bruno; Mendonça, Carlos (orgs.). *Teorias da comunicação e experiência:* aproximações. Cachoeirinha: Fi, 2023. Disponível em: https://www.editorafi.org/ebook/a078-teorias-comunicacao-experiencia . Data de acesso: 02/03/2024.

MORICEAU, Jean-Luc; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; PAES, Isabela. *Guerrilhas do sensível*: estetização e contra-estetização do mundo. In. PICADO, Benjamim. Escritos sobre comunicação e experiência estética: sedimentos, regimes, modalidades. Belo Horizonte: Selo PPGCOM, 2019.

MORICEAU, Jean-Luc. *Afetos na pesquisa acadêmica*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

MOSSE, George. *The image of man: the creation of modern masculinity.* New York: Oxford University Press, Inc.,1996.

MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. *Cenas transviadas:* performances, investimentos afetivos e vídeos musicais em rede. Salvador, 2022. (Tese)

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Visual and other pleasures*, p. 14-26, 1975.

NASCIMENTO, Letícia. *Transfeminismo.* São Paulo: Jandaíra, 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. *A invenção das mulheres:* construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.

PETHERBRIDGE, Danielle. *O que há de crítico na vulnerabilidade?* Repensando interdependência, reconhecimento e poder. Dissonância: Revista de Teoria Crítica, v. 1, n. 2, 2019.

PRIBRAM, E. Deidre; HARDING, Jennifer, *Losing our cool?* Following Williams and Grossberg on emotions. Faculty Works: Communications. 9. 2004.
RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. -- São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIBEIRO, Stephanie e RIBEIRO, Djamila. *A Mulata Globeleza: Um Manifesto*. Portal Geledés. 2016. Acessível em: https://www.geledes.org.br/a-mulata-globeleza-um-manifesto/ Acesso em: 01/10/2020.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*. São Paulo: Aleph, 2019.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. *Mitos e cartografias*: novos olhares metodológicos na comunicação. Perspectivas metodológicas em Comunicação: desafios na prática investigativa. João Pessoa: Editora UFPB, 2008.

RUBIN, Gayle. *Pensando sobre sexo*: notas para uma teoria radical da política da sexualidade (Tradução em português de circulação restrita). The lesbian and gay studies reader. Londres: Routledge, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. 2.ed. – São Paulo: Expressão popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado:* fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. Hucitec: São Paulo, 1988.

SANTOS, Milton. *Da paisagem ao espaço*: uma discussão. Conferência proferida no II ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITEURA E URBANISMO DO BRASIL, 2, 1995, São Paulo. Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=juUkCzFTO5U Data do acesso: 01/02/2024.

SEGATO, Rita. *La estructura de gênero y el mandato de violación*. In: __. Las estructuras elementales de la violencia – 1ª ed. – Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios:* e uma antropologia por demanda. Bazar do Tempo, 2021.

SIBILIA, Paula. *A politização da nudez*: Entre a eficácia reivindicativa e a obscenidade real. Compós, 2014.

SIBILIA, Paula. *O que é obsceno na nudez?.* In: Famecos, PUC-RS, 2014.

SIBILIA, Paula. *A nudez autoexposta na rede*: deslocamentos da obscenidade e da beleza?. cadernos pagu, n. 44, p. 171-198, 2015.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIBURI, Marcia. *La Bête:* a quem interessava transformar a performance em escândalo? Revista Cult, 2019. Acessível em: https://revistacult.uol.com.br/home/la-bete-dois-anos-depois-wagner-schwartz/#:~:text=Wagner%20Schwartz%20foi%20agredido%20e,B%C3%AAte%20e%20ao%20seu%20protagonista. Data de acesso: 06/02/2024.

VARIKAS, Eleni. *A escória do mundo: figuras do pária.* São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Base e Superestrutura na Cultura Marxista*. REVISTA USP, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio 2005.

APÊNDICE

Sobre *Dona Beija* (1986), *Xica da Silva* (1996) e *Hilda Furacão* (1998)

1. *Dona Beija* (1986)

1.1. Resumo do enredo

Beija é criada pelo avô e está prometida ao noivo, Antônio, até que o Ouvidor do rei, Joaquim Mota, faz uma visita à Araxá, então pertencente a Goiás, e sequestra a moça, mata o avô e a leva à Paracatu, lhe oferecendo uma vida de rainha. Beija fica revoltada e só cede aos desejos sexuais do homem quando descobre que, em Araxá, todos acham que ela não é mais honrada. Ela passa a ter relações sexuais com outros homens da cidade, às escondidas, cobrando joias e dinheiro.

Pouco depois, o Ouvidor é chamado de volta à corte e vai embora, deixando Beija com posses de terra e escravizados. Ela decide voltar a Araxá e mudar de vida. Tenta reatar com Antônio (que já estava noivo de Aninha), e é rechaçada pelas mulheres da cidade, que lhe negam ajuda. Com a recusa de Antônio, Beija promete não amar nenhum outro homem e inaugura a Chácara do Jatobá, um refinado bordel. A chácara de Beija recebia homens que iam para se divertir, beber, jogar, dançar e sonhar com a companhia de sua anfitriã, que a cada noite escolhia um dos convidados para dormir com ela.

Beija e Antônio voltam a ficar juntos e tem uma filha, Teresa. Com a pressão da mãe e a tentativa de suicídio da irmã, Antônio abandona Beija, finalmente, que se envolve com o promotor João Carneiro, com quem ela tem outra filha, Joana. Muito tempo depois, sem esquecer Beija e ciumento da relação da amada com João, Antônio manda chicoteá-la até quase a morte. Beija se vinga e manda matar Antônio. Por sua proximidade com o promotor, pai de sua filha, ela é inocentada do crime. Sem conseguir paz, a envelhecida Beija abandona Araxá e vai em busca do maior diamante do mundo, na vila de Bagagem.

1.2. Núcleos narrativos

- Núcleo da família de Ana Jacinta de São José (Dona Beija): a avó Sinhana, o avô João Alves, a mãe Maria Bernarda e as filhas Teresa e Joana.
- Núcleo da família de Antônio: a mãe Ceci, a irmã Maria e a esposa Aninha.
- Núcleo das famílias poderosas de Araxá: Josefa e José Carneiro de Mendonça, pais de João Carneiro de Mendonça (pai da segunda filha de Beija); Genoveva e Coronel Elias Felizardo (pais de Aninha); Idalina e Coronel Francisco Botelho; Augusta e Juiz Alfredo Costa Pinto.
- Núcleo dos amigos de Beija: Padre Aranha, Fortunato, Professor Gaudêncio, Padre Melo Franco.

- Núcleo dos escravizados de Beija: Severina e Moisés.
- Outros personagens: o Ouvidor do Rei, Joaquim Inácio Silveira da Mota (Mota), que rapta Beija e Candinha, a dona do bordel.

1.3. Informações técnicas

A novela foi exibida pela Rede Manchete entre 31 de março e 11 de julho de 1986, no horário de 21h30, com 89 capítulos. Foi reprisada em 1988 e 1993, no mesmo horário e mesma emissora, e em 2009, pelo SBT, entre 22h30 e 23h (a classificação indicativa da era para maiores de 14 anos). A obra também foi exibida em países como França, Espanha, Portugal, Cuba, República Dominicana, Congo, Chile e Uruguai.

Com roteiro de Wilson Aguiar Filho e direção de Herval Rossano, a produção conta a história de Ana Jacinta de São José, na vila de São Domingos do Araxá/GO-MG, no século XIX. Tendo como base os romances *Dona Beija, a Feiticeira do Araxá* (1986), de Thomas Leonardos, e *A Vida em Flor de Dona Beja* (1986), de Agripa Vasconcelos, a novela acompanha a personagem que se transformou em uma das prostitutas mais famosas do Brasil. A produção foi a primeira a exibir nu total em horário nobre na televisão, sendo um grande sucesso de público e firmando o estrelato de Maitê Proença.

2. *Xica da Silva* (1996)

2.1. Resumo do enredo

Sob a ameaça de ser vendida ao bordel do arraial do Tijuco e após presenciar a morte do pai (castigado por extraviar um diamante), Francisca da Silva, a Xica, rouba o baú de diamantes do Contratador Felisberto (seu pai biológico). Com a ajuda do amigo Quilôa (que é apaixonado por ela), Xica esconde a fortuna e desencadeia a prisão e morte de Felisberto, assim como infortúnios aos irmãos biológicos (Martin, Paulina e Clara). A protagonista acaba sendo comprada pelo Sargento-mor Thomaz Cabral, que a estupra. O novo Contratador, João Fernandes, chega ao arraial e se compromete com Violante, filha do sargento. No entanto, se apaixona por Xica e pede ao futuro sogro que lhe presentei com a mucama, que ele logo alforria.

Eles passam a viver como um casal. Xica ganha mucamas, roupas, joias e é tratada como rainha. A personagem se envolve em várias intrigas para ajudar os amigos e é constantemente atacada pelas pessoas da cidade, que a abominam. Ao longo da história, o casal de protagonistas passa por diversos rompimentos e retornos, até que Violante obriga João Fernandes a se casar com ela, para libertar Xica da acusação de bruxaria. Ele vai embora para Portugal e não vive com a esposa, continuando a amar Xica, que envelhece no Tijuco com os filhos.

2.2. Núcleos narrativos

- Núcleo da família de Xica: a mãe Maria, o pai Caetano e o companheiro, Contratador João Fernandes.
- Núcleo da casa de Xica: Rosa (cozinheira), Jelena (mucama), Jacinto (jagunço), Catarina (protegida de Xica), Damião (cozinheiro).
- Núcleo da família do primeiro Contratador, Felisberto Caldeira Brant, pai biológico de Xica: a esposa Emerenciana e os filhos Martim, Paulina e Clara.
- Núcleo da família Gonçalo: o Capitão-mor Emanuel Gonçalo, a esposa Maria do Céu e as filhas Das Dores, Isabel e Ana.
- Núcleo da família Cabral: o Sargento-Mor Thomaz Cabral, a esposa Micaela e os filhos Violante, Luís Felipe, Xavier e Santiago.
- Núcleo do bordel: Jacobino (capitão do mato) e Benguela (escravizada e prostituta).
- Núcleo da pousada: Zé Maria (amigo de Xica), Elvira, mucamo Paulo, Eugênia, Félix, Fausta e Benvinda.
- Núcleo da igreja: Padre Aguiar, Padre Eurico e Úrsula (sobrinha de Aguiar).
- Núcleo do quilombo: Quilôa (rei do quilombo e apaixonado por Xica), Severina (mãe do quilombo) e Mandinga.
- Núcleo dos portugueses: Manuel Pereira, a esposa Guiomar, as filhas Graça e Joaquina e a mucama Fátima.
- Personagens da corte: Conde Valadares, Marquesa Carlota, Conde Da Barca, Condessa Efigênia e a Princesa Ludovica De Castella.

2.3. Informações técnicas

Outra produção da Rede Manchete, *Xica da Silva* foi exibida entre 17 de setembro de 1996 a 11 de agosto de 1997, com 231 capítulos. Reprisada em 2005, pelo SBT, contou com 218 capítulos. Também teve sucesso internacional, sendo exibida em países como Portugal, Chile, República Dominicana, Angola, Venezuela, Equador, Rússia, Bolívia, Honduras, Nicarágua, Porto Rico, Paraguai, Peru, Guatemala, Japão, Argentina. Nos Estados Unidos, a novela foi exibida pela emissora Telemundo e reprisada pela TV Azteca America. "Taís Araújo foi contratada pela Telemundo por um ano para promover a novela e acabou participando de um reality show da emissora. Por causa do êxito de Xica da Silva, Taís fez uma participação especial na novela colombiana Betty, a Feia"[1].

Com roteiro de Walcyr Carrasco e direção geral de Walter Avancini, a novela narra a vida de Francisca da Silva de Oliveira, uma escravizada que alcançou liberdade e poder no

1 Conferir em: http://teledramaturgia.com.br/xica-da-silva/. Data de acesso: 13/05/2023.

Arraial do Tijuco (Diamantina/MG), no século XVIII. A obra foi inspirada nos romances *Chica que Manda*, de Agripa Vasconcellos, e *Xica da Silva,* de João Felício dos Santos. Com foco nas relações sociais do território fértil em diamantes, a trama discute os horrores da escravidão, os privilégios dos brancos e a moral religiosa. A violência e o erotismo foram amplamente utilizados e as sequências de nudez ganharam destaque. Taís Araújo foi a primeira atriz negra a protagonizar, em horário nobre, uma telenovela brasileira e recebeu o prêmio de revelação no Troféu Imprensa em 1996.

3. *Hilda Furacão* (1998)

3.1. Resumo do enredo

Filha de uma tradicional família da classe média de Belo Horizonte, nos anos 1950, Hilda Müller escandalizou a sociedade mineira ao romper com a família e com as convenções. A jovem fugiu para a zona boêmia da capital no dia de seu casamento, se tornando Hilda Furacão, a prostituta mais desejada do Brasil. Em uma manifestação das senhoras conservadoras da cidade, que integravam a Liga de Defesa da Moral e dos Bons Costumes e lideravam uma cruzada contra a boemia e a prostituição, a protagonista é enfrentada por frei Malthus, por quem se apaixona. O religioso também se apaixona por Hilda e vivem uma intensa paixão. Após serem separados por forças do destino, o casal se reencontra anos depois.

3.2. Núcleos narrativos

- Núcleo da família de Hilda: O pai Müller e a mãe Berta, que abandonam a filha e mudam de cidade por vergonha dela.
- Núcleo de Frei Malthus: A mãe Neném, que o criou para ser santo e o Padre Nelson, seu mentor.
- Núcleo do Maravilhoso Hotel: As prostitutas Maria Tomba Homem, Leonor, Divinéia, Guiomar e Cintura Fina. O segurança e recepcionista Jabuti. Os frequentadores, o vereador comunista Orlando Bonfim, o boêmio Olavo, os coronéis João Possidônio e João Filogônio. Os policiais Enéas e Vasco.
- Núcleo da Moral: o político Ventura, a beata Loló, a ex-amiga de Hilda Dorinha, a beata Lucianara e o Padre Ciro.
- Núcleo do jornalista Roberto Drummond: a amada Bela Bê, as tias Çãozinha e Ciana, o fotógrafo Demétrio Barbosa.
- Núcleo de Aramel: o patrão poderoso Tonico Mendes e seu secretário Cidinho, a amada Gabriela M e o locutor de rádio M.C..
- Núcleo de Santana dos Ferros: o delegado Procópio e sua esposa Nevita, o novo padre Geraldo, a pintora Yara Tupinambá, o sacristão João Dindim, a beata Fininha, as três gerações de prostitutas Alição, Alice e Alicinha.

- Núcleo dos comunistas: o líder Lorca, os "camaradas" Zico, Zora, Alves, Rosa e Lucília, o agente secreto Nilson Sargento.
- Outros personagens: O noivo de Hilda, Juca, abandonado no altar e filho de fazendeiros de Itabira/MG. A cartomante Madame Janete, que prevê o futuro da protagonista.

3.3. Informações técnicas

A minissérie foi exibida pela Globo entre 27 de maio e 23 de julho de 1998, totalizando 32 capítulos. A obra foi reprisada no canal Viva, da Rede Globo, em 2010 e 2013 e disponibilizada no Globoplay (plataforma *streaming* do Grupo Globo) em 2021.

Com roteiro de Glória Perez e direção geral de Wolf Maya, o drama interpreta a história de, possivelmente, Hilda Maia Valentim, narrada pelas memórias do jornalista Roberto Drummond, encarregado de traçar o perfil da prostituta. A produção se baseia no livro homônimo de Drummond, que relata como Hilda desafiou as regras sociais em uma época de repressão. Criticando a moral religiosa e familiar do período, a trama abordou a liberdade e a diversidade sexual, além de apostar em discussões políticas e partidárias, representando o golpe militar de 1964 e chegando a incomodar alguns partidos.

A produção marcou a estreia de Ana Paula Arósio na Globo e atriz também recebeu o Troféu Imprensa de revelação na TV, em 1998. *Hilda Furacão* foi eleita a melhor produção da teledramaturgia daquele ano, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).