

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CENTRAL – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE ANÁPOLIS DE CIÊNCIAS
SOCIOECONÔMICAS E HUMANAS – NELSON DE ABREU JÚNIOR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO,
LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

Vanessa da Silva Correia

**ABORDAGENS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM TELENÓVELAS
BRASILEIRAS: UMA ANÁLISE FEMINISTA DE DISCURSO**

ANÁPOLIS – GO

2023

VANESSA DA SILVA CORREIA

**ABORDAGENS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM TELENÓVELAS
BRASILEIRAS: UMA ANÁLISE FEMINISTA DE DISCURSO**

Dissertação apresentada ao Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias.

Linha de pesquisa: Linguagem e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Gonçalves de Freitas.

ANÁPOLIS – GO

2023



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, **CsA n.1087/2019** sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do autor / autora.

Dados do autor (a)

Nome Completo: Vanessa da Silva Correia

E-mail: vanessa.correia.8@hotmail.com

Dados do trabalho

Título: "ABORDAGENS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM TELENÓVELAS BRASILEIRAS: UMA ANÁLISE FEMINISTA DE DISCURSO"

(X) Dissertação

Curso/Programa: Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias (PPG-IELT) da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Concorda com a liberação documento?

SIM


NÃO


Obs: Período de embargo é de um ano a partir da data de defesa

Anápolis (GO), 14/junho/2023

Local

Data


Assinatura do autor / autora


Assinatura do orientador / orientadora

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UEG
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

dc824 da Silva Correia, Vanessa
a Abordagens de Violência Contra a Mulher em
Telenovelas Brasileiras: uma Análise Feminista de
Discurso. / Vanessa da Silva Correia; orientador Lúcia
Freitas. -- , 2023.
117 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado Acadêmico em Educação, Linguagem e
Tecnologias) -- Unidade de Anápolis - CSEH - NELSON DE
ABREU JÚNIOR, Universidade Estadual de Goiás, 2023.

1. Análise Feminista de Discurso. 2. Novelas
brasileiras. 3. Violência de gênero. I. Freitas, Lúcia,
orient. II. Título.

Universidade
Estadual de
GoiásESTADO DE GOIÁS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS - UEG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

Aos quatorze dias do mês de junho de dois mil e vinte e três, às nove horas, na sala 304, bloco II, da Unidade Universitária de Ciências Socioeconômicas e Humanas - UnUCSEH - Nelson de Abreu Júnior, da Universidade Estadual de Goiás - UEG, realizou-se a sessão de julgamento do trabalho de defesa da mestranda **VANESSA DA SILVA CORREIA**, intitulado "**ABORDAGENS DE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM TELENOVELAS BRASILEIRAS: UMA ANÁLISE FEMINISTA DE DISCURSO**". A banca examinadora foi composta pelas/o seguintes professoras/or doutoras/or: Lúcia Gonçalves de Freitas (Orientadora) – PPG-IELT/UEG, Joana Plaza Pinto - PPGLL/UFG e Ariovaldo Lopes Pereira – PPG-IELT/UEG. Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pela mestranda e sua orientadora. Em seguida, a banca examinadora reuniu-se em sessão secreta, para proceder à avaliação do trabalho de defesa. Reaberta a sessão, a presidente da banca examinadora, Profa. Dra. Lúcia Gonçalves de Freitas, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi **aprovada**, considerando-se cumprido este requisito para fins de obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias, pela Universidade Estadual de Goiás. A conclusão do curso se dará quando da entrega da versão final da dissertação na secretaria do Programa com as devidas correções. Cumpridas as formalidades de pauta, às 11:55 horas, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa e, para constar eu, Rívilla Jéssica Rodrigues, secretária do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias, lavrei a presente ata que será assinada eletronicamente pelos membros da banca examinadora via Sistema Eletrônico de Informações - SEI.



Documento assinado eletronicamente por **ARIOVALDO LOPES PEREIRA, Docente**, em 14/06/2023, às 12:04, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.



Documento assinado eletronicamente por **LUCIA GONCALVES DE FREITAS, Orientador (a)**, em 14/06/2023, às 12:05, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.



Documento assinado eletronicamente por **Joana Plaza Pinto, Usuário Externo**, em 14/06/2023, às 20:41, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.



Documento assinado eletronicamente por **RIVILLA JESSICA RODRIGUES, Secretário (a)**, em 15/06/2023, às 07:47, conforme art. 2º, § 2º, III, "b", da Lei 17.039/2010 e art. 3ºB, I, do Decreto nº 8.808/2016.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site http://sei.go.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=1 informando o código verificador **48241656** e o código CRC **8015AB8F**.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E
TECNOLOGIAS

AVENIDA JUSCELINO KUBITSCHECK Nº 146, , - Bairro BAIRRO JUNDIAÍ - ANAPOLIS -
GO - CEP 75110-390 - (62)3328-1188.



Referência: Processo nº 202200020022305



SEI 48241656

Minha mãe trabalha desde os doze anos de idade. Um dia perguntei a ela qual carreira ela teria seguido se não precisasse ser empregada doméstica. Ela não soube responder. Dedico então este trabalho à mulher que sempre fez tudo o que pôde para que eu tivesse acesso a oportunidades que, para ela, nunca estiveram disponíveis.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me abençoa e me acompanha todos os dias, me direcionando para os melhores caminhos e as melhores escolhas mesmo quando estou incerta quanto as minhas decisões.

À minha mãe, Conceição. Todas as minhas conquistas são e sempre serão para ela e por ela. Obrigada pela compreensão, pelo carinho e pelo acolhimento incondicionais.

A todas/os as/os amigas/os que estiveram comigo ao longo dessa trajetória. Gabriela Tonaco, Fellipe Mota, Jefferson Valencio, João Victor de Deus, Lara Valentina e Michael. Obrigada por me apoiarem ao longo de todos os altos e baixos que constituíram minha trajetória no mestrado.

A todas as integrantes da Comunidade + Incrível, cujos caminhos se cruzaram com o meu quando minha jornada no mestrado já estava em andamento. Sempre estaremos “na mesma página”.

À Wilker Ramos-Soares que na figura de amigo e representante de turma foi essencial para minha permanência no Programa. Quando as coisas pareciam estar fora de controle e a vontade de desistir batia à porta, Wilker sempre estava disponível para ajudar e acolher. Acredito que há um pouco dele em todas as dissertações desenvolvidas pela Turma 10 do PPG-IELT.

A todas/os as/os docentes da Universidade Estadual de Goiás (UEG), em especial à Profa. Dra. Viviane Pires Viana Silvestre, que nas conversas pelos corredores do IELT e como arguidora da banca de qualificação deste trabalho me deu conselhos e direcionamentos que foram essenciais para minha trajetória acadêmica. Obrigada pela sensibilidade ímpar e pelo acolhimento.

À minha orientadora Profa. Dra. Lúcia Gonçalves de Freitas que me acompanha desde a graduação e me apresentou a Análise Feminista de Discurso. Obrigada pelas orientações precisas e por sempre respeitar meu espaço e meus métodos de trabalho.

À Profa. Dra. Joana Plaza Pinto e ao Prof. Dr. Ariovaldo Lopes Pereira que na figura de arguidores se dispuseram a ler este trabalho e participar de seu processo de construção.

Por último, agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsa de estudos que viabilizou a realização desta pesquisa.

“Quando uma novela vai ao ar, um novo Brasil aparece.”

Bárbara Reis, atriz.

RESUMO

Ao propor uma Análise Feminista de Discurso, este estudo investiga a imposição da violência contra a mulher em telenovelas brasileiras, explorando como essa violência se manifesta, quais são seus efeitos sobre as vítimas e de que forma os folhetins estabelecem um interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero. Tendo como objeto de estudo as novelas *Mulheres Apaixonadas* e *A Regra do Jogo*, a intenção é compreender como essas narrativas midiáticas constroem e perpetuam representações da violência de gênero, bem como examinar seu potencial para sensibilizar e promover a conscientização sobre questões relacionadas à violência e aos direitos das mulheres. Para tal, é necessário um desdobramento em objetivos específicos, a saber: (i) compreender, à luz de teorias feministas, como as telenovelas brasileiras representam a violência contra as mulheres; (ii) observar de que forma a representação feita nas telenovelas dialoga com as lutas feministas das mulheres brasileiras e latino-americanas; (iii) observar por quais transformações esse diálogo passou ao longo do tempo. O corpus teórico tem por base as produções de Mauro Alencar (2002), Esther Hamburger (2005) — para repensar sob um viés crítico a trajetória de construção da telenovela brasileira; Mary Del Priore (1993); Miriam Pillar Grossi (1994); Marcela Lagarde (2003, 2012); Heleieth Saffioti (2015) — para debater a problemática da violência contra a mulher na América Latina e no mundo; Judith Butler (2003); Sandra Harding (2019); Amanda Diniz Vallada e Joana Plaza Pinto (2021); Isadora Costa Mendes e Lúcia Freitas (2017) — para dissertar sobre estudos discursivos de perspectiva feminista. As conclusões da pesquisa evidenciaram que, apesar de as telenovelas brasileiras apresentarem abordagens de violência contra a mulher que fomentam debates e reflexões sobre o assunto, quase vinte anos depois essas tramas pouco evoluíram, principalmente se comparadas às conquistas feitas pelos movimentos feministas e especialmente no que diz respeito à representação dos aspectos legais de combate à violência de gênero.

Palavras-chave: Análise Feminista de Discurso. Novelas brasileiras. Violência de gênero.

ABSTRACT

This study proposes a Feminist Discourse Analysis that investigates the imposition of violence against women in Brazilian telenovelas, exploring how this violence manifests itself, how it affects the victims, and how the interdiscourse of telenovelas with the legal aspects of combating gender-based violence develops. Using the television dramas *Mulheres Apaixonadas* and *A Regra do Jogo* as the objects of study, the research aims to understand how these media narratives construct and perpetuate representations of gender-based violence, as well as examine their potential to raise awareness and promote consciousness regarding issues related to violence and women's rights. In this regard, the specific objectives are defined: (i) to comprehend, through feminist theories, how Brazilian telenovelas represent violence against women; (ii) to observe how the representation depicted in telenovelas engages with the feminist struggles of Brazilian and Latin American women; (iii) to observe the transformations this dialogue has undergone over time. The theoretical framework is based on the works of Mauro Alencar (2002), Esther Hamburger (2005) — to critically rethink the trajectory of Brazilian soap opera construction; Mary Del Priore (1993), Miriam Pillar Grossi (1994), Marcela Lagarde (2003, 2012), Heleieth Saffioti (2015) — to discuss the issue of violence against women in Latin America and the world; Judith Butler (2003), Sandra Harding (2019), Amanda Diniz Vallada and Joana Plaza Pinto (2021), Isadora Costa Mendes and Lúcia Freitas (2017) — to discuss discursive studies from a feminist perspective. The research conclusions have shown that Brazilian telenovelas present approaches to violence against women that encourage debates and reflections on the subject. However, almost twenty years later, these plots have made little progress, especially when compared to the achievements made by feminist movements, particularly in terms of representing the legal aspects of combating gender-based violence.

Keywords: Feminist discourse analysis. Brazilian telenovelas. Gender-based violence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E TELENVELA BRASILEIRA	16
1.1 As tramas violentas das relações de gênero da sociedade brasileira e as lutas feministas.....	17
1.2 Paixão nacional: o Brasil retratado e construído nas/pelas telenovelas brasileiras	24
1.3 Panorama das abordagens de violência contra a mulher em telenovelas brasileiras	31
2 ANÁLISE FEMINISTA DE DISCURSO E METODOLOGIA DE PESQUISA	40
2.1 A Análise Feminista de Discurso no campo da Linguística Feminista	40
2.2 Análises de Discurso com perspectivas feministas e seus desdobramentos	43
2.3 A proposta de Análise Feminista de Discurso da violência contra as mulheres nas telenovelas.....	45
2.3.1 Objetivos e corpus de estudo.....	50
2.3.2 As categorias analíticas.....	52
3 ANÁLISES DAS NOVELAS SELECIONADAS.....	53
3.1 A violência contra a mulher na telenovela <i>Mulheres Apaixonadas</i>	53
3.1.1 As tramas das personagens	54
3.1.1.1 Raquel	54
3.1.1.2 Dóris.....	56
3.1.2 A imposição da violência	58
3.1.2.1 Vergonha “Os vizinhos podem reclamar de você”.....	59
3.1.2.2 Ironia “Fiquei curioso de saber, o que é que você vai dizer?”	61
3.1.2.3 Dependência financeira como ferramenta de controle da mulher “Você não acha que é muito mais fácil ser filha?”.....	63
3.1.2.4 Violência como forma de educação “Eu bato em você para você aprender a respeitar os outros”	65
3.1.3 Os efeitos da violência sobre a vítima	68
3.1.3.1 Medo “Eu não quero que esse homem entre novamente na minha vida”.....	69
3.1.3.2 Eufemismos “Você me obriga a fazer coisas que eu não quero”	74
3.1.3.3 Revitimização “Quando não for mais você, vai ser outra”	76
3.1.4 Interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero	78

3.1.4.1 Deslegitimação “Eu já vi muitas mulheres denunciarem os maridos e não dá em nada”	79
3.2 A violência contra a mulher na telenovela <i>A Regra do Jogo</i>	82
3.2.1 As tramas das personagens	83
3.2.1.1 Domingas	83
3.2.1.2 Atena	86
3.2.2 A imposição da violência	88
3.2.2.1 Linguagem misógina e depreciação “Homem nenhum vai querer um pano de chão desse”	88
3.2.2.2 Romantização de relação abusiva “Se ‘neguinho’ não me matar aqui, eu vou continuar te amando”	90
3.2.3 Os efeitos da violência sobre a vítima	92
3.2.3.1 Medo “É melhor morrer do que viver desse jeito”	92
3.2.3.2 Revitimização “Ele faz tudo isso com você porque você deixa”	94
3.2.4 Interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero	96
3.2.4.1 Deslegitimação “A lei que rola aqui é a lei do casamento”	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	105
ANEXO A: CENAS DA PERSONAGEM RAQUEL EM <i>MULHERES APAIXONADAS</i>	109
ANEXO B: CENAS DA PERSONAGEM DÓRIS EM <i>MULHERES APAIXONADAS</i>	112
ANEXO C: CENAS DA PERSONAGEM DOMINGAS EM <i>A REGRA DO JOGO</i>	114
ANEXO D: CENA DA PERSONAGEM ATENA EM <i>A REGRA DO JOGO</i>	116

INTRODUÇÃO

As telenovelas sempre fizeram parte da minha vida, e digo isso especialmente porque nem mesmo consigo lembrar com exatidão qual foi o primeiro folhetim a que assisti. Enquanto muitas crianças costumavam acompanhar desenhos animados, eram as novelas que faziam meus olhos brilharem. Aos sete anos, quando meu pai faleceu e minha mãe precisou voltar a trabalhar fora como empregada doméstica, foram essas tramas que passaram a me fazer companhia todas as tardes. Sempre acreditei no poder que as telenovelas nacionais têm de eternizar um recorte da sociedade, registrando o modo de ser, estar, falar e se comportar dos sujeitos de uma determinada época. Porém, foi só no mestrado que eu descobri que estudar as telenovelas poderia ser tão interessante quanto assisti-las. Se o mestrado — e os estudos acadêmicos, de modo geral — são um caminho árduo de se trilhar, acredito que ter como objeto de estudo algo que você goste e que te motive como pesquisadora é essencial para tornar essa caminhada mais agradável.

Minha formação acadêmica teve início no curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás, motivada principalmente pelo meu desejo de trabalhar com escrita e revisão de textos. Já na graduação, tive a oportunidade de realizar uma pesquisa de iniciação científica na área de Análise Feminista de Discurso (AFD), sob orientação da Professora Lúcia Freitas — colaboração que repetimos também no mestrado para produção desta dissertação. Esse período de introdução à pesquisa acadêmica e de um primeiro contato com a AFD constitui-se em uma oportunidade de unir áreas de estudo e perspectivas teóricas que muito me interessavam como mulher e como estudante da graduação. Nesse cenário, quando me formei na universidade, seguir meus estudos em um programa de mestrado que também faz parte da UEG se desenhou como um caminho natural, motivado não só pelo desejo de complementar minha formação, mas também e principalmente pelo anseio de seguir com a pesquisa em AFD.

Em minha trajetória, estudar uma teoria discursiva de perspectiva feminista sempre se sobressaiu como um meio de promover reflexões e superações de desigualdades não só no meio acadêmico, mas na sociedade de modo geral. Nesse sentido, ao construir meu projeto de pesquisa, decidi que era essencial que essa proposta trouxesse à tona alguma das problemáticas que afetam diariamente e diretamente as vidas de diferentes mulheres, colaborando para a manutenção de uma hierarquia desigual de poder que sujeita essas mulheres a uma série de vulnerabilidades. Pensando nisso, surgiu a ideia de unir num só estudo telenovelas brasileiras, Análise Feminista de Discurso e violência contra mulheres, isso tudo tendo em vista o que as

abordagens discursivas de violência contra a mulher nas telenovelas brasileiras teriam para contar sobre como a sociedade brasileira real lida com essa problemática.

Sabe-se que o Brasil enfrenta desafios persistentes no combate à violência de gênero, com altos índices de feminicídio, violência doméstica, violência familiar, assédio sexual, entre outras formas de agressão. Além disso, as mulheres brasileiras enfrentam interseccionalidades complexas em que raça, classe social, orientação sexual e outras identidades podem agravar sua vulnerabilidade. É fundamental considerar a cultura do machismo arraigada na sociedade, os estereótipos de gênero, a impunidade e a falta de acesso efetivo à justiça como elementos-chave para compreender, estudar e enfrentar a violência contra a mulher no Brasil. Nesse sentido, ao empreender um estudo que envolva essa problemática é preciso considerar uma abordagem integrada, que considere a característica multifacetada da violência de gênero no Brasil.

Se unindo aos fatores anteriormente mencionados, a cultura do silêncio também se apresenta como fator-chave, representado por uma frase comumente repetida na cultura popular segundo a qual “todo mundo conhece uma mulher que já foi agredida por um homem, mas ninguém conhece um homem que já agrediu uma mulher”. Essa expressão pode ser ilustrada por uma pesquisa realizada pelo Ipec (Inteligência em Pesquisa e Consultoria Estratégica) — em parceria com o Instituto Patrícia Galvão e o Instituto Beja — que diz que, no Brasil, 50% das pessoas conhecem pessoalmente alguma mulher que sofre ou já sofreu algum tipo de agressão por parte do atual ou do antigo companheiro, enquanto 94% dos homens afirmam que nunca agrediram. Essa conta não fecha, e a constatação desse fato endossa a lista de motivações que me levaram a me dedicar à pesquisa e investigação da questão da violência contra a mulher na sociedade brasileira. Além disso, também é possível que este trabalho possa promover reflexões e transformações na maneira como a violência de gênero é retratada nas telenovelas e que, fazendo isso, o modo como a sociedade lida com a prática também seja afetado de alguma maneira, permitindo que cada vez mais mulheres sejam libertadas desses contextos violentos de vulnerabilidades, e que seus agressores sejam punidos pela lei.

Entretanto, é preciso mencionar que anteriormente já foram produzidos outros trabalhos acadêmicos que pesquisaram abordagens de violência contra a mulher em telenovelas brasileiras e, sendo assim, esta dissertação se une a essas obras na construção do campo de estudos. É o caso de pesquisas como as realizadas pela Doutora em Ciências Sociais Lorena Caminhas que investigou como o fenômeno da violência de gênero é retratado especificamente no melodrama televisivo brasileiro (2018); correlacionou os avanços legislativos de combate à violência das últimas quatro décadas com os mecanismos de abordagem das agressões nas narrativas das telenovelas (2020); analisou o modo como ocorre a violência empreendida contra

vilãs de telenovelas brasileiras por seus pais, maridos e amantes (2019); entre outras publicações. Também já foi produzido trabalho da área de Comunicação que investigou os limites do merchandising social — nomenclatura que se refere aos temas de cunho social — nas telenovelas brasileiras (MOTTER, JAKUBASZKO, 2006). Assim como trabalho da área de Comunicação Social que estudou a mobilização midiática e social gerada a partir da representação da violência contra a mulher construída na telenovela *Mulheres Apaixonadas* (PIRES, 2016), e outro que, tomando como objeto de estudo a novela *A Regra do Jogo*, buscou investigar a construção social das desigualdades de gênero na sociedade e o modo como as telenovelas poderiam colaborar para mudanças de comportamento (BACCEGA, ABRÃO, 2016). As duas últimas são, inclusive, as mesmas telenovelas escolhidas para realização das análises deste trabalho. No contexto dessas produções acadêmicas, esta pesquisa inova e delinea sua relevância em dois aspectos principais: por se propor a investigar esse fenômeno focando em seus aspectos linguísticos e discursivos, e por fazê-lo a partir de uma perspectiva feminista, tudo isso feito por meio da produção de uma análise feminista de discurso.

Nesse sentido, sabe-se que Linguística Feminista passou a se desenvolver como abordagem teórica a partir da década de 1970 quando algumas autoras (LAKOFF, 1975; WEST, ZIMMERMAN, 1975; FISHMAN, 1983; TANNEN, 1990) produziram trabalhos que investigavam as relações de gênero, poder e linguagem, como uma espécie de resposta às lacunas deixadas pela Linguística Tradicional. Como desdobramento da Linguística Feminista, surgiram uma série de correntes teóricas que buscavam articular estudos discursivos e teorias feministas a fim de investigar o modo como as desigualdades de gênero eram perpetuadas por meio do discurso, é o caso da Análise Crítica de Discurso Feminista (LAZAR, 2005, 2007) e da Análise de Discurso Feminista Pós-Estruturalista (BAXTER, 2008), por exemplo. É justamente nesse contexto acadêmico que se insere a Análise Feminista de Discurso (AFD) que, como o próprio título sugere, associa Análise de Discurso e Feminismo, e cuja nomenclatura foi reivindicada pela primeira vez em 2001 por Ann Weatherall e Anna Priestley na obra *A Feminist Discourse Analysis of Sex 'Work'*.

Desse modo, partindo do campo já existente de estudos discursivos com foco na temática de gênero e sexualidade, compreende-se a Análise Feminista de Discurso como uma abordagem que se reapropria dos pressupostos de correntes teóricas canônicas com propósitos feministas, assumindo assim uma postura feminista declarada e reivindicando a inclusão do termo “Feminista” a trabalhos de Análise de Discurso (FREITAS, 2018). Não se pode deixar de considerar, entretanto, que assim como ocorre com uma série de outros campos de estudo, a AFD surgiu num contexto branco, europeu, cisgênero e heteronormativo, e, dessa forma, se

mostrou ser essencial que as teóricas feministas começassem a propor teorias que considerassem a questão da interseccionalidade e que reconhecessem a perspectiva territorializada sob a qual as teorias do hemisfério norte, assim como quaisquer outras, foram produzidas. Como esclarece Viviane Resende (2019, p. 29),

“nenhum conhecimento é válido em si mesmo, e por isso precisa ser validado no mundo social. Isso não equivale a uma opção pelo relativismo, nem se trata de recusar o conhecimento já produzido, mas de não o tomar, de forma ingênua, como universalmente válido. [...] A questão, então, não é criar um novo ponto zero, mas reconhecer que o ponto zero nunca existe, e manter-se vigilante a respeito da tentação de um tranquilizante ponto zero imaginário”.

Nesse sentido, como teórica feminista latino-americana, reivindico não só uma teoria que considere a diversidade que envolve as mulheres, como também e principalmente uma teoria que considere os aspectos específicos da América Latina e que, por isso, seja capaz de analisar e investigar os fenômenos que ocorrem na sociedade latino-americana. Essa postura, por sua vez, implica na capacidade de analisar e investigar os fenômenos sociais que ocorrem na sociedade latino-americana levando em conta suas dinâmicas culturais, políticas e históricas. É importante retirar da posição de subalternidade não só as teorias que produzimos, mas também as teóricas que somos. É necessário refletir sobre o conhecimento já produzido nesse campo de estudos, valorizando as contribuições teóricas e empíricas provenientes da região, a fim de fortalecer e ampliar nossa capacidade de produzir análises feministas de discurso de autoria própria. Assim, será possível romper com a dependência de teorias estrangeiras e construir uma base teórica que esteja em sintonia com nossa realidade e nossas lutas feministas específicas.

Pensando a problemática da violência contra a mulher no Brasil e considerando que determinados padrões de linguagem podem funcionar tanto para reproduzir certos comportamentos e desigualdades, quanto para contribuir com sua perpetuação, esta pesquisa se desenvolve com base em três objetivos principais: compreender e discutir, à luz de teorias feministas, como as telenovelas brasileiras representam a violência contra as mulheres; observar de que forma a representação feita nas telenovelas dialoga com as lutas feministas das mulheres brasileiras e latino-americanas; e observar por quais transformações esse diálogo passou ao longo do tempo. Para acessar tais os objetivos algumas perguntas de pesquisa guiam o estudo: 1-Como é feita discursivamente a imposição da violência nas cenas das telenovelas?; 2-Como se manifestam os efeitos da violência sobre as vítimas?; 3- Como as telenovelas promovem um interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero?.

Tendo em vista tais objetivos, era preciso delimitar o corpus que seria utilizado na realização das análises, e levando em consideração principalmente a temática das telenovelas e os índices de audiência — que indicam uma média da quantidade de telespectadores que assistem determinado folhetim diariamente —, escolhi trabalhar com novelas do horário das nove, o chamado “horário nobre” da Rede Globo de televisão. Em primeiro lugar selecionei a novela *Mulheres Apaixonadas*, por essa ser reconhecida como a primeira trama a representar um núcleo de violência contra a mulher com função socioeducativa na televisão brasileira. A partir daí minha intenção era selecionar uma segunda novela, relativamente mais recente, que também tivesse um núcleo de violência contra a mulher. Assim, cheguei ao título *A Regra do Jogo*, que se distancia de *Mulheres Apaixonadas* por um intervalo de doze anos e pela sanção da Lei Maria da Penha (além de uma série de outras conquistas, frutos das lutas dos movimentos feministas). Após assistir a íntegra das novelas e fazer uma seleção e uma análise inicial dos capítulos — tendo em mente o objetivo deste trabalho — foi observada a ocorrência de três macrotemas principais que são: a imposição da violência, os efeitos da violência sobre a vítima, e o interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero. Em cada uma das obras selecionadas, dentro das macrocategorias temáticas mencionadas, foram pontuadas categorias analíticas que passaram a reger as análises feministas de discurso empreendidas neste trabalho.

Após a introdução, este trabalho se divide em três seções principais. O primeiro capítulo se dedica a um breve resumo da trajetória da telenovela no Brasil — discutindo de que forma o melodrama televisivo brasileiro se associa às lutas empreendidas pelos movimentos feministas — e à exposição de um panorama das abordagens de violência contra a mulher nas telenovelas brasileiras do horário nobre da TV Globo ao longo dos anos. O segundo capítulo faz uma recuperação teórica da Análise Feminista de Discurso (AFD), mostrando seu surgimento como um desdobramento da Linguística Feminista e a importância de se reivindicar uma AFD latino-americana. Essa seção aborda também a metodologia de pesquisa do trabalho, descrevendo os objetivos e o corpus de estudo, além de listar as categorias analíticas. O capítulo três apresenta a análise feminista de discurso produzida por mim a partir das perspectivas teóricas mencionadas no capítulo 2 e tendo como objeto de análise excertos retirados de determinadas cenas das novelas *Mulheres Apaixonadas* e *A Regra do Jogo*. Em seguida, o trabalho apresenta as seções de considerações finais, referências e quatro anexos que contemplam a transcrição na íntegra do roteiro das cenas que geraram os excertos analisados.

1 VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E TELENOVELA BRASILEIRA

No dia 9 de junho de 2003 foi ao ar no horário nobre da Rede Globo de Televisão uma das cenas mais emblemáticas da história da telenovela brasileira. No capítulo 98 da obra *Mulheres Apaixonadas*, de Manoel Carlos, Marcos (Dan Stulbach) vai ao encontro de sua esposa Raquel (Helena Ranaldi) na escola em que ela trabalha e, em meio a uma crise de ciúmes, a espanca com uma raquete de tênis. Aquela não era a primeira vez que Marcos agredia Raquel e, infelizmente, também não seria a última. *Mulheres Apaixonadas* representa um marco televisivo por ser considerada o primeiro folhetim brasileiro a retratar um núcleo com a temática de violência contra a mulher visando a função de ensinar algo ao telespectador por meio da ficção. Entretanto, é importante mencionar que mesmo aquelas tramas em que não se observa esse intuito socioeducativo influenciam o telespectador de alguma forma, afinal o gênero telenovela sempre exercerá seu papel de retratar determinados recortes da sociedade e intervir sobre o telespectador munido de referências à sociedade brasileira “que durante anos foram consolidando a novela como uma espécie de vitrine de moda, notícia e comportamento” e, por sua vez, “assumiram o papel explicitamente de intervenção em histórias que se ofereceram ao público também como prestadoras de serviço” (HAMBURGER, 2005, p. 131). Nesse sentido, pode-se dizer que a telenovela influencia o público ao mesmo tempo em que é influenciada por ele, e expõe um retrato da sociedade brasileira ao mesmo tempo em que a modifica.

Mesmo quando a temática de violência contra mulheres não contava com a representação midiática das telenovelas, crimes desse tipo já eram um problema recorrente na sociedade brasileira e, à vista disso, a trajetória dessas representações era construída ao mesmo tempo em que se desenvolviam as lutas dos movimentos feministas e as políticas públicas em prol dos direitos das mulheres. Se olharmos para trás, é possível perceber que, no que diz respeito à violência contra a mulher, os passos dados pelos movimentos feministas foram muito mais largos que aqueles empreendidos pela telenovela brasileira, de forma que as representações dessa temática — se comparadas com a evolução da sociedade de modo geral — aparentam incompletude, atraso e superficialidade. Assim, convém traçar alguns paralelos entre determinados aspectos das relações de gênero da sociedade brasileira e as lutas feministas nas últimas quatro décadas, ao mesmo tempo em que recupero os caminhos percorridos pelas abordagens de violência contra a mulher em telenovelas brasileiras e analiso de que forma essas tramas se associam aos movimentos feministas em atividade no Brasil e às conquistas em prol dos direitos das mulheres.

A seguir, este capítulo se divide em três seções: a seção 1.1 constrói um quadro das tramas violentas das relações de gênero da sociedade brasileira entrelaçada com o desenvolvimento das lutas empreendidas pelos movimentos feministas, a seção 1.2 empreende uma recuperação histórica do Brasil retratado e construído nas/pelas telenovelas brasileiras ao longo dos anos, e a seção 1.3 produz um panorama das abordagens de violência contra a mulher nas telenovelas brasileiras globais do horário nobre desde os primeiros casos até março de 2022.

1.1 As tramas violentas das relações de gênero da sociedade brasileira e as lutas feministas

Historicamente a sociedade brasileira foi construída sob os moldes de uma ideologia patriarcal e se desenvolveu em cima de desigualdades, prosperando numa opressão dos mais fracos que se desenvolvia e se perpetuava — entre outros meios — através do discurso. A princípio, a dominação era exercida por meio da escravização negra e de povos indígenas, e no que concerne às mulheres — pelas figuras do Estado e da Igreja — o processo de domesticação da mulher (DEL PRIORE, 1993) teve início junto ao processo de colonização. O papel da mulher na sociedade brasileira começava então a se delinear e os estereótipos femininos eram concebidos seja “pelo caminho da exploração ou da escravização, acentuando, assim, nas suas desigualdades, as relações de gênero” ao passo em que “as marcas desse penoso caminho feito de preconceitos e estigmas sociais tanto se refletiam nas relações entre os sexos, quanto acentuavam as diferenças entre as próprias mulheres” (DEL PRIORE, 1993, p. 22).

Para sustentar a sociedade nesses moldes, era essencial que se mantivessem os mecanismos de dominação-exploração das mulheres, e assim como a linguagem se mostrava cada vez mais um meio eficiente de dominação, a violência era um dentre uma série de caminhos por meio dos quais esse processo se fortalecia dia após dia. Dessa maneira, ressaltase que “a violência é um método de atuação, e o progresso uma das desculpas para tantas iniquidades que conhecemos” (BRAZÃO *et al.*, 2010, p. 110). É nesse contexto que a violência contra a mulher é naturalizada e legitimada, sendo até mesmo, por diversas vezes, considerada um instrumento necessário para disciplinar a vítima. Tradicionalmente, a mulher tem sido vista como uma propriedade do homem que, por sua vez, poderia lidar com ela da maneira como julgasse conveniente e correto.

A violência contra a mulher remonta aos primórdios da sociedade brasileira e pode assumir diferentes formas, ocorrendo em diversos contextos. Por se tratar de um fenômeno complexo, é natural que se tenha dificuldade para diferenciar os tipos de violência ou mesmo para definir o que caracteriza uma situação de violência. Poder-se-ia determinar a violência

como “a ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral” (SAFFIOTI, 2015, p. 18), mas é fato que algumas integridades parecem mais tangíveis do que outras e que as especificidades de cada caso poderiam dificultar a interpretação. Desse modo, Heleieth Saffioti (2015, p. 80) esclarece que

“a ruptura de integridades como critério de avaliação de um ato como violento situa-se no terreno da individualidade. Isto equivale a dizer que a violência, entendida desta forma, não encontra lugar ontológico, como já se mencionou. Fundamentalmente por esta razão, prefere-se trabalhar com o conceito de direitos humanos, entendendo-se por violência todo agenciamento capaz de violá-los”.

Sendo assim, tendo acordado aquilo que se pode considerar como um ato de violência contra a mulher e partindo da literatura de Saffioti (2015), é importante expor com clareza em que consistem os diferentes tipos de violência contra a mulher, principalmente por que muitas dessas modalidades serão mencionados ao longo deste trabalho e exemplificadas nas análises feitas no capítulo 3. Estes são: violência de gênero, violência contra mulheres, violência doméstica e violência intrafamiliar. Violência de gênero é, sem dúvida, o mais amplo dos termos, visto que ele engloba qualquer tipo de violência que se baseie em diferenças de gênero. Desse modo, a violência de gênero pode se manifestar contra pessoas das mais diferentes identidades sexuais e de gênero. . Convém observar, porém, que como o exercício regular da violência de gênero é aquele de homens contra mulheres, é comum que o termo violência de gênero seja utilizado como um sinônimo de violência contra mulheres. A violência contra mulheres é, por sua vez e como o próprio nome sugere, a violência empreendida contra mulheres, diretamente ligada à discriminação de gênero e às desigualdades sociais, econômicas e culturais existentes na sociedade. Como a maior parte dos casos de violência contra a mulher ocorre em ambiente doméstico, podem ocorrer casos em que o termo “violência doméstica” seja utilizado como sinônimo de violência contra mulheres. Quanto à violência doméstica, pode-se dizer que o termo se refere à violência que ocorre entre pessoas que convivem na mesma casa, podendo ou não existir algum tipo de vínculo familiar — ainda que na maioria das vezes o agressor seja um parceiro íntimo da vítima. Similar à violência doméstica, porém com um conceito mais amplo, a violência intrafamiliar pode acontecer entre pessoas com qualquer tipo de parentesco, ou seja, não se limita a parceiros íntimos ou mesmo a familiares que vivem na mesma casa. A violência entre mães/pais e filhas/filhos se enquadra nessa categoria.

Da maneira como ocorre com os termos caracterizados no parágrafo anterior, violência doméstica e violência familiar por vezes se sobrepõe. Ainda que possa extrapolar as barreiras

físicas do lar, pode-se dizer que a violência doméstica se associa ao conceito de um domicílio dominado por um agressor que pode impingir violência sobre qualquer um dos integrantes daquele lar. O termo também é comumente utilizado como sinônimo de violência contra mulher, já que grande parte dos casos de violência doméstica ocorre no contexto de relacionamentos afetivos entre homens e mulheres. A violência familiar, como o próprio nome sugere, envolve membros de uma mesma família e independe do limite territorial do domicílio. Esse é, talvez, um dos contextos em que a violência contra mulheres mais é invisibilizada, já que a dominação masculina é vista como um movimento natural da hierarquia entre pai e filha(s) e não como característica de uma relação pautada numa organização social desigual de gênero.

Em resumo,

“as violências física, sexual, emocional e moral não ocorrem isoladamente. Qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente. Certamente, se pode afirmar o mesmo para a moral. O que se mostra de difícil utilização é o conceito de violência como ruptura de diferentes tipos de integridade: física, sexual, emocional, moral. Sobretudo em se tratando de violência de gênero, e mais especificamente intrafamiliar e doméstica, são muito tênues os limites entre quebra de integridade e obrigação de suportar o destino de gênero traçado para as mulheres: sujeição aos homens, sejam pais ou maridos” (SAFFIOTI, 2015, p. 79-80).

No dia a dia da sociedade brasileira, os diferentes tipos de violência se confundem, se misturam e até mesmo se sobrepõe. Ainda assim, é relevante que esses conceitos sejam — mesmo que de forma sintetizada — elucidados, para que possamos compreender em que moldes a violência é retratada na teledramaturgia e de que forma a justiça lida com tais práticas. Sendo assim, retomando nossa recuperação histórica, sabe-se que num período em que o Estado ainda era carente de leis específicas direcionadas à defesa de mulheres em situação de vulnerabilidade, os movimentos feministas incentivavam debates acerca da temática e clamavam pela criação de leis e políticas públicas que resguardassem as vítimas. Para além das discussões e ações diretamente ligadas à violência, é importante ressaltar que quaisquer conquistas em prol da liberdade e autonomia das mulheres também as beneficiavam nesse sentido, já que a conquista da independência (seja ela psicológica ou financeira) é um dos meios de se viabilizar a retirada das vítimas de contextos de vulnerabilidade. Assim, pode-se dizer que

“romper os silêncios abarcados pela cultura machista — seja na vida política, no espaço doméstico, no cotidiano ou em relação aos direitos sexuais e reprodutivos — é, na verdade, o que move a ação do feminismo. Ele surge para ampliar a lente da sociedade sobre a vida das mulheres e manifestar coletivamente a revolta em relação ao papel que esta cultura nos impele a desempenhar, construindo novos espaços de ação, de inserção e de vida para tod@s” (BRAZÃO *et al.*, 2010, p.11).

Ao traçar uma rica recuperação histórica da luta de mulheres pela defesa dos direitos da classe e pelo fim da violência, a publicação *Violência contra as mulheres – uma história contada em décadas* (2010), reunindo esforços do Centro Feminista de Estudos e Assessoria (CFEMEA) e do Coletivo Leila Diniz, revela que no Brasil os anos de 1970 e 1980 foram marcados pela legítima defesa da honra e pelo “matar por amor”, contexto no qual o movimento de mulheres feministas do País começou a ganhar força. Ainda nos anos 1970, sob a Ditadura Militar, o Movimento SOS Mulheres se formou em São Paulo com o objetivo de empreender uma luta por meio do atendimento a mulheres vítimas de violência. Feministas voluntárias prestavam serviços de advocacia e apoio psicológico, além de promover grupos de reflexão e campanhas de conscientização para impulsionar debates acerca do tema na sociedade brasileira. Conforme se estendia para outras regiões do território nacional, o Movimento reivindicava que o Estado fornecesse nas delegacias atendimento especializado para as vítimas de violência e construísse instituições que abrigassem mulheres em situação de vulnerabilidade. Atribui-se a uma iniciativa do Movimento SOS Mulheres, datada de agosto de 1980, o conhecido slogan “Quem ama não mata”.

A campanha em questão surgiu da indignação com casos recorrentes de mulheres assassinadas por seus maridos e, em particular, da revolta com relação à sentença recebida por Doca Street, acusado de ter matado a mulher, Ângela Diniz, em 30 de dezembro de 1976, num crime que mobilizou a opinião pública brasileira. Foi apenas três anos depois, em 16 de outubro de 1979, que o primeiro julgamento ocorreu e Doca foi condenado a cumprir pena de reclusão de dois anos, com direito a suspensão condicional da pena. Um novo julgamento — conquista dos movimentos feministas e da indignação popular — ocorreu em novembro de 1981, e Doca foi condenado a quinze anos por homicídio. O assassino de Ângela Diniz ficou preso por menos de quatro anos, a pena progrediu para o regime semiaberto, e ele foi solto em 1987. O evento representa um marco na trajetória dos movimentos feministas e contribuiu para a transformação do modo como, até então, eram tratados legalmente e pela sociedade geral os crimes cometidos contra mulheres. Porém, ainda que a tese de legítima defesa da honra — utilizada como argumento atenuante ou de absolvição em crimes de violência doméstica contra a mulher — não fosse mais prevista em legislação desde 1988, a possibilidade de uso desse recurso argumentativo seguiu em aberto até 10 de março de 2021, quando o Supremo Tribunal Federal (STF) consolidou a inconstitucionalidade da tese de legítima defesa da honra.

Alguns anos após os primeiros passos do Movimento SOS Mulheres, ainda como consequência das lutas desses movimentos, começaram a surgir no Brasil as primeiras

Delegacias da Mulher, conforme relatado pela publicação *Violência contra as mulheres – uma história contada em décadas* (2010). No contexto da luta da militância feminista, em 6 de agosto de 1985 a primeira unidade da Delegacia Especializada no Atendimento da Mulher (DEAM) foi inaugurada no estado de São Paulo, durante o governo Franco Montoro, sob o planejamento do então secretário da Segurança Pública Michel Temer. Hoje conhecida como Delegacia de Defesa da Mulher ou simplesmente Delegacia da Mulher, o órgão foi criado com o intuito de prestar assistência a mulheres vítimas de violência física, moral e sexual. No entanto, há de se criticar o fato de o Estado ter, de certa forma, monopolizado esse combate à violência contra mulheres sem ser capaz de dar conta de todos os casos ocorridos em território nacional e sem oferecer um atendimento interdisciplinar como aquele prestado anteriormente pelo Movimento SOS Mulheres. Em 1996, a Delegacia de Defesa da Mulher (DDM) passou a atender também crianças e adolescentes vítimas de violência física, moral e sexual.

Essas duas décadas se apresentam então como um período essencial de observar, devido não só ao surgimento dos primeiros movimentos organizados de mulheres feministas brasileiras, como também às primeiras conquistas em prol das mulheres no âmbito jurídico. Ou seja, foi através da luta dos movimentos feministas dessa época — e daqueles que vieram em seguida — que determinados crimes deixaram de ser considerados um ataque à honra de homens para serem reconhecidos e julgados como aquilo que de fato são: assassinato de mulheres. E se entre os anos 1970 e 1980 os movimentos feministas começaram a surgir tendo como pauta principal que as mulheres não se calassem diante das violências que sofriam, anos mais tarde o silêncio continuou sendo uma arma poderosa para desencorajar as vítimas. O maior desafio imposto era que a sociedade brasileira como um todo compreendesse que a violência de gênero não era um problema individual, mas sim uma questão coletiva que carecia de debates públicos e da ação do Estado.

Aqui é imprescindível ressaltar que quando falamos em violência contra mulheres, o termo “mulheres” refere-se a uma ampla variedade de pessoas cujas características que as diferem também são responsáveis por elas experimentarem a opressão de diferentes formas. O processo de ocorrência, legitimação e naturalização da violência contra a mulher no Brasil, precisa ser observado considerando os diferentes contextos sociais, culturais e econômicos em que a prática ocorre já que “para ampliar a luta contra a violência que sofrem as mulheres, é necessário ter em mente que não se pode continuar denunciando a violência no singular, como se todas as formas de agressão fossem percebidas e vivenciadas da mesma forma por todas as mulheres brasileiras” (GROSSI, 1994, p. 483).

Dessa forma, se essas mulheres não são atingidas igualmente por esse sistema de opressão e violência, é importante considerar que as conquistas feitas nesse sentido também não irão beneficiá-las da mesma forma. Como exposto por Saffioti (2015), ao retomar a metáfora e ferramenta analítica do *nó* das contradições sociais (SAFFIOTI, 1985), é complexo lidar com uma realidade em que gênero, classe social e raça/etnia atravessam separadamente uma mesma pessoa. A ideia passa a ser compreendida de forma mais clara quando se internaliza que

“não se trata de somar racismo + gênero + classe social, mas de perceber a realidade compósita e nova que resulta desta fusão. [...] Uma pessoa não é discriminada por ser mulher, trabalhadora e negra. Efetivamente, uma mulher não é duplamente discriminada, porque, além de mulher, é ainda uma trabalhadora assalariada. Ou, ainda, não é triplamente discriminada. Não se trata de variáveis quantitativas, mensuráveis, mas sim de determinações, de qualidades, que tornam a situação destas mulheres muito mais complexa” (SAFFIOTI, 2015, p. 122-123).

Seguindo nesse campo das conquistas pelas mulheres e para as mulheres, durante o primeiro mandato do então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2005, foi sancionada a lei que autorizava a criação de uma linha telefônica de atendimento à mulher que contava com chamadas gratuitas e abrangia todo o território nacional. A Central de Atendimento à Mulher foi idealizada como um serviço de orientação, encaminhamento e informação, mas em 2014, durante o governo da Presidente Dilma Rousseff, foi aprovado na Câmara dos Deputados um projeto de lei que transformou o Ligue 180 em um Disque Denúncia. Dessa forma, a central passou a ter autonomia para instaurar procedimentos de investigação e encaminhar denúncias de violência contra a mulher diretamente para o Ministério Público ou para as delegacias especializadas. Segundo dados de 2015 divulgados pela Central de Atendimento à Mulher, desde sua criação o Ligue 180 já realizou cerca de 4.708.978 atendimentos, em sua maioria referentes a casos de violência física, violência psicológica ou violência moral. Atualmente, é comum que as novelas que exibem cenas de violência contra a mulher exponham, no fim dos capítulos, uma mensagem de incentivo à denúncia com o número do Disque 180. No ano seguinte à criação da Central de Atendimento à Mulher, surgiria no Brasil a primeira lei específica para tratar de casos de violência contra a mulher, a Lei Maria da Penha.

Segundo informações do site do Instituto Maria da Penha, fundado em 2009, Maria da Penha Maia Fernandes é uma farmacêutica bioquímica que em 1983 foi vítima de dupla tentativa de feminicídio por parte de Marco Antonio Heredia Viveros. O homem atirou nas costas de Maria enquanto ela dormia, agressão que deixou a vítima paraplégica, além de submetê-la a uma série de traumas físicos e psicológicos. Quatro meses após o ocorrido a

mulher voltou para casa e, nesse momento, Marco cometeu a segunda tentativa de feminicídio, tentando eletrocutá-la durante o banho. A luta de Maria da Penha por justiça durou dezenove anos e seis meses, e devido à má atuação no caso, o Estado foi responsabilizado por negligência, omissão e tolerância em relação à violência doméstica praticada contra as mulheres brasileiras. Diante da repercussão e das manifestações que surgiram a partir desses acontecimentos, o caso de Maria da Penha passou a ser visto como um retrato da violência sem punição que sistematicamente era empreendida contra as mulheres brasileiras. Assim, se tornou evidente a necessidade de se especificar judicialmente a questão da violência de gênero. Então em 7 de agosto de 2006, o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva sancionou a Lei n. 11.340, mais conhecida como Lei Maria da Penha. No contexto das Delegacias de Defesa da Mulher, a Lei Maria da Penha instituiu novos meios de coibir a violência contra a mulher além de agilizar o tratamento dos casos.

Nove anos após a criação da Lei Maria da Penha, foi criada no Brasil a primeira Casa da Mulher Brasileira. Inaugurada em 2015 durante o governo da então Presidente Dilma Rousseff, com gestão compartilhada entre a União, os Estados e os municípios, a Casa da Mulher Brasileira é uma instituição que busca promover um atendimento humanizado, interdisciplinar e especializado às vítimas de violência doméstica, uma proposta que dialoga com aquilo que era feito pelo Movimento SOS Mulheres na década de 1980. Inicialmente, a proposta era que fossem inauguradas unidades da Casa em vinte e cinco estados brasileiros e no Distrito Federal, porém, até o ano de 2022, consta a existência de apenas sete unidades da instituição em funcionamento no território nacional. Durante o governo do então Presidente Jair Bolsonaro, a verba destinada ao Ministério da Mulher, Família e dos Direitos Humanos caiu de R\$ 100,7 milhões, em 2020, para R\$ 9,1 milhões em 2022. O dinheiro em questão é reservado para a manutenção da Casa da Mulher Brasileira, dos Centros de Atendimento às Mulheres, além do financiamento de programas e campanhas de combate a esse tipo de violência.

No âmbito jurídico, seguindo a tendência do que foi feito anteriormente pela Lei Maria da Penha, foi sancionada no ano de 2015 pela Presidente da República Dilma Rousseff a Lei do Feminicídio, que acrescentou circunstância qualificadora ao crime de homicídio, além de adicionar o feminicídio à lista de crimes hediondos. Essa alteração do Código Penal Brasileiro dá mais visibilidade a casos de violência doméstica e permite que os autores desses crimes sejam punidos com maior rigidez, porém ainda é essencial que o Estado, através de políticas públicas, promova uma maior proteção e um melhor acolhimento das vítimas. Para além das sanções, é essencial que as leis sejam de fato colocadas em prática e que se crie um ambiente seguro para que mulheres possam denunciar seus agressores. Muitas vezes as vítimas desse tipo

de crimes estão em condição de dependência financeira e emocional do agressor e, dessa maneira, é importante que haja meios de acolher essas mulheres também no pós-denúncia.

Desse modo, é importante considerar o fato de que a sociedade brasileira como um todo se organiza em um sistema patriarcal e que as relações de gênero se dão em condição de opressão que privilegia homens ao passo em que relega mulheres à vulnerabilidade. A desigualdade é, então, não apenas uma característica, uma condição de existência das relações, mas também um sistema que, por ser como é, dá aos homens o “direito” de tratar mulheres da forma como tratam. Como ressalta Saffiotti (2015, p. 57),

“do mesmo modo como as relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna também o Estado. Ainda que não se possa negar o predomínio de atividades privadas ou íntimas na esfera da família e a prevalência de atividades públicas no espaço do trabalho, do Estado, do lazer coletivo, e, portanto, as diferenças entre o público e o privado, estão estes espaços profundamente ligados e parcialmente mesclados”.

Desse modo, ainda que os movimentos feministas tenham feito valiosas conquistas em prol da autonomia das mulheres e da garantia de sua integridade física, é importante que as medidas legais sejam vistas como pequenas partes de um todo complexo que requer uma série de mudanças e discussões mais abrangentes.

1.2 Paixão nacional: o Brasil retratado e construído nas/pelas telenovelas brasileiras

Ao longo de sete décadas de existência, as telenovelas brasileiras conquistaram grande popularidade, principalmente no Brasil e em países da América Latina, não deixando de alcançar também outras nações ao redor do mundo. Por retratarem recortes da sociedade brasileira refletindo cultura e valores relacionados a diversos temas — como religião, família, sexualidade, violência, corrupção, entre outros —, esses folhetins podem ser analisados sob perspectiva sociológica, antropológica, literária e discursiva. Neste trabalho, analiso a telenovela brasileira tendo em vista sua característica de gênero discursivo que tem grande poder de influência na formação de opiniões e comportamentos, especialmente entre as camadas mais populares da sociedade. Com capítulos exibidos diariamente na TV aberta, esse gênero tem o papel de representar uma diversidade de conflitos sociais que por vezes são criticados por reforçar preconceitos e estereótipos.

O gênero novela caracteriza-se, entre outras particularidades, como uma obra aberta que, por consequência disso, é passível de sofrer influências externas que podem ser percebidas

nos folhetins de diversas formas ao longo dos anos. É o caso, por exemplo, das censuras institucionalizadas e impostas pela Ditadura entre 1968 e 1988, ou da simples troca de pares amorosos que não agradavam o público. É fato que a telenovela brasileira influencia a sociedade ao mesmo tempo em que é influenciada por ela, e mudanças no enredo podem surgir como resposta aos índices de audiência que, em certo ponto, refletem a recepção da novela pelo telespectador, uma espécie de cliente que não pode ser ignorado por que, como diz Mauro Alencar (2002), “sem torcida não há novela”.

Se é o autor da novela que decide como lidar com as mudanças sugeridas, é importante ressaltar que dificilmente tem-se apenas uma pessoa como responsável pela autoria dos discursos representados diariamente na TV aberta. Há, é claro, uma figura principal a quem se atribui a autoria da novela e a criação da sinopse da trama. Entretanto, a grande maioria dos autores e autoras trabalha em conjunto com um grupo de colaboradores a quem se pode incumbir a escrita de cenas específicas ou mesmo de núcleos inteiros de determinada obra, todos eles dependendo da posterior aprovação de um diretor geral. Ou seja, há uma equipe diversa de roteiristas, uma série de vozes responsáveis pelos discursos que vão ao ar todos os dias nas novelas, ainda que eles sejam naturalmente atribuídos à/ao autora/autor principal. Se pensarmos em todos os fatores que influenciam o produto final, é importante mencionar ainda que a Rede Globo — referência em produção de telenovelas no Brasil — conta ainda com o trabalho de um departamento de pesquisa terceirizado e especializado que constantemente busca construir e consolidar o chamado “Padrão Globo de Qualidade”.¹

Para quem observa de fora, pode ter conotação negativa ou mesmo estressante — do ponto de vista de quem escreve e produz os folhetins — o fato de a novela estar sempre tão passível a alterações vindas da influência do público ou da crítica especializada, porém o que ocorre é justamente o contrário. É essa capacidade de se transformar, de constantemente estar disposta a improvisar, o fato de mudar sem perder a essência, que faz a novela ser aquilo que ela é de fato. A novela como gênero narrativo perderia muito de sua essência se deixasse de ser uma obra aberta, pois se ela é — de certa forma — feita pelo público, para o público, e sobre o público, não seria coerente que justamente o público fosse excluído das decisões que definem

¹Os então diretores da Rede Globo José Bonifácio de Oliveira Sobrinho e Walter Clark se uniram e munidos de ótimos investimentos e de um eficiente planejamento estratégico, revolucionaram o modo como se fazia televisão no Brasil. Juntos os diretores foram responsáveis pela estruturação do núcleo de novelas da Rede Globo e é a partir desse período de renovação não só de produção, mas também de temáticas, que as novelas começam a se aproximar da realidade dos telespectadores, representando o Brasil como ele é e fazendo uso de linguagem do cotidiano. Dessa forma, “em 1970, assistimos a novas Produções que só confirmam o caráter contemporâneo que a emissora imprimiu à telenovela. Foi a época da formação do ‘padrão Globo de qualidade’” (ALENCAR, 2002, p. 134, grifo do autor) que basicamente “consiste na qualidade técnica e dramaturgicamente de suas telenovelas e demais programas (ALENCAR, 2002, p. 54-55).

os caminhos da história. Além disso, é na relação com o público que a novela define sua característica de utilidade pública, que o tom didático surge e se manifesta nos discursos dos personagens. Quando se fala sobre a repercussão de uma telenovela, não se fala apenas do modo como ela reverbera nas diferentes mídias, mas também e principalmente da maneira como ela ecoa em espaços domésticos e no cotidiano dos telespectadores. O discurso das telenovelas por si só intervém sobre o público, porém essa intervenção também pode ocorrer através da apropriação desses discursos por parte de apresentadores, políticos, ou até mesmo dos próprios telespectadores, que falam sobre a própria vida através de exemplos das telenovelas.

Quanto mais a novela se aproxima dos dramas reais da vida dos brasileiros, mais ela consegue se aproximar do público, mais consolidada se torna a relação telespectador-telenovela, e mais ela se mostra como um meio propício de veiculação de discursos que representam partes da sociedade brasileira. É importante ressaltar que desde o surgimento dos primeiros folhetins brasileiros, os diferentes departamentos de criação das emissoras lidam com o pressuposto de que as mulheres constituem a maioria do público que assiste não apenas novelas, como a televisão de modo geral. Esse pressuposto remonta ao surgimento da telenovela, quando através da figura de agências publicitárias, empresas compravam faixas de horário em emissoras de televisão e produziam seus folhetins com o intuito de vender sabonetes, cosméticos para cabelo, pastas de dente, entre outros. As mulheres eram o público-alvo dessas vendas por serem vistas como o principal consumidor dos produtos divulgados, e dessa forma a novela brasileira, em sua fundamentação, surgiu como uma obra que essencialmente deveria agradar às mulheres, deveria ser feita para elas. Mais tarde, essas empresas perceberam que era muito custoso financiar obras inteiras, então passaram a pagar por espaço em intervalos e inserções de marketing em folhetins produzidos pelas próprias emissoras de TV. Mesmo com essas alterações na estrutura de construção e produção das novelas brasileiras, as mulheres continuaram e ainda continuam sendo vistas não como o único, mas como o público principal já que

“embora a novela seja definida como grande lazer da família brasileira, são as mulheres o segmento de público mais disponível para assistir novelas (e televisão de um modo geral). Mais que isso, as mulheres são também preferencialmente escolhidas para participar de sondagens de opinião. Além de expressarem suas preferências pessoais, são tidas como boas informantes sobre as preferências de outros membros da família. Assim, suas explicações sobre os motivos que levam os homens a assistir novelas poderiam ser mais significativas do que o depoimento dos próprios” (HAMBURGER, 2005, p. 51).

Se futebol e carnaval são vistos como grandes representantes culturais do Brasil no exterior, é preciso reconhecer que, ao longo das décadas, a telenovela nacional conquistou seu espaço ao lado dos dois como produto lucrativo que também permite que o Brasil ocupe espaços no mundo todo. Com o passar dos anos a teledramaturgia brasileira — por meio principalmente da Rede Globo de Televisão — aprimorou técnicas e, contando com autores e autoras cada vez mais experientes, e atrizes e atores talentosas(os) que dão vida a esses textos, permitiu que se criasse uma indústria audiovisual brasileira de qualidade. Nesse sentido, pode-se dizer que “seja em prol da beleza ou do lucro, hoje, no Brasil, a novela é o gênero popular por excelência. Alienando ou emancipando, o produto evoluiu e transformou-se num curioso fenômeno cultural” (ALENCAR, 2002, p. 50-51). Seja apresentando paisagens brasileiras como destinos turísticos em potencial, seja representando diferentes realidades brasileiras, é fato que a novela cumpre com sucesso seu papel de divulgar o Brasil mundo afora.

Pensando ainda nas bases do surgimento da telenovela nacional, num período em que as novelas eram feitas visando principalmente o público feminino, observa-se que a autoria das tramas também era, em sua maioria, atribuída a mulheres. Nomes como Glória Magadan, Janete Clair e Ivani Ribeiro eram figuras recorrentes nas principais faixas de horário da Rede Globo e todas marcaram de alguma forma a trajetória da telenovela nacional. Esse cenário, porém, é bem diferente do que se observa na atualidade. Se tomarmos como exemplo a faixa de novelas das oito/nove² da Rede Globo, temos trinta e cinco obras inéditas exibidas desde o início dos anos 2000 até agosto de 2022. Nesse período, se contabilizam doze autores como responsáveis por essas tramas (muitos deles escreveram mais de uma novela para o horário ao longo dessas duas décadas) e entre esses autores principais apenas quatro são mulheres. Entre essas mulheres, apenas Glória Perez é nome recorrente no horário nobre. Essa estrutura de trabalho se assemelha a de outros campos de atuação em que — mesmo no que se refere a produtos e serviços prestados para mulheres — elas são sistematicamente submetidas a cargos menores, enquanto homens são preteridos em cargos de chefia. Ou seja, a estrutura de trabalho da produção de telenovelas reflete uma estrutura de trabalho geral da sociedade brasileira e, sendo assim, é importante analisar de que forma tal situação se reflete no tipo de obras produzidas pela Rede Globo de Televisão.

²Nos anos 2000 a novela *Laços de Família*, de Manoel Carlos, ganhou o Brasil com a história de Helena (Vera Fischer) e sua filha Camila (Carolina Dieckman) que no decorrer da novela descobre estar com leucemia. Anteriormente exibida às 20h, a novela foi classificada pelo Ministério da Justiça como imprópria para menores de 14 anos, então passou a ser obrigatoriamente exibida após as 21h. As novelas seguintes seguiram sendo transmitidas nessa faixa de horário, mas foi só em 2011, a partir da exibição de *Insensato Coração*, que a Globo começou a utilizar a denominação “novela das nove” em lugar de “novela das oito”.

O público-alvo das telenovelas se transformou ao longo dos anos, mas — como mencionado anteriormente — atualmente ele segue sendo considerado majoritariamente feminino. Em contrapartida, há um grupo majoritariamente masculino decidindo quais temas esse público deseja assistir, opinando sobre aquilo que lhes interessa e produzindo os discursos que mais tarde se tornarão pauta de discussão nos lares ao redor do País. Dessa forma, ao investigar o que a novela brasileira representa como gênero discursivo e de que forma os discursos que ela reproduz atingem a sociedade, precisamos nos preocupar — entre outras coisas — com quem está emitindo esses discursos, para quem eles são direcionados e com que finalidade. Com seus capítulos diários e sucessivos as novelas se tornaram

“parte da rotina do público, que já sabe mais ou menos o que esperar daquele encontro diário com a vida de personagens que existem para compartilhar seus dramas cotidianos. O telespectador acompanha o desenrolar lento e repetitivo e os saltos repentinos sem necessariamente assistir a todos os capítulos. Ele, ou ela, torce por determinados desdobramentos para o drama de certos personagens, comenta com os amigos, informa-se sobre os futuros capítulos na imprensa especializada. Acompanhar ou assistir a uma novela é incorporar a trama ao cotidiano e de certa forma participar da dinâmica social que vai definindo os rumos da narrativa. Enquanto escrevem, autores estabelecem interlocuções, mesmo que fictícias, não intencionais e/ou não explícitas, com telespectadores imaginários e/ou privilegiados” (HAMBURGER, 2005, p. 44).

Ainda que os autores e diretores das novelas trabalhem com esse contexto de um público em sua maioria feminino, constituído principalmente pelas mulheres da classe C, a intenção aqui não é ignorar os homens, que também constituem uma parcela considerável do público dos folhetins. O envolvimento do público masculino com as telenovelas é, inclusive, uma “demonstração de que as novelas se expandiram além dos limites usuais do melodrama feminino, tornando-se um repertório nacional não-oficial, apropriado de diferentes maneiras por diferentes telespectadores” (HAMBURGER, 2005, p. 66). Apenas optamos por ressaltar as mulheres ao longo deste trabalho por se tratar do público-alvo e principal das tramas e também por se tratar da parte da população afetada diretamente pelas questões que iremos nos propor a observar nas análises feministas de discurso do capítulo 3. Convém mencionar também que, dentro desse público, são consideradas outros recortes como raça e classe social.

Se os folhetins nacionais são um palco para retratar e também perpetuar desigualdades sociais, é importante refletir sobre a imagem do Brasil que se constrói a partir das telenovelas globais e de que forma possíveis representações equivocadas podem contribuir para a manutenção de relações hierárquicas de poder desiguais tanto no Brasil, quanto nos outros países para onde as novelas são exportadas. Uma evidência da importância desse processo de questionamento é a reflexão a respeito da presença de personagens (e conseqüentemente de

atrizes e atores) não brancos nos folhetins nacionais. Segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) coletados em 2021, 56% da população brasileira se autodeclara como preta ou parda, mas a realidade das telenovelas da Rede Globo de Televisão — aqui destacadas por serem aquelas que têm maior alcance nacional e internacional — está muito distante dessa porcentagem.

Em pesquisa divulgada no ano de 2015, o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), do Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), fez uma análise detalhada sobre os números de participação negra em telenovelas da Rede Globo entre 1995 e 2014 e constatou que nesse intervalo de tempo apenas 10% dos personagens centrais nos folhetins globais eram pretos ou pardos. No que se refere aos protagonistas dessas novelas, apenas 1% eram homens não-brancos, já as mulheres constituíam 4% do total, ressaltando que apenas três atrizes se revezaram na representação de sete protagonistas pretas ou pardas, elas são Taís Araújo, Juliana Paes e Camila Pitanga. Pensando num cenário pós-pesquisa, de 2015 até 2022 a Globo, em suas três faixas principais de horários de novelas, contabilizou 35 novas novelas e 12 protagonistas pretos ou pardos sendo 4 homens e 8 mulheres. Como mencionado pela romancista moçambicana Paulina Chiziane durante o seminário de 2012 “A Literatura Africana Contemporânea”, que integrou a programação da 1ª Bienal do Livro e da Leitura, em Brasília (DF),

“para nós, moçambicanos, a imagem do Brasil é a de um país branco ou, no máximo, mestiço. O único negro brasileiro bem-sucedido que reconhecemos como tal é o Pelé. Nas telenovelas, que são as responsáveis por definir a imagem que temos do Brasil, só vemos negros como carregadores ou como empregados domésticos. No topo [da representação social] estão os brancos. Esta é a imagem que o Brasil está vendendo ao mundo. De tanto ver nas novelas o branco mandando e o negro varrendo e carregando, o moçambicano passa a ver tal situação como aparentemente normal” (Paulina Chiziane, Agência Brasil, 2012).

Apesar de se proporem a retratar a sociedade brasileira como ela é, as novelas deixam de mostrar o Brasil real para representar o Brasil branco de classe média, com negros sendo subrepresentados e designados a papéis de submissão, com personagens que muitas vezes têm como principal função de sua existência a construção de caráter do personagem branco. Como observado no parágrafo anterior, desde a publicação do GEMAA a porcentagem de protagonismo preto ou pardo nas novelas da Rede Globo aumentou, porém, mesmo representando marcos importantes na história da representatividade negra na televisão brasileira, os casos recentes permanecem muito mais como exceção do que como regra.

Já no que diz respeito à representação de mulheres nas novelas globais, percebe-se um padrão em que as personagens femininas em sua maioria são pensadas priorizando sua identidade social dentro do contexto do “lar”. Essas mulheres são — antes de qualquer outra coisa — mães, filhas, irmãs, amigas e donas de casa, e suas profissões, quando existem, ficam em segundo plano na trama se comparado com o seu papel familiar. Nesse contexto, surgem alguns dos estereótipos mais comuns de representação feminina nas novelas da Rede Globo. Existe a dona de casa que prioriza o cuidado dos filhos e do companheiro; e quando a função de dona de casa não é sua única ocupação, é comum que essas mulheres sejam diaristas ou empregadas domésticas. Há também o estereótipo da mulher guerreira, que venceu na vida pelo esforço do próprio trabalho e, em muitos dos casos, precisou criar os filhos sozinha. Também é vista constantemente a mulher sedutora, que conquista os homens ao seu redor, e que geralmente é interpretada por uma atriz magra (mas com curvas) e jovem. Na maioria dos cenários a trama principal dessas personagens se baseia em sua vida amorosa, ressaltando aqui que as novelas da emissora trabalham com uma perspectiva essencialista de homem e mulher, representando sujeitos cisgênero e seguindo um padrão heteronormativo de relacionamentos afetivos.

Entretanto, com todas as suas qualidades e com as suas problemáticas, a telenovela brasileira é uma paixão nacional da qual ninguém sai ileso. O seu impacto em território nacional é incontestável e seu sucesso é gigantesco justamente porque “ninguém fica indiferente; todo mundo, de um jeito ou de outro, acaba tomando uma posição em relação ao que vai sendo apresentado” (ALENCAR, 2002, p. 79). Dessa forma, não se pode ignorar o entendimento de mundo que os telespectadores constroem a partir dos discursos das novelas e até que ponto isso é representação ou deturpação do real. Se a novela é capaz de induzir tendências de comportamento e formas de pensar, é essencial conhecer quais são os estereótipos que ela reproduz e de que forma eles são recebidos pelo público, além de reconhecer que o telespectador poderá encarar a novela tanto como um retrato fiel da realidade quanto como uma versão “mascarada” dela. Tais aspectos devem ser considerados já que influenciam não apenas os fatores já mencionados como também a construção da sociedade e das relações sociais de modo geral. Sendo assim,

“o que não se pode negar mesmo é que a novela seja um agente de mudança cultural, difundindo modelos de comportamento, hábitos, aspirações e linguagem, principalmente do eixo Rio-São Paulo para todo Brasil e, curiosamente, até para o mundo, à medida que as produções vão sendo exportadas” (ALENCAR, 2002, p. 115-116).

Portanto, entender o potencial de influência que a novela exerce sobre o telespectador é essencial para que, a partir daí, passemos a investigar como o telespectador desenvolve determinados comportamentos e formas de pensar específicas a partir do processo de identificação que se estabelece com os estereótipos de mulheres e homens que a novela retrata. E mais do que tipos de pessoas, as novelas nacionais retratam tipos específicos de relações entre pessoas — pautadas nas diferenças de gênero, raça e classe social — e, assim sendo, podemos observar de que forma as relações de poder, do modo como aparecem na narrativa ficcional, se associam à manutenção de discursos que sustentam relações desiguais.

1.3 Panorama das abordagens de violência contra a mulher em telenovelas brasileiras

A telenovela brasileira, na forma de uma obra curta e não-diária, deu seus primeiros passos na TV Tupi (primeira emissora de TV brasileira) com *Sua Vida me Pertence* (1951), de Walter Foster, e ainda que as obras produzidas desde essa estreia evidenciem o quanto a estrutura do folhetim evoluiu ao longo dos anos, elas também mostram que certas características básicas permaneceram as mesmas. Ou seja, o formato mantém sua essência ao mesmo tempo em que se renova, e talvez seja esse um dos segredos que garantem ao folhetim a capacidade de se manter “passando por várias fases e, sobretudo, resistindo a tudo e a todos, inclusive aos que de vez em quando insistem em afirmar que o gênero está condenado a não continuar mais nos próximos capítulos” (ALENCAR, 2002, p. 35).

Quase no fim dos anos 1960, início dos anos 1970, as novelas brasileiras começam a trilhar o caminho para se tornarem um produto de fato nacional. Nessa época os folhetins passaram a se afastar de terras longínquas e sheiks, para se aproximar da realidade vivida pelos telespectadores brasileiros. Se pretendemos analisar a novela e compreendê-la como gênero discursivo, é importante ressaltar que foi nessa época que as novelas passaram a utilizar diálogos “reais” e a considerar não apenas as mulheres, mas também o público masculino e infantil, ampliando assim a audiência e mostrando que “seu sucesso inicial foi capaz de semear um processo muito maior e mais profundo de renovação da telenovela nacional” (ALENCAR, 2002, p. 51).

É importante ressaltar que com o passar dos anos a trajetória da telenovela nacional passou a ser considerada quase como um sinônimo da trajetória das novelas da Rede Globo de Televisão e que a da liderança de audiência da Rede Globo teve início entre 1970 e 1971 com a transmissão de *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Em seguida, a emissora continuou se consolidando enquanto a TV Tupi — primeira emissora de televisão brasileira e responsável

pelo primeiro passo rumo à nacionalização e renovação das telenovelas — perdeu espaço até atingir a total falência em 1980. Assim,

“se a TV Tupi foi responsável pela revolução dramatúrgica do gênero, foi na Rede Globo que o gênero ampliou-se, consolidou-se e industrializou-se. A Globo responde pelo abrasileiramento total da telenovela e por sua transformação em produto de consumo em território nacional e internacional” (ALENCAR, 2002, p. 53).

Foi nesse contexto, onde os folhetins — e a programação da TV aberta de modo geral — buscavam exibir ficções mais próximas da realidade brasileira, que a temática da violência contra a mulher figurou pela primeira vez na Rede Globo de Televisão. Em 1982 a minissérie *Quem Ama Não Mata*, de Euclides Marinho, retratou os dramas conjugais de cinco casais, com a proposta de mostrar que nenhum modelo de casamento é o ideal para todos. Na trama do casal vivido por Jorge (Cláudio Marzo) e Alice (Marília Pêra), discussões violentas eram recorrentes. Em certo momento ocorre um crime passional e apenas no último capítulo o telespectador descobre que Jorge assassinou a mulher. O título da minissérie tem origem na campanha de conscientização promovida pelo Movimento SOS Mulheres e mencionada na sessão anterior.

Nessa época, no que diz respeito às telenovelas globais, a violência contra a mulher surgia ao longo dos capítulos de forma naturalizada, sem buscar empreender de fato uma reflexão a respeito do tema. Um caso que ilustra bem o momento é o de *A Gata Comeu* (1985), novela das 6 escrita por Ivani Ribeiro. Na trama, Jô (Christiane Torloni) era considerada uma mulher de personalidade forte e temperamento difícil, e eram comuns cenas em que ela e seu par romântico, Fábio (Nuno Leal Maia), discutiam e trocavam tapas. Fábio repetia frequentemente que com ele era “bateu, levou” e revidava os tapas que levava de mulheres com força perceptivelmente desproporcional. As agressões não repercutiam dentro e nem fora das telas, o que pode demonstrar certo consenso de encará-las como uma prática comum da relação afetiva entre mulher e homem.

Três anos depois, em 1988, quando todo tipo de censura foi abolido e a nova constituição finalmente foi aprovada, *Vale Tudo* — escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères —, abriu as portas para um novo tipo de novela e transmitiu uma trama que equilibrou o folhetim clássico com crítica social, promovendo debates sobre corrupção, ética e a falta de punição por parte do Estado. Trinta e cinco anos depois de sua exibição original, *Vale Tudo* continua sendo uma trama atual que, naquela época, ilustrou com maestria as tendências que dominariam a telenovela nacional nas próximas décadas já que, a partir do início dos anos 1990, as obras passaram a ser criadas não apenas para representar a nação, mas também e

principalmente para intervir sobre ela, promovendo debates que influenciavam o comportamento e a forma de pensar dos telespectadores. Nesse contexto, passaram a ganhar cada vez mais espaço as novelas de intervenção que, ao discutir determinados temas escolhidos pelos autores, assumem um papel de prestação de serviço ao público através das histórias que representam. Assim, se distanciando cada vez mais das obras puramente melodramáticas patrocinadas pelas empresas de cosméticos “as novelas passaram a ser reconhecidas como um espaço legítimo para a mobilização de diversos modelos de interpretação e reinterpretação da nacionalidade, incluindo modelos de estrutura familiar e relações de gênero” (HAMBURGER, 2005, p. 117).

Porém, enquanto mostrava estar à frente de seu tempo com suas críticas sociais e seus debates sobre assuntos polêmicos, *Vale Tudo* refletia também o modo como a sociedade brasileira encarava a violência contra mulheres. Eram frequentes cenas de discussões da vilã Maria de Fátima (Glória Pires) com seu marido ou com o namorado de sua mãe em que eles diziam que ela merecia “uns bons tapas”. Há também uma sequência em que a vilã Odete Roitman (Beatriz Segal) chega em casa escondendo um olho roxo com óculos escuros e pede que ninguém comente o assunto. Na trama, o acontecimento repercute como se fosse motivo de vergonha para Odete ou mesmo sua culpa, devido ao caráter dos homens com que ela se envolvia afetivamente. Há ainda um momento em que Heleninha (Renata Sorrah), que era alcoólatra, está embriagada em um bar e é levada por um homem até seu quarto de hotel. Lá, Helena se recusa a manter relação sexual com o homem e é espancada por ele. O horror de ver Heleninha coberta de hematomas e machucados choca a família, mas a situação é tida como consequência do vício em álcool da personagem. Mais uma vez não há indignação direcionada aos agressores e não se fala sobre punição dos mesmos nem prestação de queixa criminal.

Talvez como um sinal da tentativa de acompanhar as conquistas em prol dos direitos das mulheres da década passada e a tendência de lutas dos movimentos feministas, em 1990 a TV Globo levou ao ar a primeira obra que teve como foco principal a questão da violência contra mulheres. *Delegacia de Mulheres* foi uma série de 18 episódios que se dedicou a mostrar a rotina de uma delegacia voltada exclusivamente à mulher e à luta por seus direitos. A trama apresentava casos de violência contra a mulher e — sendo feita numa época anterior à Lei Maria da Penha — hoje pode ser criticada pelo uso do humor ao contar determinadas histórias. Mesmo que se trate de outro formato de teledramaturgia, a série indicava o caminho que as telenovelas passariam a trilhar dali em diante. Assim, aquele gênero antes idealizado como ação de marketing para a comercialização de produtos, começa a abrir espaço para outra espécie de ação publicitária, o merchandising social, no qual os autores assumem o controle da capacidade de

transformação de suas obras e as utilizam para divulgar o trabalho de algumas organizações não governamentais. Para além do marketing social, na década de 1990 a telenovela brasileira se mostrou cada vez mais distante da indústria norte-americana das radionovelas e dos dramalhões estrangeiros cujas adaptações dominaram seus primeiros anos de estrada. Isso foi sendo deixado para trás para que se consolidasse a autonomia nacional da teledramaturgia brasileira a qual, nesse ponto da história, as emissoras brasileiras — em especial a Rede Globo — já demonstravam ser capazes de sustentar.

Ainda na década de 1990, mais precisamente no ano de 1992, a história não só das novelas brasileiras, mas do País como um todo, ficou marcada por uma grande tragédia: a morte da atriz Daniella Perez, que aos 22 anos foi brutalmente assassinada por seu colega de elenco e par romântico na ficção, Guilherme de Pádua. No ar em *De Corpo e Alma* (1992), Daniella foi esfaqueada por Guilherme e o crime teve como cúmplice Paula Thomaz, esposa do ator. A motivação do crime nunca foi elucidada com clareza. Fala-se sobre assédio da parte de Guilherme contra Daniella, ciúmes da parte de Paula dadas as cenas de amor que o casal protagonizava na novela, mas a tese desenvolvida no julgamento foi a de que Guilherme se irritou com o fato de seu personagem na trama ter perdido espaço e, assim, ele atribuía a Daniella uma parcela de culpa por isso já que ela era filha da autora do folhetim, Glória Perez. Após a perda da filha, Glória Perez liderou um movimento que pedia que o homicídio qualificado passasse a ser considerado crime hediondo, o que aumentaria a rigidez no julgamento de autores desse tipo de delito. Em 1994 não apenas a Glória Perez autora de novelas, mas também e principalmente a Glória Perez mulher e mãe, conseguiu mais de um milhão de assinaturas para a aprovação de um projeto de lei nesse sentido e, no mesmo ano, foi sancionada pelo Presidente Itamar Franco a Lei 8.930/94, que incluía o homicídio qualificado no rol dos crimes hediondos. A mudança do judiciário não podia mais influenciar o julgamento de Guilherme de Pádua, mas transformaria o tratamento de casos desse tipo dali em diante. Polêmica de alcance nacional, o assassinato de Daniella evidenciou a relação intrínseca entre ficção e realidade e “fortaleceu a noção de que as novelas influenciam e estimulam, positiva ou negativamente, comportamentos coletivos e individuais” (HAMBURGER, 2005, p. 13). Dessa forma,

“a morte aberrante de Daniella Perez sugere que as novelas extrapolaram o mundo tal como imaginado pelas forças políticas culturais e artísticas atuantes na década de 1970, quando esse tipo de seriado se consolidou como principal produto de uma indústria em expansão. O caso Daniella é uma entre outras evidências de que, ao longo dos cerca de 20 anos que separam o momento em que a novela foi alçada à posição de produto estratégico e o início dos anos 1990, a trajetória do gênero extrapolou as

intenções iniciais dos militares com sua censura rigorosa e sua política oficial de televisão, a serviço da integração nacional” (HAMBURGER, 2005, p. 19).

Mesmo quando a intenção não era abordar a temática da violência de gênero, a teledramaturgia nacional exibiu sequências absurdas envolvendo agressões a mulheres. Em *A Próxima Vítima* (1995), de Sílvio de Abreu, há uma cena em que Isabela (Cláudia Ohana) é empurrada de uma escada com um tapa por seu noivo Diego (Marcos Frota) após ele descobrir que era traído por ela. Alguns capítulos mais tarde, Isabela é agredida novamente. Dessa vez, seu companheiro da época também descobre que está sendo traído e então começa a cortá-la com uma faca, deixando a vilã completamente machucada, ensanguentada e desfigurada. Na época, o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher e dois grupos feministas se manifestaram contra a cena alegando que, além de banalizar a violência contra a mulher, ela legitimava e até mesmo estimulava a ideia de que o homem tem o direito de “lavar a sua honra” com o sangue da companheira. À época, o autor Sílvio de Abreu não concordou com as críticas e afirmou que Isabela estava sendo punida por ser uma vilã, afinal, nas palavras do autor, “o mal não tem sexo” (TV Folha, 1995). Já no horário nobre, *O Rei do Gado* (1996/97), de Benedito Ruy Barbosa, exibiu um relacionamento doentio e abusivo em que Léia Mezenga (Sílvia Pfeifer) é agredida fisicamente pelo amante Ralf Tortelli (Oscar Magrini) que ameaça abandoná-la e a coage a extorquir dinheiro de seu marido. Era comum que cenas de agressão fossem retratadas como uma espécie de combustível para momentos de amor entre o casal.

Quando o século XXI batia à porta e as pessoas ficavam em polvorosa temendo o “bug do milênio”, os anos 2000 já começaram a dar os primeiros sinais de que seriam um período de inovação tecnológica, abrindo espaço para criações como o *smartphone* e as redes sociais — ainda num formato diferente daquele que conhecemos hoje e com um alcance muito menor. E é justamente na virada dos anos 2000 que o chamado merchandising social se populariza e os núcleos com ações socioeducativas passam a ser mais comuns nas tramas globais. Manoel Carlos e Glória Perez se consolidaram como dois grandes nomes do merchandising social em telenovelas brasileiras e Glória foi, inclusive, autora da obra que marcou o surgimento dessa iniciativa no Brasil com a novela *Explode Coração* (1995) que utilizou o merchandising social através da divulgação das Mães da Cinelândia, grupo de mulheres do Rio de Janeiro que dedicam suas vidas à busca de filhos desaparecidos.

Já no ano 2000 a Globo exibiu em *Laços de Família* (2000/01), de Manoel Carlos, a relação abusiva e desigual entre Íris (Deborah Secco) e Pedro (José Mayer). A menina é jovem e caracterizada como espevitada e provocadora, já o homem é o típico grosseirão, machista e viril, vinte anos mais velho. Em certo momento da trama, Pedro proíbe Íris de sair de casa,

arranca a maquiagem da garota esfregando um pano molhado em seu rosto, lhe dá tapas na bunda e puxa seu cabelo. Além disso, há outras sequências em que Pedro bate em Íris ou a ameaça. No final da trama, Pedro cede às investidas de Íris, eles se casam e ela surge grávida do primeiro filho do casal. As atitudes de Pedro são encaradas como consequência de sua personalidade de “machão” e no fim da novela o personagem tem sua redenção sem nunca ser punido pelas agressões que cometeu. Também é da autoria de Manoel Carlos o folhetim *Mulheres Apaixonadas* (2003), um marco dessa temática por ser considerada a primeira novela a empregar o merchandising social para debater o tema da violência contra a mulher. A trama de *Mulheres Apaixonadas* e suas particularidades com relação às abordagens de violência serão expostas mais detalhadamente no capítulo 3 deste trabalho, dedicado à produção das análises feministas de discurso.

Anos mais tarde, quando as mulheres já podiam ser amparadas pela Lei Maria da Penha — que especifica a violência doméstica contra mulheres —, nas telenovelas brasileiras as abordagens dessa temática evoluíam a passos lentos, principalmente no que diz respeito a punição dos agressores. Em *A Favorita* (2008/09), de João Emanuel Carneiro, Catarina (Lília Cabral) era uma mulher submissa, constantemente agredida verbalmente e fisicamente por seu marido Leonardo (Jackson Antunes). No fim da trama Catarina se divorcia e Leonardo só é denunciado e preso ao tentar estuprar uma amiga da esposa. Já em *Dois Caras* (2007/08), de Aguinaldo Silva, Dália (Leona Cavalli) era agredida por seu companheiro Ronildo (Rodrigo Hilbert), mas não se pode dizer que essa era a temática principal do núcleo já que se sobressaía na história o fato de Dália ser viciada em drogas e esse ser o principal aspecto de seu arco de redenção. Ronildo morre na reta final da novela e em nenhum momento se fala sobre punição das agressões.

Na nova década, em *Insensato Coração* (2011), de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, a trama de Cecília (Giovanna Lancelotti) e Vinicius (Thiago Martins) foge do padrão das novelas anteriores ao mostrar um relacionamento abusivo entre um casal de namorados. Certo dia, Vinicius embriega Cecília e a estupra. Na reta final da trama, Vinicius é preso por outros crimes e quando Cecília vai visitá-lo na prisão ele a agride e ela perde o filho que esperava, fruto do estupro sofrido. Mais uma vez, não se fala em punição referente à agressão contra Cecília. Em *Fina Estampa* (2011/12), de Aguinaldo Silva, Celeste (Dira Paes) era agredida por seu marido Baltazar (Alexandre Nero). Em certo ponto, Celeste o expulsa de casa, mas no fim da novela eles acabam ficando juntos. Aqui, o discurso reproduzido pelos personagens é o de que Celeste precisa reagir, revidar, terminar o casamento ou expulsar o marido de casa. A própria vítima em nenhum momento cogita denunciar o marido às autoridades e nem mesmo é

aconselhada a fazê-lo. *Fina Estampa* ainda apresenta em outro de seus núcleos uma sequência absurda em que Zuleika (Juliana Knust) discute com Rafael (Marco Pigossi) — com quem já teve um envolvimento amoroso — no meio da rua, o provoca e bate nele até que o rapaz revida com um tapa que arremessa a moça ao chão. A cena é apenas um dentre os desserviços prestados pela trama e endossa a narrativa de que as vítimas de violência podem ser as culpadas pelas agressões que sofrem.

Quando chega a metade da década, *Amor à Vida* (2014), de Walcyr Carrasco, exhibe a trama da nutricionista Marilda (Renata Castro Barbosa), que passou a novela inteira com hematomas e reclamando de dores pelo corpo, sem que o telespectador saiba quem é o agressor da mulher. Na reta final da novela, descobre-se que o autor das agressões era o enfermeiro sadomasoquista Ivan (Adriano Toloza). Quando o homem agride Marilda dentro do hospital, com o apoio dos amigos ela o denuncia e ele é enquadrado pela Lei Maria da Penha. Ainda que mostrar a punição através da lei seja um acerto, a novela abordou o tema de forma superficial e equivocada, sem mostrar com clareza o que diferenciava a prática sadomasoquista do casal das agressões físicas que Marilda passou a sofrer. Já na obra *Em Família* (2014), de Manoel Carlos, o núcleo de violência contra a mulher é formado por Jairo (Marcelo Mello Jr.), um homem agressivo com todos ao seu redor. Quando as coisas aconteciam de uma forma diferente da que ele gostaria, ele agredia a mulher Juliana (Vanessa Gerbelli). Jairo tem seu comportamento transformado no fim da novela, mas não há punição das agressões ou uma intervenção em específico que explique a regeneração do homem.

Nos anos seguintes, autores veteranos seguiram com propostas de abordagens de violência contra a mulher muito parecidas com aquelas que eles já haviam feito anteriormente. Em *A Regra do Jogo* (2015/16), de João Emanuel Carneiro, vemos uma abordagem onde Domingas (Maeve Jinkings), moradora de uma comunidade do Rio de Janeiro, é constantemente agredida verbalmente e fisicamente por seu marido Juca (Osvaldo Mil). As tramas de *A Regra do Jogo* serão abordadas novamente e de forma detalhada no capítulo 3 deste trabalho, dedicado a produção das análises feministas de discurso. Em *O Outro Lado do Paraíso* (2017), Walcyr Carrasco mostra, na primeira fase de sua novela, um relacionamento abusivo entre Clara (Bianca Bin) e Gael (Sergio Guizé). Clara é estuprada e espancada pelo marido em sua noite de núpcias, e agressões voltam a ocorrer em outros momentos. Gael nunca é de fato punido pela lei e fica subentendido que ele é agressivo porque era agredido pela mãe quando era criança. Na trama, ele tem sua redenção e ganha um final feliz ao lado de um novo amor. Já em *O Sétimo Guardião* (2018), de Aguinaldo Silva, Afrodite (Carolina Dieckmann) é agredida pelo marido Nicolau (Marcelo Serrado), que inclusive a proíbe de utilizar métodos

contraceptivos. Aqui, mais uma vez, agressões na infância são utilizadas para justificar o comportamento violento do agressor. Nicolau não é punido pela lei, e ele e Afrodite terminam a novela separados. Sob a possível justificativa de dar profundidade à abordagem do tema e humanizar personagens agressores, os autores acabam deixando de lado as vítimas reais desse tipo de violência, que deveriam ser as mais beneficiadas por esse tipo de ação educativa na programação da emissora. Redimir o agressor e justificar seu comportamento violento parece ser mais importante do que acolher a vítima e mostrar os meios legais através dos quais ela pode se defender.

Foi apenas em 2019 que pela primeira vez o telespectador pôde ver em uma telenovela do horário nobre um núcleo de violência contra a mulher escrito por uma mulher. A responsável pelo feito foi a estreante Manuela Dias, autora de *Amor de Mãe*, telenovela em que a enfermeira Betina (Isis Valverde) é agredida pelo marido Vicente (Rodrigo Garcia). Certo dia, Betina vai até a delegacia, mas desiste de denunciar Vicente por medo de represálias. Porém, em outro momento ele a agride novamente, ela liga para a polícia, e ele é preso em flagrante. Apesar de não se estender ao longo de toda a novela, o núcleo faz uma abordagem responsável da temática. Substituindo Manuela Dias no horário nobre, Lícia Manzo estreou *Um Lugar ao Sol* (2021/22), que apresentava o núcleo de Stephany (Renata Gaspar), mulher que é constantemente agredida fisicamente por seu marido Roney (Danilo Grangheia), mas sempre acaba o perdoadando. No fim da trama, Stephany é vítima de feminicídio. Fugindo do que se vê normalmente nesse tipo de história, a personagem é retratada com nuances de vilania, apresenta falhas de caráter, e não consegue o seu “final feliz” no encerramento da trama.

Ao traçar esse panorama das abordagens de violência contra a mulher em telenovelas brasileiras, percebemos que essas representações pouco evoluíram ao longo dos anos, permanecendo sempre vários passos atrás do desenvolvimento e da evolução que podem ser observados ao analisar as lutas empreendidas pelos movimentos feministas e as conquistas de políticas públicas adquiridas em prol dos direitos das mulheres. Ou seja, ao mesmo tempo em que a novela avança, uma série de outros aspectos se mantêm, e o que nos interessa é compreender de que forma se dá a relação em que a novela influencia o público ao mesmo em que é influenciada por ele. Recordar a trajetória das abordagens de violência contra a mulher ao longo da história da telenovela brasileira é uma ótima oportunidade de compreender de que forma a própria questão da violência evoluiu na sociedade brasileira ao longo das décadas. Além disso, a recapitulação permite compreender como o folhetim nacional se tornou um fenômeno, uma paixão nacional que segue mantendo sua relevância mesmo após décadas de existência.

Sabe-se que a telenovela por essência produz e modifica significados, e para compreender com clareza de que forma se constroem os discursos dessas tramas e como eles se relacionam com os telespectadores é essencial nos dedicarmos a esse tipo de recapitulação. O relacionamento do telespectador com a novela se constrói na espera, na história que se divide em partes que vão sendo disponibilizadas diariamente. Temos que esperar até o próximo capítulo para saber o desenrolar daquele gancho, temos que esperar até o último capítulo para saber o desfecho que levará a trama daquela personagem. E como não se envolver com alguém com quem se tem encontros diários? Como não ser de alguma forma afetado por alguém de quem se conhece o mais íntimo, todos os pensamentos, todos os sentimentos? É inevitável, o apego é inevitável.

2 ANÁLISE FEMINISTA DE DISCURSO E METODOLOGIA DE PESQUISA

Surgindo como um desdobramento da Linguística Feminista, a Análise Feminista de Discurso (AFD) se desenvolveu a partir da intersecção entre Teoria Feminista e Análise de Discurso. Esta abordagem investiga de que forma relações de poder podem ser construídas e perpetuadas através da linguagem, além de observar o modo como as mulheres discursivamente apresentam resistência a essa hierarquia desigual de poder. Por se tratar de um campo de estudos essencialmente interdisciplinar, a AFD tem sido aplicada em diversas áreas a fim de revelar tais estruturas de poder e subvertê-las. Tendo em vista tais objetivos, convém ressaltar que a AFD não segue um modelo pré-estabelecido já que suas categorias de análise estão em constante transformação, assim como a sociedade em que esses discursos são produzidos e reproduzidos.

A seguir, apresento um contexto geral do surgimento da Análise Feminista de Discurso, além do histórico de consolidação do campo na América Latina. Assim, seguindo o conceito de artesanaria proposto por Sandra Harding (2019) e considerando que “as categorias analíticas feministas devem ser instáveis”, afinal “teorias coerentes e consistentes em um mundo instável e incoerente são obstáculos tanto ao conhecimento quanto às práticas sociais” (HARDING, 2019, p. 99), demonstro de que forma a teoria da AFD será utilizada em nosso objetivo de investigar os discursos das abordagens de violência contra a mulher em telenovelas nacionais. Além disso, explico como ocorreu a constituição do corpus de estudo deste trabalho, além de apresentar as categorias analíticas que irão compor minha própria artesanaria.

2.1 A Análise Feminista de Discurso no campo da Linguística Feminista

Nomeia-se aqui como Análise Feminista de Discurso a associação entre Estudos de Discurso e Estudos Feministas, que pode ser localizada como um dos subcampos da Linguística Feminista. Essa corrente teórica tem seu surgimento intimamente ligado às lutas empreendidas pelos movimentos feministas das décadas de 1960 e 1970. Ou seja, a disciplina surgiu no contexto da Segunda Onda do feminismo, época em que “se inicia a discriminação entre sexo e gênero, onde sexo passa a ser entendido como uma característica biológica, e gênero, como uma construção social, um conjunto de papéis impostos à pessoa a depender de seu sexo” (SILVA, 2019, p. 12).

Enquanto buscavam não só questionar, como também promover a transformação das condições de existência das relações de poder entre homens e mulheres através do enfrentamento de preconceitos e estereótipos de gênero, no campo dos estudos linguísticos

algumas feministas passaram a voltar a atenção para o modo como as desigualdades de gênero se evidenciavam no uso da língua. Foi assim que se iniciaram estudos que procuravam, ao mesmo tempo, investigar as relações entre gênero e linguagem, e o modo como essa associação afeta e reflete a vida das mulheres de modo geral. Em resumo, se até o momento a linguagem era um dos principais meios através dos quais as desigualdades de gênero eram naturalizadas e perpetuadas, a Linguística Feminista surgia com a intenção de revelar essas questões e transformar a hierarquia de gênero na sociedade.

Em vista disso, com uma postura de crítica feminista à teoria tradicional, pode-se dizer que a Linguística Feminista começa a dar seus primeiros passos quando as práticas linguísticas das mulheres são colocadas em foco como objeto de estudo relevante, e quando esses estudos passam a ser feitos com propósitos feministas. Ou seja, passam a ser consideradas a importância do feminismo para os estudos de linguagem e gênero, e a contribuição potencial dos estudos linguísticos para as pautas feministas. Nesse contexto, podemos considerar a publicação da obra *Language and Women's Place*, de Robin Lakoff (1975), como um marco inicial dos estudos feministas dentro da linguística — como proposto por Amanda Diniz Vallada e Joana Plaza Pinto (2021). Ao analisar o discurso de mulheres e homens com uma perspectiva interacionista, o texto de Lakoff fez parte do conjunto de obras que contribuiu para que se abrissem portas para uma série de outras publicações feitas por teóricas feministas que buscaram estudar linguagem sob novas óticas, como por exemplo a linguagem como forma de poder (SPENDER, 1980), a linguagem e a identidade de gênero (BUTLER, 1990; TANNEN, 1990), a linguagem e a violência contra as mulheres (BORDO, 1993; CAMERON, 1995), entre outras. Estas obras pertencem a uma ampla diversidade de áreas que influenciaram e ainda influenciam os trabalhos de Linguística Feminista desenvolvidos atualmente. Nesse sentido, mesmo no cenário de início de desenvolvimento do campo e contando com uma grande variedade de metodologias, os estudos feministas no campo da linguística uniam-se por fatores em comum. Como esclarece Viviane M. Heberle (2021, p. 300-301),

estudos Feministas constatarem e discutem as várias formas de opressão da mulher e também apontam para uma diversidade não só de perspectivas, teorias e métodos de análise de estudos feministas, mas principalmente para a variedade de condições sociais das mulheres. Apesar das diferenças e tensões metodológicas e teóricas de estudos feministas, pesquisadoras da área reconhecem os tipos de opressão e discriminação sociocultural, étnica, econômica contra grupos de mulheres em diferentes culturas.

É importante ressaltar que muitos dos trabalhos associados à Linguística Feminista podem ser localizados dentro de uma designação ampla de Estudos de Discurso ou da também

chamada Análise de Discurso. A obra de Deborah Cameron é um bom exemplo dessa associação. A autora contribuiu significativamente para a compreensão da relação entre gênero, discurso e poder, ao investigar ativamente como os modos de uso da linguagem podem colaborar com a reprodução e perpetuação de relações desiguais de gênero. Entre suas principais contribuições está o estudo do discurso como forma de expressão da identidade feminina (CAMERON, 1995), a análise dos diferentes estilos de comunicação de homens e mulheres e sua relação com fatores sociais e culturais (CAMERON, 2007), além da investigação sobre o modo como o discurso perpetua estereótipos de gênero e afeta a construção da identidade de mulheres (CAMERON, 1985).

Assim como Deborah Cameron, foram várias as pesquisadoras do discurso que, interligando áreas de estudo como Sociologia, Antropologia e Psicologia, investigaram de que forma a linguagem perpetua desigualdade de gênero e outras formas de opressão, e de que forma a própria linguagem também pode ser utilizada para a promoção da justiça social. É nesse contexto que esse campo se mostrou como terreno fértil para o desenvolvimento de uma série de abordagens linguísticas feministas com enfoque discursivo que se concentram na análise das relações entre linguagem, gênero e poder. Como esclarecem Mendes e Freitas (2017, p. 396), “esses estudos promovem uma reapropriação das ferramentas teóricas e analíticas dessas correntes, orientados aos propósitos feministas de denunciar, desconstruir e superar os códigos da linguagem que naturalizam e perpetuam sistemas sexistas” e, sendo assim,

da mesma forma que o feminismo em si é múltiplo, também o são as correntes de estudos discursivos com perspectiva feminista, cujas formas teórico-metodológicas variam, embora, estejam unidas pelo mesmo empenho político geral. Tal diversidade é percebida nos próprios rótulos adotados por algumas dessas vertentes: Análise da Conversa Feminista (KITZINGER, 2000), Estilística Feminista (MILLS, 1995), Pragmática Feminista (CHRISTIE, 2000), Análise Crítica Feminista de Discurso (LAZAR, 2005, 2007) e Análise de Discurso Feminista Pós-Estruturalista (BAXTER 2003, 2008) (MENDES; FREITAS, 2017, p. 396).

Assim, num contexto teórico de superação de abusos de poder perpetuados através do uso da linguagem, a Linguística Feminista se constitui e, nesse processo, também dá uma origem a uma série de outras abordagens teóricas assumidamente feministas. Dentre esses desdobramentos surgem os estudos discursivos de perspectiva feminista, campo no qual se insere o que chamo aqui de Análise Feminista de Discurso (AFD).

2.2 Análises de Discurso com perspectivas feministas e seus desdobramentos

Dentre as correntes que assumem nominalmente o rótulo Feminista em associação com o rótulo Análise de Discurso está a chamada Análise Crítica de Discurso Feminista (ACDF) — revelada na Europa por volta das décadas de 1970 e 1980. Essa corrente surge como uma forma de superação da Análise Crítica do Discurso (ACD) como a conhecíamos, uma espécie de resposta às limitações das ferramentas de análise tradicionais. Presumindo a linguagem como prática social utilizada para construir significados, hierarquias e relações de poder, a ACDF considera os diferentes elementos do discurso e os diversos contextos sociais, históricos e culturais em que esse discurso ocorre para analisar de que forma ele se relaciona com a sociedade e com a construção de identidade dos indivíduos. Assim, partilhando entre si objetivos de investigação das desigualdades de gênero e opressões sociais no discurso, passou a ser desenvolvida por autoras como Michelle Lazar (2005; 2007; 2017) — teórica que aborda em seus estudos discursivos questões de identidade de gênero, sexualidade, racismo e colonialismo.

Partilhando as mesmas fontes teóricas dos campos mencionados anteriormente, destaca-se também a chamada Análise de Discurso Feminista Pós-Estruturalista, abordagem proposta por Judith Baxter (2008), que busca compreender as identidades de gênero considerando a complexidade dos contextos sociais e históricos, analisando como o discurso reproduz e perpetua relações de poder desiguais entre homens e mulheres, e de que forma as mulheres resistem a essa estrutura de poder desigual. Essa perspectiva mais completa e abrangente proposta pela autora contribuiu e segue contribuindo para todo o corpus de estudos da luta feminista empreendida na academia.

Nesse sentido, pode-se dizer que a Análise Crítica de Discurso Feminista define-se como uma análise de perspectiva feminista baseada na da Análise de Discurso Crítica, ao passo em que o que estamos chamando de Análise Feminista de Discurso (AFD) pode ser entendida como qualquer forma de análise de discurso com perspectiva feminista. Uma das primeiras investidas no rótulo Análise Feminista de Discurso foi um trabalho influenciado pelo pensamento pós-estruturalista e pelo conceito de performatividade de gênero de Judith Butler. Trata-se do artigo de Ann Weatherall e Anna Priestley, intitulado *A Feminist Discourse Analysis of Sex 'Work'* (2001). O texto colaborou para que surgisse uma série de outras publicações com os mesmos objetivos teóricos, porém, que nem sempre se abrigavam sobre o mesmo rótulo.

Convém observar que as primeiras estudiosas de linguística feminista — assim como as primeiras pesquisadoras de Análise Feminista de Discurso — eram predominantemente brancas e de origem europeia. Além disso, a própria Linguística, como muitas outras disciplinas acadêmicas, tendia a ser dominada por homens cisgênero, brancos e heterossexuais, o que contribuiu para a criação de um ambiente pouco acolhedor para as mulheres e demais grupos minorizados.

Dessa forma, ainda que existam mulheres negras em evidência desde a primeira onda do feminismo — como mostra Jacilene Maria Silva (2019) ao mencionar o caso do discurso *Ain't I A Woman?* proferido na *Women's Convention* em Akron, Ohio, em 1851 pela ex-escravizada, abolicionista afro-americana e ativista dos direitos das mulheres, Sojourner Truth — é fato que esse período da história das mulheres foi em sua maioria dominado por mulheres brancas, afinal, ainda que subordinadas a determinados homens, essas mulheres não eram consideradas propriedade, o que por sua vez era o caso das mulheres negras. Em suma, “enquanto as mulheres brancas estavam lutando por direito de participação política e econômica, as mulheres negras estavam lutando para serem reconhecidas como seres humanos” (SILVA, 2019, p. 8-9).

Nesse sentido, há de se mencionar a importância do trabalho de uma série de teóricas feministas negras no desenvolvimento da Linguística Feminista ao tratar de outras formas de opressão como, por exemplo, raça e classe social. É o caso de Patricia Hill Collins (1990; 2005) e bell hooks (1981; 1984), autoras cujos trabalhos desenvolvidos ao longo das últimas décadas evidenciaram a importância de se considerar a interseccionalidade, visto que aspectos como classe social, raça, etnia, orientação sexual, entre outros, influenciam o modo como mulheres vivenciam a discriminação de gênero, e também como elas são alcançadas e beneficiadas por direitos humanos básicos e conquistas dos próprios movimentos feministas. Como observado pela estudiosa de teoria crítica da raça Kimberlé Crenshaw (2002, p. 174),

a garantia de que todas as mulheres sejam beneficiadas pela ampliação da proteção dos direitos humanos baseados no gênero exige que se dê atenção às várias formas pelas quais o gênero intersecta-se com uma gama de outras identidades e ao modo pelo qual essas intersecções contribuem para a vulnerabilidade particular de diferentes grupos de mulheres.

É importante lembrar que quando as feministas passaram a criticar as ciências por sua perspectiva essencialmente androcêntrica, heteronormativa e racista, o fizeram de modo geral e assim “a investigação sobre as questões relativas ao gênero tornou-se uma área de sólida pesquisa e teorização em várias universidades em todo mundo, em campos diversos como a

sociologia, a psicologia, a antropologia, os estudos literários e os estudos linguísticos” (FIGUEIREDO, 2009, p. 737).

Nesse sentido, partindo do princípio da não neutralidade dos discursos e da sua capacidade de perpetuar sistemas de opressão, proponho uma análise feminista de discurso que se dedicará à investigação do modo como as telenovelas nacionais retratam casos de violência contra a mulher e de que forma isso se relaciona com a realidade brasileira. Identificando as estratégias discursivas utilizadas nessas tramas, selecionamos nosso corpus de estudo e definimos ferramentas de análise que, por sua vez, serão descritas nas seções a seguir.

2.3 A proposta de Análise Feminista de Discurso da violência contra as mulheres nas telenovelas

Neste trabalho, a proposta é analisar o discurso de novelas a partir de uma perspectiva feminista, não propondo uma nova corrente teórica, mas sim fazendo uso de uma abordagem que se beneficia da parceria produtiva entre Análise de Discurso e Feminismo. Estamos adotando o rótulo de Análise Feminista do Discurso (AFD) com a motivação de buscar “uma autoidentificação que atenda ao imperativo de autonomia das analistas de discurso críticas latinas frente às epistemologias ocidentais e o potencial de abrigar, sob uma mesma nomeação, diferentes formas de análises discursivas unidas por empenhos feministas” (CORREIA; FREITAS, 2021, p. 120). Nesse sentido, se pensarmos a AFD como uma corrente teórica de origem europeia, parto da posição de mulher pesquisadora feminista e latino-americana para seguir com a reivindicação de uma Análise Feminista de Discurso que se adeque às práticas sociais da América Latina e ao uso da linguagem nessa região.

O fato de as pesquisas sobre linguagem e gênero, de modo geral, serem consideradas como “atividade não só acadêmica ou linguística, mas também política e interdisciplinar” (CALDAS-COULTHARD, 2021, p. 283), dá indícios da intenção de transformação do contexto social de uso da língua, o que por sua vez garantiria uma compreensão mais abrangente e complexa das questões a serem analisadas. Porém, a AFD surge justamente para ir além daquilo que já estava sendo produzido ao combinar *insights* da Teoria Feminista, da Análise de Discurso e da Sociolinguística. Dessa forma, essa proposta teórica busca se desvencilhar de um campo onde impera predominantemente a dominância masculina, enquanto lança suas ferramentas de análise sobre práticas sociais também inseridas num contexto de dominância masculina.

É o que acontece neste trabalho, de certo modo, quando nos propomos a analisar o recorte de telenovelas mencionado na seção anterior, onde lidamos com uma maioria masculina

escrevendo ficção que retrata contextos de vulnerabilidade em que homens exercem seu poder de dominação sobre mulheres. Produzir pesquisas nesses espaços é essencial para promover uma compreensão crítica da linguagem e do poder de gênero, além de expor padrões de discurso problemáticos e perspectivas feministas que, muitas vezes, são ignoradas. Isso implica que, ao nos dedicarmos a esses discursos, passem a ser contestadas as condições de existência dessas relações, ao mesmo tempo em que é reivindicado um espaço de atuação no meio acadêmico.

Quando nos comprometemos a elucidar o conceito de Análise Feminista de Discurso e construir uma análise a partir de nosso objeto de estudo, é preciso olhar para trás e compreender que a própria perspectiva crítica já incorporada anteriormente à Análise de Discurso indicava por parte das pesquisadoras uma preocupação com a transformação social. Afinal, “acredita-se que através da análise crítica de discurso seja possível oferecer novas formas de ler a realidade, buscando-se clarificar as ideologias e valores vigentes nos discursos articulados” (GABRIELLI, 2007, p. 3). Dessa forma, a especificidade da Análise Feminista de Discurso viria do chamado ativismo acadêmico (LAZAR, 2007), além da busca por investigar e criticar os discursos que alimentam um sistema que colabora com a manutenção de uma estrutura desigual de poder que privilegia homens ao mesmo tempo em que enfraquece e diminui mulheres. Sendo assim, se pensarmos na linguagem como uma ferramenta que reflete a sociedade como é ao mesmo tempo em que participa de sua construção — assim como é o caso das telenovelas que retratam a sociedade ao mesmo tempo em que a constroem —, é importante fazer uso do potencial que análises detalhadas de discursos têm de fazer vir à tona desigualdades pautadas em diferenças de gênero. Como esclarecido por Isadora Mendes e Lúcia Freitas (2017, p. 427),

os trabalhos nessa corrente têm o interesse de estabelecer uma política feminista de articulação reconhecendo sexo e o gênero como categorias onipresentes nas práticas sociais. Procura-se uma mudança social ao se assumir, nesses estudos, um ativismo comprometido com os próprios movimentos feministas que lutam em prol da equidade entre os gêneros.

Ao se assumir uma perspectiva de Análise Feminista de Discurso, tem início um processo em que correntes teóricas e ferramentas de análise pensadas por homens e para homens são reinterpretadas, permitindo que as questões das mulheres passem a receber a mesma atenção dispensada à categoria anteriormente mencionada, tudo feito com propósitos feministas de transformação da sociedade. Ainda que a Análise Crítica de Discurso (ACD) seja “uma área multidisciplinar de estudos da linguagem, voltada para a investigação de fenômenos discursivos diversos, principalmente aqueles ligados a problemas de injustiça e opressão, a desigualdades

étnicas, socioeconômicas políticas e/ou culturais” (HEBERLE, 2021, p. 290), não podemos nos esquecer que suas ferramentas de análise precisam ser repensadas. Afinal, quando decidimos focar as práticas das mulheres tudo se transforma, pois, “nem as atividades das mulheres nem as relações de gênero (dentro dos gêneros e entre os gêneros) podem ser simplesmente acrescentadas aos discursos sem distorcê-los e sem deturpar nossos próprios temas” (HARDING, 2019, p. 95).

Se não nos dedicarmos à reconstrução dessas ferramentas, correremos o risco de nos limitar a uma perspectiva eurocêntrica e colonial, o que pode levar a uma compreensão limitada e excludente dos discursos produzidos por grupos sociais marginalizados. Dessa forma, buscar abordagens mais plurais e sensíveis às diferenças culturais e históricas passa a ser essencial para que sejam questionadas as formas hegemônicas de conhecimento. Como esclarece Viviane de Melo Resende (2019, p. 42), “todo conhecimento é localmente produzido e tem validade situada, mas quando a produção se localiza no contexto da modernidade europeia, se disfarça sob um manto de universalidade que por vezes compartilhamos sem muita reflexão ao aplicar teorias e métodos” e, em resumo,

uma virada decolonial nos estudos críticos do discurso pressupõe uma postura que inclui reconhecer nas teorias do Norte global o que elas são de fato: teorias territorializadas como quaisquer outras, que não são universalmente válidas ou intrinsecamente superiores; interessar-nos pelo conhecimento produzido localmente e reconhecê-lo em sua potência explicativa; reconhecer que na América Latina ocupamos um espaço academicamente subalterno, e reagir a isso; reconhecer que na universidade ocupamos um espaço socialmente privilegiado, e igualmente reagir a isso; desconfiar da soberba do conhecimento científico, mantendo-nos alertas ao conhecimento produzido em outros campos.

Aqui, esclareço que minha base de formação como estudiosa de discurso vem, principalmente, da Análise Crítica de Discurso (ACD) e, sendo assim, a proposta de Análise Feminista de Discurso que assumo aqui é pautada primordialmente nos modelos teóricos e metodológicos dessa corrente. Assumindo a relação indissociável entre o discurso e as práticas sociais a ACD “está inserida na tradição das ‘ciências sociais críticas’, que desenvolvem pesquisas que possam oferecer suporte científico a questões sociais relacionadas ao poder, à discriminação, à exclusão social, à justiça, à cidadania” (FIGUEIREDO, 2009, p. 740) e preocupa-se em investigar de que modo a linguagem pode intermediar, manter ou mesmo transformar as práticas sociais. Se neste trabalho uma das questões de maior relevância é a relação entre linguagem e gênero, a reapropriação a partir dessa corrente é conveniente para analisar de que modo os discursos das telenovelas nacionais são utilizados para retratar e reforçar desigualdades de gênero.

Sendo assim, pensando no contexto eurocêntrico de surgimento da Análise Feminista de Discurso, é essencial que as estudiosas latino-americanas proponham estudos que deem conta da realidade da América Latina, se atentando principalmente à suas questões de desigualdades sociais, políticas e econômicas que afetam diretamente as condições de existência das relações de gênero e o modo como mulheres são expostas a condições de vulnerabilidade. Se lembrarmos a publicação de Lakoff (1975) como um dos marcos iniciais das publicações de Linguística Feminista, Adriana Bolívar (2010) relata que somente em 1995 se estabeleceu a Associação Latino-Americana de Estudos de Discurso (ALED), reunindo pesquisadoras de diferentes países da América Latina, comprometendo-se a debater as questões próprias daquela região. Nesse sentido, pode-se dizer que a fomentação de uma AFD Latino-americana consiste em um processo, por parte das estudiosas, de voltar suas atenções para nossas questões e nossos interesses locais. E tendo sempre em mente o fato de que a transformação da sociedade, assim como das teorias e das ferramentas de análise, é constante,

as questões estudadas pelos membros da ALED continuam crescendo e alterando seu foco, indo desde problemas fundamentais como pobreza, analfabetismo, injustiça e discriminação, até o estudo descritivo e crítico de textos e processos envolvidos em conversação, narração, argumentação, juntamente com explicações de nossas diferenças culturais [...] Todos esses novos avanços tentam não ignorar os traços distintivos de nossa história e desenvolvimento de sistemas políticos, bem como de nossa própria produção artística (BOLÍVAR, 2010, p. 217, tradução nossa).

Além do que já foi mencionado, o estabelecimento desse campo de estudos é essencial para que pesquisadoras da área que, muitas vezes, são desconhecidas em suas próprias comunidades acadêmicas (BOLÍVAR, 2010) sejam reunidas em um só grupo, a fim de promover consciência crítica e propor transformações efetivas na sociedade. Nesse sentido, com a intenção de estabelecer uma corrente teórica que compreenda o uso da linguagem e as práticas sociais latino-americanas, proponho aqui uma espécie de “artesanaria” metodológica que capte e costure de diferentes abordagens aquilo que a realidade da América Latina demanda. De acordo com Sandra Harding (2019, p. 115),

a imagem do pesquisador como um artesão, consagrada na filosofia da ciência tradicional, é, portanto, irrelevante como modelo para atividade da maioria dos atuais trabalhadores da ciência. Ao contrário, essa imagem reflete as práticas dos pouquíssimos trabalhadores cientificamente treinados envolvidos na construção de novos modelos de pesquisa. Como a visão de mundo criticada pelo feminismo foi elaborada para explicar a atividade, os resultados e os objetivos do *trabalho artesanal* que constituiu a ciência do período anterior, e uma vez que a pesquisa artesanal feminista contemporânea produziu algumas das novas explicações mais importantes, parece ser necessário pensar mais atentamente nos aspectos da visão de mundo que devem ser mantidos ou rejeitados.

Dessa forma, partindo da posição de analista feminista de discurso latino-americana e brasileira, meu trabalho dialoga com as proposições de outras estudiosas latino-americanas ao propor um modelo de análise que considera a diversidade cultural, étnica e racial brasileira que, por sua vez, afeta não só o modo como as mulheres são representadas nas telenovelas, como também o modo como essas tramas são consumidas pelos telespectadores. Somos uma sociedade mestiça que se vê como branca, onde pessoas negras lutam por reconhecimento, e é importante considerar de que forma esse cenário marca sua presença nas telenovelas, seja através da escalação de atores e atrizes, de profissionais que atuam atrás das câmeras ou mesmo através da construção dos personagens dentro dos folhetins.

Além disso, também é essencial considerar a existência dos diferentes contextos políticos, sociais e econômicos em que os discursos das telenovelas são produzidos e veiculados. Afinal, se estamos lidando com um produto cultural de entretenimento que tem a intenção de retratar a realidade brasileira em todos esses aspectos, é importante compreender de que forma essas representações refletem (ou não) a realidade e até que ponto elas podem ser utilizadas como ferramentas para transformar relações desiguais de gênero e promover mudanças sociais. Considerando ainda a TV aberta gratuita como uma das formas de entretenimento mais democráticas do país se comparada à TV fechada e às plataformas de *streaming*, é importante perceber a grande parcela da população brasileira que diariamente consome as telenovelas brasileiras, especialmente aquelas produzidas pela Rede Globo de Televisão.

Nesse sentido, fica evidente a relevância de se investigar a questão da violência contra a mulher — uma epidemia na América Latina, continente onde impera o machismo, uma forma de sexismo muito particular dessa região — a partir dos discursos das telenovelas nacionais — um produto tipicamente brasileiro, construído pelo nosso povo, para o nosso povo e sobre o nosso povo. A intenção é identificar nas telenovelas padrões de linguagem que se relacionam com a ocorrência da violência contra a mulher na sociedade brasileira, reproduzindo comportamentos sociais ao mesmo tempo em que os instauram. Em resumo, precisamos compreender com abrangência e completude quem são os personagens retratados na novela e quais fatores influenciaram na construção deles, assim como quem são as pessoas que assistem essas tramas de casa, indivíduos com quem esses discursos estabelecem uma forma de conexão.

2.3.1 Objetivos e corpus de estudo

Tendo em vista as motivações citadas ao longo da introdução e a teoria exposta nas seções anteriores deste capítulo, esta pesquisa foi desenvolvida com base em três objetivos: compreender e discutir, à luz de teorias feministas, como as telenovelas brasileiras representam a violência contra as mulheres; observar de que forma a representação feita nas telenovelas dialoga com as lutas feministas das mulheres brasileiras e latino-americanas; observar por quais transformações esse diálogo passou ao longo do tempo. Para acessar tais objetivos algumas perguntas de pesquisa guiam o estudo: 1-Como é feita discursivamente a imposição da violência nas cenas das novelas?; 2-Como se manifestam os efeitos da violência sobre as vítimas? 3-Como as novelas promovem um interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero de proteção às vítimas de violência de gênero, como a Lei Maria da Penha, por exemplo?.

Nesse sentido, se o primeiro passo para a produção de uma Análise Feminista de Discurso é a escolha do material discursivo a ser analisado, neste trabalho optei por trabalhar com cenas de telenovelas brasileiras, ou seja, diálogos fictícios orais que, após a seleção final dos capítulos, foram transcritos por mim. As novelas que serão tratadas nas análises do capítulo 3 — anteriormente mencionadas na retrospectiva feita na seção 1.3 — foram escolhidas com base em uma série de fatores que as evidenciam como um meio eficiente de responder as perguntas de pesquisa propostas. Optei por trabalhar com novelas da Rede Globo de Televisão já que, ao longo dos anos, as trajetórias se mesclaram de tal forma que falar de telenovela brasileira se tornou um sinônimo de falar das telenovelas da emissora.

Dentre os folhetins da TV Globo, optei por lidar com novelas das 8 — atualmente chamadas de novelas das 9 —, visto que estas se destacam como obras que buscam se aproximar da realidade geral dos brasileiros e dos temas que estão em voga na sociedade. Sendo assim, tais tramas se apresentam como um terreno propício para desenvolvimento de ações socioeducativas junto à população e para uso intencional do poder de influência da novela, a fim de intervir sobre o modo de agir e pensar do telespectador e de promover debates entre a população. Além disso, por se tratar de uma faixa de horário privilegiada, o chamado horário nobre, as novelas das nove contam com os maiores índices de audiência da grade da emissora e, conseqüentemente, com o maior público.

Levando em consideração os aspectos sobre a emissora e a faixa de horário, foram escolhidas duas novelas nas quais observei a existência de núcleos que exibem tramas de violência contra a mulher: *Mulheres Apaixonadas* (2003) e *A Regra do Jogo* (2015/16). Outro elemento orientador da escolha das tramas foi que há, entre as estreias dessas novelas, um

intervalo de doze anos, e nesse espaço de tempo, com a consolidação dos movimentos feministas no Brasil, a sociedade como um todo sofreu uma série de transformações que mudaram (não necessariamente positivamente ou negativamente) o modo como as pessoas encaram a questão da violência contra a mulher. Também considere que as novelas são separadas pela sanção da Lei Maria da Penha, ocorrida em 7 de agosto de 2006.

Assisti, na plataforma de *streaming* Globoplay³, a íntegra dos 370 capítulos das novelas escolhidas (203 em *Mulheres Apaixonadas* e 167 em *A Regra do Jogo*). Num primeiro momento foram separados 31 capítulos (21 de *Mulheres Apaixonadas* e 10 de *A Regra do Jogo*) a partir dos quais as cenas foram selecionadas tendo em vista quatro fatores principais: cenas em que um agressor homem praticava algum tipo de violência contra uma vítima mulher; cenas em que personagens conversavam sobre a violência — nesse caso as discussões ocorriam tanto entre vítima e agressor, quanto entre a vítima e outro personagem —; cenas em que os personagens mencionavam os aspectos legais que envolvem a problemática da violência contra a mulher; cenas que poderiam ser necessárias para contextualizar episódios de violência específicos ou para caracterizar a história de determinados personagens.

Assim, em um primeiro momento, foram selecionadas 23 cenas de *Mulheres Apaixonadas* e 11 cenas de *A Regra do Jogo*. A discrepância entre os números de cenas da seleção inicial das duas telenovelas pode ser explicada por dois fatores principais: em *Mulheres Apaixonadas* o núcleo de violência contra a mulher era um dos núcleos principais da novela e diretamente ligado à trama central, já em *A Regra do Jogo* o núcleo era secundário e não era diretamente ligado à trama central. Além disso, Manoel Carlos (autor de *Mulheres Apaixonadas*) tem a discussão de temáticas sociais como uma das marcas registradas de suas telenovelas, o que não ocorre com João Emanuel Carneiro (autor de *A Regra do Jogo*). A princípio me preocupei por acreditar que essa diferença entre o volume de material pudesse prejudicar o desenvolvimento das análises, o que não se confirmou. Após essa seleção inicial, parti para o trabalho de identificação/definição das categorias de análise.

³O *Globoplay* é uma empresa de propriedade do Grupo Globo que cria e transmite produções audiovisuais via internet através de website e aplicativo. Líder nacional do mercado de *streaming*, a plataforma conta com cerca de 20 milhões de usuários e disponibiliza conteúdo de vídeo e de áudio, além da programação diária da Rede Globo de televisão na TV aberta e algumas produções originais.

2.3.2 As categorias analíticas

A partir de uma análise inicial das cenas escolhidas, foi possível identificar a predominância de macrotemas que, como é sabido, desempenham um papel fundamental na construção de significados nos diversos contextos discursivos, sendo considerados pontos de acesso à ideologia (VAN DIJK, 2008). Nesse caso, os macrotemas observados foram: a imposição da violência, os efeitos da violência sobre a vítima, e o interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero. Sendo assim, sob uma perspectiva teórica e metodológica, a análise dos macrotemas presentes nos discursos das telenovelas poderiam auxiliar na identificação das ideologias subjacentes e nas representações sociais que são construídas a partir deles. Com base nesses aspectos, registrei em um mesmo arquivo todas as cenas, acompanhadas por pequenos resumos sobre seu conteúdo. Em seguida, passei ao trabalho de identificar quais eram as categorias analíticas por meio das quais esses macrotemas eram representados nesses discursos, chegando assim às categorias que viriam a orientar as análises do capítulo 3. Então, nesse segundo momento, a primeira leva de cenas foi reassistida e, tendo em mente os objetivos da pesquisa e as categorias analíticas observadas, o material foi refinado, restando assim um conjunto de 11 cenas que geraram os 31 excertos que compõem o material de análise do capítulo 3. As cenas completas são listadas e transcritas nos anexos A, B, C e D.

As seções de análise foram separadas de acordo com as novelas, dentro de cada seção as subdivisões principais foram os três macrotemas já mencionados, e dentro dessas subdivisões principais foram definidas as categorias de análise de cada telenovela. Em *Mulheres Apaixonadas*, na temática de imposição da violência, as categorias foram: vergonha, ironia, dependência financeira como ferramenta de controle da mulher e violência como forma de educação. Na temática dos efeitos da violência sobre a vítima, as categorias de análise foram: medo, eufemismos e revitimização. Na temática que trata do interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero, a categoria foi: deslegitimação. Já em *A Regra do Jogo*, na temática de imposição da violência, as categorias foram: linguagem misógina e depreciação, e romantização de relação abusiva. Na temática dos efeitos da violência sobre a vítima, as categorias de análise foram: medo e revitimização. Na temática que trata do interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero a categoria foi: deslegitimação.

3 ANÁLISES DAS NOVELAS SELECIONADAS

Tendo em vista o panorama sobre as abordagens de violência contra a mulher em telenovelas brasileiras descrito no capítulo 1 e a teoria sobre Análise Feminista de Discurso presente no capítulo 2, ao longo do capítulo 3 me dedicarei à elaboração de uma análise feminista de discurso das telenovelas selecionadas. A seção dedicada a *Mulheres Apaixonadas* (seção 3.1) e a seção dedicada a *A Regra do Jogo* (seção 3.2) possuem estruturas semelhantes, organizando-se da seguinte maneira: uma seção que faz um breve resumo das tramas das personagens principais dos núcleos estudados (Raquel e Dóris em *Mulheres Apaixonadas*; Domingas e Atena em *A Regra do Jogo*), e outras três seções que compreendem a análise propriamente dita, seguindo a organização de macrotemas e categorias analíticas expostas no fim do capítulo anterior.

Os excertos expostos ao longo dessa seção são compostos por trechos transcritos das telenovelas brasileiras *Mulheres Apaixonadas* e *A Regra do Jogo*, exibidas originalmente e respectivamente nos anos de 2003 e 2015/16 pela Rede Globo de Televisão. Os capítulos foram acessados por mim através da plataforma de *streaming* Globoplay ao longo do ano de 2022. As transcrições completas das cenas podem ser encontradas nos anexos deste trabalho.

3.1 A violência contra a mulher na telenovela *Mulheres Apaixonadas*

“Somos irmãs, somos amigas, somos mulheres... Apaixonadas! Cada uma à sua maneira”. A frase dita pela protagonista Helena (Christiane Torloni) e suas irmãs Hilda (Maria Padilha) e Heloísa (Giulia Gam) no primeiro capítulo da novela já antecipa o que viria adiante no folhetim: crônicas urbanas fortemente pautadas em grandes amores românticos (um discurso que, por sua vez, sustentava e segue sustentando um modelo de sociedade patriarcal). *Mulheres Apaixonadas* se propôs a contar a história da sexta Helena de Manoel Carlos, uma mulher que vive um casamento estável, mas sem paixão, e que passa a rever toda a sua vida quando reencontra um amor do passado. Ao longo da novela a trama principal divide um espaço equilibrado com outras tramas paralelas que marcaram tanto quanto (ou até mais que) o reencontro amoroso entre Helena e César (José Mayer). Uma dessas tramas é a de Raquel (Helena Ranaldi).

Mulheres Apaixonadas foi uma novela de 2003, escrita por Manoel Carlos e exibida originalmente pela Rede Globo no horário das 9. Conhecido por criar protagonistas femininas que tinham sempre o mesmo nome, Helena, Maneco — como o autor costuma ser chamado —

dedicou sua carreira à escrita de novelas que se debruçavam sobre o cotidiano e os dramas familiares, focando principalmente em heroínas que viviam grandes histórias de amor. Em entrevista ao *Memória Globo*, Maneco expôs uma visão própria da figura feminina que poderia explicar essa característica comum em suas obras, nas palavras do autor: “a mulher move o mundo, não só pelo fato dela ser geradora do ser humano, mas porque eu acho a mulher mais forte, mais sofrida e injustiçada. Tem mais dificuldade na vida e no trabalho, e ela faz disso uma fortaleza” (MEMÓRIA GLOBO, 2021). Filho de um comerciante e de uma professora, e adepto aos folhetins clássicos, o autor é conhecido pela escrita de diálogos longos e textos bem trabalhados (boa qualidade na escolha das palavras e na construção das frases), com obras marcadas pelo chamado merchandising social e suas consequentes ações socioeducativas.

Ainda que o autor tenha deixado sua marca registrada na história da teledramaturgia nacional, suas histórias podem ser criticadas por retratarem majoritariamente a elite branca, cisgênero, heterossexual, de classe média e classe média-alta carioca, o que pode dar espaço ao questionamento se tais obras — na atualidade e à luz das lutas feministas e dos movimentos negros e LGBTQIAP+ — poderiam ser consideradas “ultrapassadas”. Manoel Carlos é também um homem cisgênero, heterossexual de classe média, e como se observa nas descrições anteriores, suas obras são fortemente influenciadas pelo ideal da mulher fortaleza/heroína, um conceito que, de acordo com Rita Segato (2003), coloca uma espécie de fardo sobre as mulheres, impondo a elas expectativa irreal de força e resistência constantes. Além disso, também é possível observar nas obras do autor uma visão do amor romântico, que é problemático ao passo em que fundamenta relações desiguais entre homens e mulheres, estabelecendo papéis sociais violentos e um “contexto de guerra é o que ecoa no pensamento coletivo associado a uma romanticidade questionável” (FREITAS; PINHEIRO, 2013, p. 99).

3.1.1 As tramas das personagens

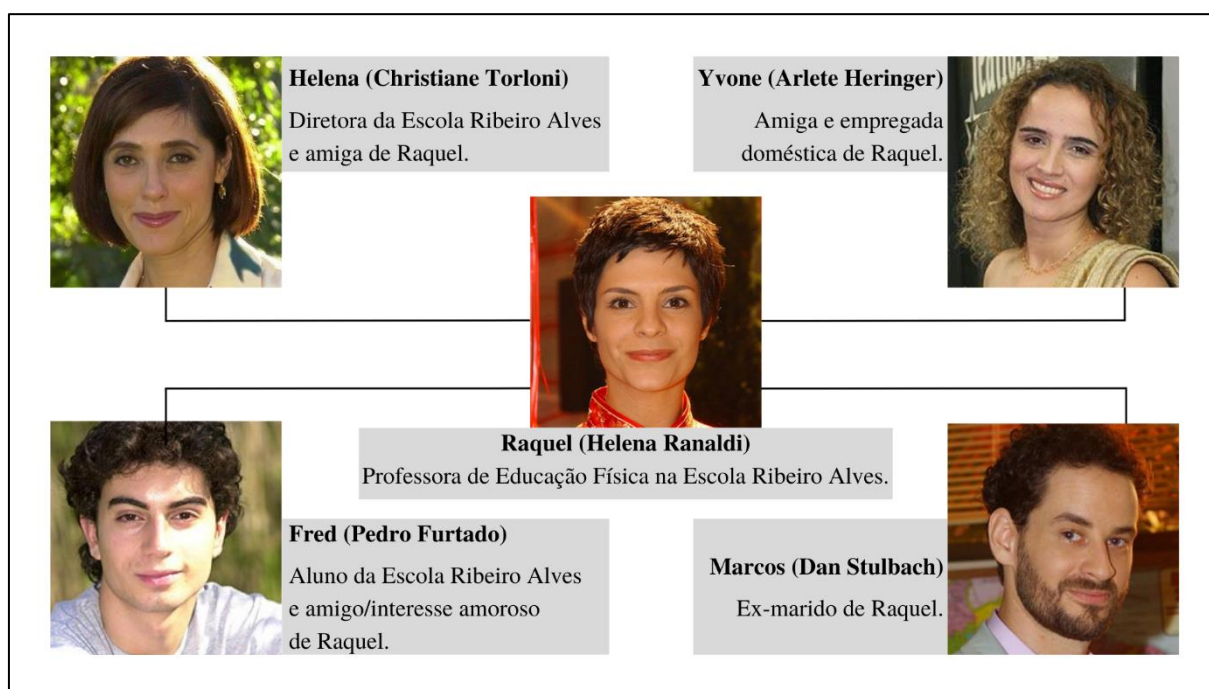
Em *Mulheres Apaixonadas* há duas manifestações principais de abordagens de violência contra a mulher. A violência doméstica, trabalhada no núcleo da personagem Raquel e a violência familiar trabalhada no núcleo da personagem Dóris. As seções 3.1.1.1 e 3.1.1.2 contemplam um breve resumo das tramas dessas personagens e suas redes de relacionamentos.

3.1.1.1 Raquel

A história do núcleo de Raquel tem início com sua mudança de São Paulo para o Rio de Janeiro, começando em um novo emprego como professora de Educação Física na Escola Ribeiro Alves. No decorrer dos capítulos, o telespectador descobre que Raquel se mudou com

a intenção de fugir de seu ex-marido violento, Marcos (Dan Stulbach), porém o ex descobre o novo endereço de Raquel e passa a persegui-la. Quando o ex reaparece, mesmo não demonstrando amá-lo, Raquel decide dar uma nova chance para seu casamento. Ao longo da trama, é comum ver personagens relacionados ao núcleo de Raquel descreverem Marcos como um marido dedicado e gentil, sem imaginar seu caráter violento e ciumento. Com o caminhar da história, Marcos comete violência física, psicológica e sexual contra Raquel, e as agressões não cessam nem quando a professora o expulsa de seu apartamento. É apenas na reta final da trama que, após ser espancada no dia de seu aniversário, Raquel decide denunciar Marcos à polícia. Marcos depõe sobre o caso na Delegacia de Mulheres, mas não chega a ser punido legalmente, já que no final da trama ele morre em um acidente de carro junto com Fred, aluno com quem Raquel desenvolve um relacionamento amoroso. Todos os personagens inseridos na rede de relacionamentos de Raquel são indivíduos brancos, cisgênero, heterossexuais de classe média alta — esta última categoria tendo como única exceção a personagem Yvone (Arlete Heringer), que mora com Raquel e trabalha como empregada doméstica em sua casa.

Figura 1. Rede de relacionamentos da personagem Raquel.



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Para analisar o modo como ocorre a abordagem da violência contra a mulher no núcleo da personagem Raquel foram selecionadas quatro cenas cuja transcrição completa pode ser encontrada no anexo A deste trabalho. Na Cena 1A, Marcos e Raquel estão discutindo no

apartamento da professora. Raquel tenta expulsar o ex-marido de sua casa e ameaça denunciá-lo pelas agressões sofridas, enquanto Marcos desenvolve uma argumentação que visa desencorajá-la. Na Cena 2A, Raquel procura Helena em sua casa para lhe contar sobre sua história com Marcos, as violências sofridas e a perseguição que o ex tem empreendido contra ela. Durante a conversa, as mulheres dissertam sobre os motivos pelos quais Raquel não denuncia Marcos. Na Cena 3A, Raquel e Helena conversam sobre Marcos na Escola Ribeiro Alves, discutindo sobre o modo como a professora tem reagido a violência empreendida pelo ex. A Cena 4A ocorre após Raquel ser fortemente espancada por Marcos e decidir denunciá-lo. Na sala de seu apartamento, Raquel, Helena, Leandro (cunhado de Helena e advogado tributarista) e Yvone debatem sobre a denúncia, e Leandro diz para Raquel que denunciar Marcos não iria “dar em nada”.

3.1.1.2 Dóris

Considerada uma das vilãs da trama, Dóris (Regiane Alves) é ambiciosa e mora em um apartamento com seus pais, seu irmão e seus avós paternos. Dóris tem comportamentos condenáveis, especialmente no que diz respeito ao trato com seus avós ao agredi-los verbalmente e até mesmo roubar dinheiro de suas carteiras, por isso ela é repreendida frequentemente por seu pai Carlão (Marcus Caruso). Ao longo da trama Carlão discute com Dóris, grita com a filha, lhe dá uma surra com um cinto e até mesmo a expulsa de casa. Entre o penúltimo e o último capítulo da trama, após uma discussão, Carlão espanca Dóris e a arrasta — com a roupa rasgada — pelos corredores do hotel onde a garota está hospedada. Na frente de hóspedes e funcionários, Dóris é humilhada, e na última cena da trama ela surge sorridente ao lado dos avós, como se a surra e a humilhação tivessem sido um ato necessário para que ela corrigisse seu comportamento. Todos os personagens inseridos no núcleo familiar de Dóris são indivíduos brancos, cisgênero e heterossexuais de classe média — afinal, por mais que sejam constantes as sequências em que a família demonstre passar por dificuldades financeiras, eles são capazes de se manter vivendo em um apartamento próprio situado no Leblon, bairro nobre do Rio de Janeiro.

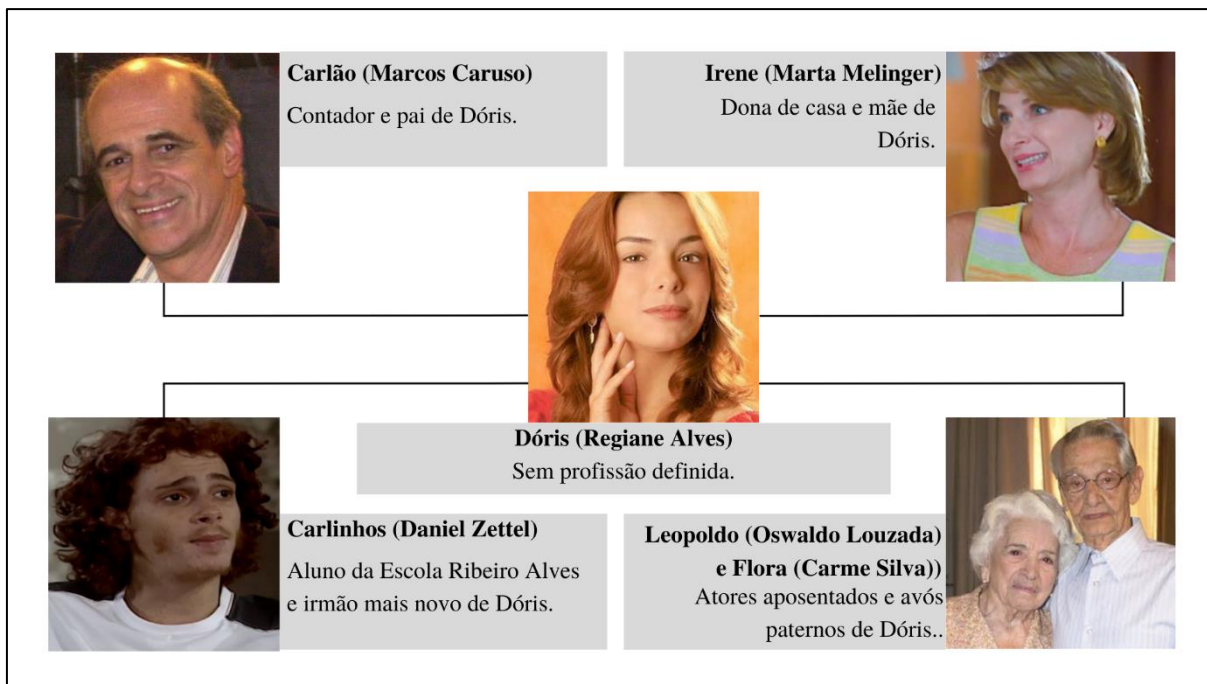
A trama da personagem Dóris é uma oportunidade para observar o processo de relativização da violência contra mulheres presente na sociedade brasileira e retratada nas telenovelas nacionais, nesse caso, a violência familiar cometida de pai para filha. Considerada uma das vilãs do folhetim, Dóris tinha caráter e atitudes questionáveis, além de constantemente agredir os avós verbalmente (certo dia, durante uma discussão, Dóris chega a dar um empurrão em seu avô, que cai no chão). Nesse contexto, cria-se uma atmosfera que induz o telespectador

a se envolver com a trama e clamar pela punição de uma garota que, afinal de contas, “vive de fazer maldades”. A indignação coletiva foi bem retratada em uma entrevista de Regiane Alves — a intérprete de Dóris — que contou que na época em que a novela estava no ar ela sofreu ameaças e chegou a ser agredida. Segundo relato da atriz: “gravando no Leblon, o segurança da Globo sacou que uma mulher estava vindo com dois rottweilers, passeando. Ela veio para cima de mim e ele entrou na frente. Ela falou: ‘Traz ela aqui que ela precisa levar uma surra de corrente’” (GSHOW, 2020). Nesse caso, se assumiria o discurso de que a violência contra a mulher não é de todo ruim, visto que é aceita em determinadas relações e com motivações genuínas e justificáveis.

É importante ressaltar aqui que a “violência de gênero, inclusive em suas modalidades familiar e doméstica, não ocorre aleatoriamente, mas deriva de uma organização social de gênero que privilegia o masculino” (SAFFIOTI, 2015, p. 85), ou seja, a relação pai e filha é também marcada pela desigualdade de gênero e afetada pela hierarquia de poder decorrente dessas diferenças. Assim, considerando um modelo patriarcal de família que impera não somente nesse núcleo da novela, mas também nos lares brasileiros, se esclarece que “para quem define a violência doméstica em termos do estabelecimento de um domínio sobre os seres humanos situados no território do patriarca considerado, não resta dúvida de que a hierarquia começa no chefe e termina no mais frágil dos seus filhos, provavelmente filhas” (SAFFIOTI, 2015, p. 77). Dessa forma, Dóris poderia ser considerada o elo mais vulnerável dessa estrutura familiar, suscetível ao consenso moral de que pais têm autoridade e controle sobre os filhos, com o direito de discipliná-los da forma como julgarem necessário.

O curioso aqui é que Dan Stulbach, o intérprete de Marcos, agressor de Raquel, relatou — assim como Regiane Alves, a Dóris — ter sofrido agressões de telespectadores enquanto a novela ia ao ar. Segundo conta o ator em entrevista de 2010 ao *Correio Brasiliense*: “Levei beliscões, guarda-chuvas de senhoras nas ruas, não me atendiam nos restaurantes, mudavam de calçadas, não sentavam ao meu lado no avião. No fim da novela eu tinha até segurança na porta de casa”. O mesmo público que rechaçava Marcos e clamava por sua punição e pela liberdade de Raquel, acreditava que a violência era uma medida necessária para punir o comportamento de Dóris. Assim como na telenovela, na sociedade brasileira algumas mulheres são julgadas como mais merecedoras de proteção do que outras, e esse tipo de julgamento muitas vezes é feito com base na conduta dessas mulheres ou mesmo em critérios como classe social, raça e/ou orientação sexual. Enquanto esse tipo de juízo de valor seguir sendo normalizado, as mulheres seguirão sendo vítimas, muitas vezes fatais, da violência empreendida contra elas por parte dos homens.

Figura 2. Rede de relacionamentos da personagem Dóris.



Fonte: elaborada pela autora (2022).

Para analisar o modo como ocorre a abordagem da violência contra a mulher no núcleo da personagem Dóris, foram selecionadas duas cenas cuja transcrição completa pode ser encontrada no anexo B deste trabalho. Na cena 1B, Carlão e Dóris discutem na sala do apartamento da família porque Dóris passou a noite fora e não avisou onde estaria. Estão presentes na cena — além de Carlão e Dóris — os avós da garota, a mãe dela e a empregada doméstica que trabalha na casa. Durante a discussão, Dóris relembra outro momento em que Carlão lhe deu uma surra com um cinto. A cena 2B ocorre no quarto de Dóris alguns capítulos após Carlão dar uma surra de cinto na filha. A garota tem constantes desentendimentos com seu pai porque ela não aceita que seus avós morem com eles e ocupem seu antigo quarto, obrigando-a a dividir outro cômodo com o irmão. Em contrapartida, Carlão se incomoda com o fato de Dóris destratar seus avós constantemente.

3.1.2 A imposição da violência

Esta seção irá se dedicar a análise das diferentes formas como a violência é imposta às mulheres na novela *Mulheres Apaixonadas*. Aqui a violência se manifesta principalmente nos contextos de violência física, violência psicológica e violência familiar. Discursivamente, os recursos utilizados para sustentar essa imposição de violência são a ironia, a vergonha, a

dependência financeira como ferramenta de controle da mulher e a violência como forma de educação.

3.1.2.1 Vergonha “Os vizinhos podem reclamar de você”

Uma das estratégias de imposição da violência contra a mulher é impingir vergonha à vítima. Essa tática busca desestabilizar emocionalmente a mulher, fazendo com que ela se sinta culpada, envergonhada e responsável pela violência que está sofrendo. Essa imposição de vergonha tem o objetivo de exercer controle sobre a vítima, mantendo-a em um estado de submissão e silêncio. Aqui, a estratégia utilizada é impingir vergonha à vítima principalmente através da construção de um estigma social relacionado à violência doméstica, fortalecendo a narrativa de que essa prática é um assunto privado que deve ser mantido apenas no contexto da intimidade.

Excerto 1 (Cena 1A)

- 1 **Marcos:** Toma uma taça de vinho comigo, meu amor.
- 2 **Raquel:** Pode tirar essa roupa que você não vai dormir aqui.
- 3 **Marcos:** Calma Raquel, vamos conversar. Nervosa, gritando desse jeito, os
- 4 vizinhos podem reclamar de você.
- 5 **Raquel:** Esse apartamento... quem manda aqui sou eu e eu quero que você saia
- 6 agora. Eu não estou brincando.
- 7 **Marcos:** Quem não tá brincando sou eu, meu amor, mas eu te perdoo, mesmo porque
- 8 por amor tudo se perdoa.
- 9 **Raquel:** Você me perdoo? Você enlouqueceu de vez. Eu é que tenho que te dar
- 10 cem anos de perdão.
- 11 **Marcos:** Não senhora, a senhora está enganada, eu é que tenho que te perdoar
- 12 por você ter tentado me matar.
- 13 **Raquel:** Deixa de ser ridículo.
- 14 **Marcos:** Eu sei que você estava nervosa, sei que em outra situação você agiria
- 15 de outra forma, por isso eu te perdoo.
- 16 **Raquel:** Você é doente.

No excerto 1, Marcos minimiza seu comportamento violento e utiliza termos e expressões como “nervosa” (linha 3) e “gritando desse jeito” (linha 3) que podem descredibilizar Raquel e caracterizá-la como uma mulher desequilibrada emocionalmente. Além disso, a imagem e o status da mulher na sociedade é mais uma vez colocado em risco quando Marcos traz à tona a figura dos vizinhos através da afirmação “Os vizinhos podem reclamar de você” (linhas 3-4). Esse fato evidencia mais uma vez a imagem moral da mulher na sociedade sendo questionada, como se arriscar a integridade moral fosse pior do que arriscar

a integridade física. Mais adiante, quando Raquel, a vítima, tenta se impor através de frases imperativas como “Eu quero que você saia agora” (linhas 5-6) ou mesmo quando ela tenta ser levada a sério reafirmando seu posicionamento ao dizer “eu não estou brincando” (linha 6), Marcos utiliza uma argumentação comum quando se busca justificar a violência doméstica, o clássico “por amor tudo se perdoa” (linha 8).

Convém ainda mencionar que, em certo momento, Raquel refere-se a Marcos como um “doente” (linha 16), e nesse sentido é importante afirmar que tratar a questão da violência patologicamente chamando agressores de “doentes” é uma prática observada dentro e fora dos limites da teledramaturgia, e considerada problemática, já que trata a violência como uma patologia individual e não como uma questão social e estrutural, enraizada em desigualdades de gênero e relações assimétricas de poder. Pode-se dizer, inclusive, que essa é uma das principais críticas a serem feitas sobre o núcleo de violência doméstica de *Mulheres Apaixonadas* que, ao retratar Marcos como um homem louco com atitudes que beiram a psicopatia, endossa um discurso que minimiza a gravidade do problema e atribui a culpa pela violência a uma condição médica implícita e não ao próprio indivíduo e a uma construção social machista que enraíza a problemática. Se “o discurso, como constitutivo e disseminador de sistemas simbólicos, é fundamental para o processo de formação de identidades” (FIGUEIREDO, 2009, p. 735), a construção da identidade do agressor feita pela telenovela através do discurso pode deturpar a imagem construída pelo telespectador de homens que cometem violência contra mulheres, o que os distancia da realidade e dificulta a identificação de agressões quando estas ocorrerem dentro do seu círculo social.

Excerto 2 (Cena 1A)

1 **Marcos:** [...] por que é um escândalo e tanto, não é?! “Professora que apanha
2 do marido tenta matá-lo contando com ajuda de jovem adolescente que vem a ser
3 seu aluno com o qual tem uma relação bastante suspeita”. Será que essa
4 profissional pode continuar lecionando para jovens numa escola tão
5 tradicional? Como será que essa mulher será vista pela mãe dos alunos, pelos
6 seus colegas, pelos vizinhos...

Nesse trecho Marcos coloca em xeque a imagem da ex-esposa como mulher e como profissional, atribuindo conotação negativa a uma possível denúncia ao dizer que seria um “escândalo” (linha 1). Aqui o discurso apresenta uma representação das duas faces do poder assim como foram descritas por Saffioti (2015) quando diz que “o poder apresenta duas faces:

a da potência e a da impotência. As mulheres são socializadas para conviver com a impotência; os homens — sempre vinculados à força — são preparados para o exercício do poder”.

3.1.2.2 Ironia “Fiquei curioso de saber, o que é que você vai dizer?”

No contexto de imposição da violência contra a mulher, a ironia pode ser empregada de forma abusiva e violenta, com o objetivo de diminuir, desvalorizar ou desacreditar a experiência e as vivências das mulheres. Esse recurso linguístico pode ser usado para transmitir mensagens contraditórias, minar a autoestima e a confiança da vítima, bem como para perpetuar a cultura de silêncio em torno da violência de gênero. Além disso, a ironia também pode ser utilizada para manipular e controlar a vítima, funcionando como uma ferramenta de violência verbal que mina a confiança da vítima e reforça um sentimento de inferioridade.

Excerto 3 (Cena 1A)

- 1 **Raquel:** [...] Eu não estou brincando.
- 2 **Marcos:** Quem não tá brincando sou eu, meu amor, mas eu te perdoo, mesmo porque
- 3 por amor tudo se perdoa.
- 4 **Raquel:** Você me perdoa? Você enlouqueceu de vez. Eu é que tenho que te dar
- 5 cem anos de perdão.
- 6 **Marcos:** Não senhora, a senhora está enganada, eu é que tenho que te perdoar
- 7 por você ter tentado me matar.
- 8 **Raquel:** Deixa de ser ridículo.
- 9 **Marcos:** Eu sei que você estava nervosa, sei que em outra situação você agiria
- 10 de outra forma, por isso eu te perdoo.
- 11 **Raquel:** Você é doente. Você sai da minha casa agora, se não sair, eu vou até
- 12 a delegacia te denunciar.
- 13 **Marcos:** Vai na delegacia me denunciar? Que interessante! Agora eu fiquei
- 14 curioso de saber, o que é que você vai dizer na delegacia?

No excerto 3, quando Marcos diz que perdoa Raquel por ela ter tentado matá-lo (linhas 6-7), ele se refere a um episódio em que, após ser agredida e ameaçada, a professora de Educação Física pegou a arma do ex-marido na mesa de cabeceira e atirou contra ele, acertando, porém, um espelho na parede. Aqui, Marcos exerce esse processo de manipulação e transferência de culpa em que Raquel se torna a algoz e ele a vítima, ilustrando a prática da violência psicológica que por ser menos visível e mais “sutil”, muitas vezes é mais difícil de ser identificada e passa a ser mais ignorada como forma de abuso. Marcos segue manipulando Raquel psicologicamente utilizando expressões irônicas como “que interessante”, “fiquei curioso” (linhas 13-14) e perguntas provocativas como “vai me denunciar?”, “o que você vai

dizer?” (linhas 13-14) que buscam desestabilizar a vítima fazendo com que suas intenções de denunciar pareçam irracionais e inconsistentes, e fazendo com que ela acredite que uma possível tentativa de denúncia fracassaria.

Excerto 4 (Cena 1A)

- 1 **Marcos:** Você vai dizer tudo isso? E se eu disser sobre as agressões que você
2 pratica contra mim?
3 **Raquel:** Que agressões? Eu nunca agredi você Marcos. Aliás, era o que eu devia
4 ter feito desde a primeira vez que você levantou a mão para mim.
5 **Marcos:** Acho que você tá esquecendo dos dois tiros meu amor.
6 **Raquel:** Eu só me defendi de você, eu me defendi das suas agressões.
7 **Marcos:** Aham, você se defendeu com dois tiros de revólver das bofetadas que
8 eu te dei? Você acha que se equivale umas bofetadzinhas a dois tiros?

Nesse trecho, Marcos mais uma vez utiliza uma série de perguntas retóricas para conduzir a conversa pelo caminho que ele deseja, construindo uma estratégia argumentativa que promove mais uma vez uma alteração de papéis evidenciando a reação de Raquel como mais grave e minimizando suas atitudes do agressor, nesse sentido, nada que Marcos fez seria tão grave quanto a reação de Raquel, como ele mesmo evidencia ao questionar “você acha que se equivale umas bofetadzinhas a dois tiros?” (linha 8). Dessa forma, Marcos faz uso de um discurso que distorce a realidade e nomeia as coisas a fim de consolidar sua posição de vítima enquanto Raquel — que agiu em legítima defesa — é lançada à posição de quem agrediu. Marcos foi atingido por “dois tiros” (linha 7), sofreu “agressões” (linha 1), ao passo em que Raquel foi atingida por meras “bofetadzinhas” (linha 8).

Excerto 5 (Cena 1A)

- 1 **Marcos:** Eu se estivesse no seu lugar Raquel – olha, eu estou te dando uma
2 dica hein – revia a sua estratégia. Mesmo porque digamos, suponhamos que você
3 consiga o seu intento, sabe qual é a possível pena caso eles consigam acreditar
4 que eu te dei umas pancadas, umas bofetadas? Sabe? Eles vão me obrigar a
5 entregar uma ou duas cestas básicas. Eu, como sou generoso, evidentemente que
6 vou entregar mais, até mesmo porque se é para colaborar, vamos colaborar sendo
7 generoso, não é?! Apenas isso meu amor, doações de cestas básicas.

No excerto 5, utilizando mais uma vez um discurso indireto e repleto de ironias. Marcos, de forma irônica, refere-se a si mesmo como um homem “generoso” (linha 5) e amedronta

Raquel com a estratégia de encenar um conselho ao dizer “olha eu estou te dando uma dica, hein” (linhas 1-2) enquanto deslegitima as tentativas de defesa da vítima.

3.1.2.3 Dependência financeira como ferramenta de controle da mulher “Você não acha que é muito mais fácil ser filha?”

A dependência financeira ocorre quando a mulher não possui recursos próprios para se sustentar e por isso em alguma medida depende economicamente do agressor ou da família de modo geral. Ao controlar a situação financeira da mulher, o agressor busca mantê-la submissa, vulnerável e impedida de romper o ciclo de violência. Aqui essa ferramenta se manifesta no contexto da violência familiar de pai para filha, sendo utilizada como um meio de controlar a vítima, limitar sua autonomia ou até mesmo para puni-la de alguma forma.

Excerto 6 (Cena 1B)

- 1 **Dóris:** Eu não tenho nada para conversar com vocês tá?! Eu não tenho que dar
 2 satisfação nenhuma! Eu sou dona do meu narizinho, eu trabalho, eu ganho a
 3 minha grana e eu faço o que eu quero, na hora que eu quero. Não tenho que dar
 4 satisfação a ninguém dessa casa.
 5 **Carlão:** Tem sim senhora, tem que dar satisfação sim senhora, a todos nós.
 6 Porque eu não sei se você se lembra, mas nós somos a sua família e enquanto
 7 você morar aqui, debaixo do meu teto, comendo a minha comida, você tem que me
 8 dar satisfação sim senhora. Se você quiser ser dona do seu nariz, saia dessa
 9 casa.

No excerto 6, vários elementos discursivos reforçam a existência de uma relação permeada por uma dinâmica de poder desigual. Dóris apresenta resistência ao discurso opressivo e violento de Carlão ao reivindicar sua liberdade e sua autonomia, caracterizando-se como uma mulher independente, dizendo “Eu sou dona do meu narizinho, eu trabalho, eu ganho a minha grana e eu faço o que eu quero” (linhas 2-3). Em contrapartida, a resposta de Carlão busca sobrepor sua autoridade e seu domínio ao desejo de liberdade da filha ao dizer “você tem que me dar satisfação sim senhora” (linha 5). Carlão reivindica para si o papel de provedor daquela família através do uso de pronomes possessivos como em “meu teto” (linha 7) e “minha comida” (linha 7), reforçando seu poder na estrutura familiar através da dependência financeira que nesse cenário é utilizada para justificar seu controle sobre a vida da filha e suas atitudes. Assim, uma vez mais Carlão é beneficiado pelo modelo patriarcal que estrutura sua família ao exercer seu poder sobre Dóris que é o membro mais subjugado dessa estrutura de poder específica.

Dóris busca resistir à imposição do pai alegando que trabalha (na época, a personagem estava trabalhando como assistente pessoal), que tem seu próprio salário, também utilizando os pronomes possessivos para marcar isso como ocorre em “meu narizinho” (linha 2) e “minha grana” (linha 3). Porém, Carlão ressalta que para que ela seja “dona do seu nariz”, ou seja, para que ela seja uma mulher independente, Dóris deve sair de casa. Ou seja, ainda que a jovem tenha certa independência e meios para sustentar seus gastos pessoais, aqui fica claro que para o pai os limites do seu lar sempre serão uma justificativa para que ele se sinta autorizado a controlar a vida da filha. Além disso, é essencial mencionar que a violência familiar pode ultrapassar limites do lar e que mesmo que não o faça, a vítima continua lidando com os efeitos e as cicatrizes dos traumas sofridos. Dessa forma, num cenário hipotético em que Dóris saísse de casa, ela ainda poderia estar sujeita a violência familiar empreendida pelo pai.

Excerto 7 (Cena 2B)

- 1 **Carlão:** Você acha que é tão fácil assim ser pai e mãe Dóris? Acha?! Você não
2 acha que é muito mais fácil ser filha não?! Que é protegida, cuidada, tem
3 casa, cama, comida e roupa lavada até se casar. E às vezes até continua tendo
4 depois de casada, e às vezes até quando volta para casa dos pais com os filhos
5 porque se separou do marido. E às vezes ainda volta com os filhos e com o
6 marido porque ele perdeu o emprego, porque tá mal de vida etc.
- 7 **Dóris:** Bom, aí você está pensando na pior das hipóteses, porque existem também
8 os casos em que os filhos sustentam os pais dando casa, comida e roupa lavada
9 até que morram, como é o nosso caso aqui em que é você que sustenta seus pais,
10 está dando para eles tudo o que eles deram para você até você começar a
11 trabalhar e casar, está pagando por isso. Você acha que não pode acontecer
12 isso com você pai, nem com a mamãe? Eu me caso com um cara podre de rico, vou
13 morar numa mansão linda e abrigo todos vocês dando casa, comida e roupa
14 lavada.

No excerto 7, a dependência financeira da filha com relação ao pai é mais uma vez evidenciada, afinal é ele que fornece os itens e os serviços básicos para sua sobrevivência como “casa, cama, comida e roupa lavada” (linha 3) e utiliza justamente essa questão para reforçar tanto seu domínio sobre a vítima, quanto a sua imagem de pai cuidadoso que sempre se comporta em prol do bem dos filhos. Percebe-se no núcleo de Dóris a força da unidade familiar patriarcal que é comandado por um homem que provém o sustento da casa e de todos os outros membros da família. Inclusive, quando Carlão vislumbra outra realidade em que Dóris não morasse mais com a família, essa mulher é tratada como um objeto cujo controle deixa de pertencer ao pai para ser repassado ao marido, afinal ela “é protegida [...] até se casar” (linhas

2-3). Se no núcleo de Raquel e Marcos podemos observar a existência de uma relação de subordinação contextualizada em um relacionamento romântico, agora ela existe em um contexto familiar. Enquanto o texto referencia Dóris com expressões como “depois de casada” (linha 4) e “volta para a casa dos pais com os filhos” (linha 4) que a reduzem a um papel de mãe e esposa; ao seu futuro marido — assim como a seu pai — são atribuídas expressões como “perdeu o emprego” (linha 6) e “tá mal de vida” (linha 7) que sugerem um homem que trabalha fora e é o provedor do lar. Essa lógica pode ser observada até mesmo no discurso de Dóris que, ao vislumbrar um futuro diferente daquele ilustrado por seu pai, também se refere a si mesma apenas através do papel de esposa, dizendo “eu me caso com um cara padre de rico” (linha 12), resgatando o conceito do casamento como forma principal de ascensão social da mulher.

3.1.2.4 Violência como forma de educação “Eu bato em você para você aprender a respeitar os outros”

A violência é erroneamente muitas vezes interpretada como uma forma de educar a vítima. Essa perspectiva distorcida é observada principalmente no contexto familiar e está enraizada em normas culturais e sociais que perpetuam a ideia de que o uso da força física ou emocional por parte dos pais é justificável para corrigir o comportamento das/os filhas/os. Quando a/o filha/o é submetido à violência como forma de educação, uma hierarquia desigual de poder e um ciclo de abuso e desrespeito são perpetuados, reforçando uma ideia de que a violência é uma forma viável de resolver conflitos e impor autoridade. Na novela, a narrativa da violência como ferramenta educativa é utilizada para justificar o comportamento violento do pai com relação a sua filha.

Excerto 8 (Cena 1B)

- 1 **Dóris:** O que é, vai me bater agora? Por causa de vocês dois eu apanhei de
- 2 cinto. (Dóris diz se direcionando aos avós que estão sentados no sofá)
- 3 **Dona Flora:** Eu não sabia disso minha filha.
- 4 **Carlão:** Ela fez por merecer mamãe, e pelo visto não tomou o jeito, está
- 5 fazendo por merecer de novo.
- 6 [...]
- 7 **Dóris:** Ontem eu saí sim pai e acabei dormindo na casa de uma amiga. Eu não
- 8 sei pra quê toda essa preocupação, o papai sabe que eu não sou mais uma
- 9 mocinha donzela, não sabe?!
- 10 **Carlão:** Eu acabo com você. (Carlão tenta ir para cima de Dóris, mas sua esposa
- 11 o segura)
- 12 **Dóris:** Bate! Esfola! Faz isso!

13 **Carlão:** Eu bato, eu esfolo, eu espanco. Enquanto você estiver nessa casa Dóris
 14 eu espanco, eu bato em você para você aprender a respeitar os outros, pode
 15 ter certeza disso.

No excerto 8, Carlão reivindica o direito de bater na filha e atribui a culpa da violência a Dóris através da expressão “ela fez por merecer” (linha 4), justificando assim a violência empregada por ele através de um processo de culpabilização da vítima. Carlão então caracteriza suas agressões como uma forma de educar Dóris, atrelando a elas características positivas e valores morais como respeito e educação, o que é feito por meio da expressão “eu bato em você para você aprender a respeitar os outros” (linha 14). Nesse contexto, ser espancada seria necessário para que Dóris aprendesse esses valores. Convém observar ainda que Carlão utiliza em seu discurso o termo “espancar” (linha 14) que também foi utilizado por Raquel para se referir às agressões de Marcos contra ela, o que poderia indicar que — a depender do contexto de uso ou do interlocutor — determinadas palavras adquirem mais ou menos força no discurso e, dessa maneira, a violência é vista com mais ou menos seriedade sem depender exclusivamente dos termos utilizados para se referir a ela.

Excerto 9 (Cena 2B)

1 **Dóris:** Mais uma sessão de interrogatório?
 2 **Carlão:** Não, mas também não pense que eu faço isso para especular sobre a sua
 3 vida Dóris e nem para invadir sua intimidade.
 4 **Dóris:** Aham, faz para o meu bem.
 5 **Carlão:** Ainda bem que você reconhece.
 6 **Dóris:** Não é o que todos os pais dizem? "Estou te castigando pelo seu bem meu
 7 filho, estou te batendo para o seu bem..." e aí tome castigo e tome pancada
 8 em cima da gente.
 9 **Carlão:** Você acredita que eu faça isso para o seu mal ou para me divertir?
 10 **Dóris:** Acho que de vez em quando pai e mãe se olham no espelho e dizem "eu
 11 preciso dar uns conselhos para os meus filhos, preciso passar alguma coisa,
 12 preciso falar sobre a experiência da minha própria vida porque, afinal de
 13 contas, é para isso que servem os pais", e aí deitam falação em cima da gente.

No excerto 9 o discurso de Carlão reforça a culpabilização da vítima e a violência como forma viável de educação ao reafirmar que faz o que faz pelo bem da filha, seguindo assim a atribuição de características positivas e de ensinamento a violência empreendida por ele. Esse tipo de justificativa contribui para manutenção de abusos físicos e psicológicos dentro da unidade familiar, é comum em diversos contextos de ocorrência da violência contra mulheres e mais uma vez baseia-se na hierarquia desigual de poder existente dentro das famílias. Quando

questiona se irá passar por “**mais uma** sessão de interrogatório” (linha 1) fica implícito que atitudes controladoras e intrusivas são o padrão de comportamento de Carlão, que tenta dar a suas atitudes uma conotação de cuidado e preocupação, assumindo uma postura defensiva evidenciada pela expressão “não pense que eu faço isso para especular sobre a sua vida Dóris, e nem para invadir sua intimidade” (linhas 2-3). A ironia da resposta de Dóris na expressão “Aham, faz para o meu bem” (linha 4) indica a descrença da filha nas motivações alegadas pelo pai segundo as quais as punições violentas seriam para o bem dela. Carlão, por sua vez, segue reforçando o contexto de preocupação paterna e sua imagem de pai zeloso e benevolente, desenvolvendo uma manipulação emocional com a filha por meio de expressões como a irônica “ainda bem que você reconhece” (linha 5) e do questionamento “Você acredita que eu faça isso para o seu mal ou para me divertir?” (linha 9).

Excerto 10 (Cena 2B)

1 **Carlão:** [...] Você me falou outro dia que a sua mãe te contou que eu pedi para
 2 ela abortar quando estava grávida de você de duas ou três semanas, foi verdade,
 3 tudo o que a sua mãe falou foi verdade, mas o que eu quero que você
 4 entenda Dóris, o que eu quero que você compreenda, é que quando sua mãe
 5 engravidou eu estava na mais completa penúria, eu tinha perdido tudo, tudo,
 6 eu só não perdi esse apartamento por que a Lorena aqui em cima me emprestou
 7 o dinheiro, foi ela, porque se ela não tivesse me emprestado nós teríamos
 8 perdido esse teto. Eu não devo mais nada a ela, eu já paguei tudo, durante
 9 anos eu paguei tudo, todo o dinheiro que ela me emprestou naquele momento
 10 dramático da minha vida. Se não fosse isso nós estaríamos na rua e eu pensei
 11 “meu Deus, como eu posso ter um filho nessa hora, nesse momento da minha vida,
 12 esse não é o melhor momento, podíamos deixar para mais tarde”, e aí eu pedi
 13 para sua mãe para que ela tirasse, mas ela resistiu, graças a Deus. [...] O que
 14 eu quero que você entenda Dóris é que a gente precisa de amigos, precisa de
 15 vizinhos, a gente precisa da compaixão e da caridade dos outros.

O mesmo controle que Carlão tenta exercer sobre Dóris ao longo do excerto 10, também é/já foi exercido sobre Irene (Marta Melinger), mãe da garota. Quando traz à tona o fato de ter pedido para a esposa realizar um aborto, Carlão demonstra que desconsiderou a autonomia da mulher sobre seu próprio corpo, e mesmo quando demonstra por meio da expressão “ela resistiu, graças a Deus” (linha 13) certa gratidão pelo aborto não ter sido realizado, o pai tece uma abordagem problemática em que a maternidade da mulher fica sujeita a uma moralidade religiosa. Aqui a menção ao aborto em um discurso permeado por sentimentalismos como “compaixão” e “caridade” (linha 15), reforça a manipulação emocional que tem como principal função sustentar a ideia de que Carlão bate na filha pelo seu bem, mantendo assim a imagem

do pai provedor que cuida da família fazendo sempre aquilo que for melhor para eles. Essa imagem também é sustentada por Carlão ao definir sua situação financeira de modo fortemente emocional e extremo como em “penúria” (linha 5), “eu tinha perdido tudo” (linha 5), “nós teríamos perdido esse teto” (linhas 7-8), o que por sua vez minimiza a gravidade de suas atitudes violentas com relação a filha. Afinal, um homem que sempre fez tudo pelo bem da família poderia também agredir sua filha para o próprio bem dela, para lhe ensinar uma lição que nesse caso seria de que “a gente precisa da compaixão e da caridade dos outros” (linha 15).

Além disso, no excerto 10, assim como em outros discursos de *Mulheres Apaixonadas* que se referem à Dóris, a ambição e a ingratidão da personagem são sempre reafirmadas, como se o telespectador fosse sendo aos poucos preparado para endossar as justificativas das agressões que ela sofre. Não há em nenhum momento da trama o questionamento sobre a atitude de Carlão ser ou não correta, ser ou não passível de punição. Ele é o pai, o provedor, e assim tem o direito natural de usar as ferramentas que julgar necessárias para corrigir a conduta da filha e educá-la. O homem deseja que a filha passe a respeitar seus avós e deseja lhe ensinar valores como “compaixão” e “caridade”, e nesse sentido defende-se a coerência de que isso seja feito por meio da violência. Esse contexto de violência sendo utilizada como ferramenta para educar a vítima é ilustrada ainda nas cenas finais de Dóris, exibidas no último capítulo de *Mulheres Apaixonadas*. Na ocasião, a garota está hospedada no Hotel Praia do Leblon e sobe para seu quarto com um homem desconhecido que conheceu no bar do hotel. Em casa, após descobrir que Dóris maltratou seus avós mais uma vez, Carlão vai atrás da filha, sobe até seu quarto e novamente a espanca com um cinto. Quando a surra acaba, Carlão desce para o *lobby* do hotel com Dóris. Dóris está com a roupa rasgada e Carlão segura a filha agressivamente pelo braço e pelos cabelos, a fim de expor seu rosto para todos hóspedes e funcionários, em seguida ele diz: “Esta é minha filha e este é o resultado de uma péssima educação”. Nenhuma das pessoas que testemunham a violência intervém, afinal, “a sociedade considera normal e natural que homens maltratem suas mulheres, assim como que pais e mães maltratem seus filhos, ratificando, deste modo, a pedagogia da violência” (SAFFIOTI, 2015, p. 79).

3.1.3 Os efeitos da violência sobre a vítima

Esta seção irá se dedicar a análise das diferentes formas como os efeitos da violência podem ser percebidos nas mulheres vítimas de violência da novela *Mulheres Apaixonadas*. Discursivamente, os recursos por meio dos quais esses efeitos se manifestam são medo, eufemismos e revitimização.

3.1.3.1 Medo “Eu não quero que esse homem entre novamente na minha vida”

No contexto da novela, o medo pode ser definido como um estado constante de tensão e apreensão que mulheres vivenciam quando são submetidas a algum tipo de violência. Essa violência impõe uma atmosfera de terror e ameaça constantes, levando a vítima a desenvolver um estado de medo crônico e uma sensação de perigo iminente. O medo experimentado pelas vítimas de violência é multifacetado e engloba não só o medo das consequências imediatas da violência, como ferimentos físicos ou até mesmo a morte, como também o medo das ameaças e intimidações feitas pelo agressor. É importante ressaltar que — como efeito da violência sobre a vítima — o medo não é uma resposta individual, mas sim uma consequência da interação entre fatores pessoais, sociais e culturais.

Excerto 11 (Cena 2A)

1 **Raquel:** Eu saí de São Paulo praticamente fugindo de um homem, de uma relação
 2 que durou oito anos. E, bem, agora ele já me localizou, ele sabe que eu estou
 3 aqui e ele pode aparecer a qualquer momento. [...] Desculpa Helena, desculpa,
 4 eu não tenho nem o direito de ficar despejando os meus problemas em cima de
 5 você, mas é que as pessoas lá na Escola já estão comentando, elas começam a
 6 desconfiar que eu tô... percebem que eu tô amedrontada, aflita. Eu não atendo
 7 nenhum telefonema, não quero que deem meu telefone pra ninguém. E é claro que
 8 mais cedo ou mais tarde isso ia acabar chegando em você, e antes que isso
 9 acontecesse eu resolvi abrir meu coração.

Ao longo desse excerto é importante observar que no caso de Marcos, assim como em diversos casos reais, o medo é um dos principais meios pelos quais o agressor exerce sua dominação sobre a vítima, uma de suas ferramentas para controle dela, afinal, “paira sobre a cabeça de todas as mulheres a ameaça de agressões masculinas, funcionando isto como mecanismo de sujeição aos homens, inscrito nas relações de gênero” (SAFFIOTI, 2015, p. 80). A princípio a fala de Raquel antecipa o comportamento violento de Marcos ao mencionar que a vítima fugiu dele (linha 1), ou seja, abandonou trabalho, amigos e família a fim de se proteger do agressor. Fuga essa, que por sinal, só foi possível graças à condição social e financeira de Raquel que em outros momentos deixa claro que pertence a uma família de classe alta. Aqui se tem um exemplo claro do modo como a articulação entre gênero e classe social pode tornar a situação de vulnerabilidade de uma mulher mais ou menos complexa, afinal, mulheres pobres na grande maioria das vezes não têm a opção de fugir, sendo obrigadas a continuar vivendo na

mesma residência que o agressor. Nesse caso, a fuga ainda presume o medo que, inclusive, é mencionado por Raquel que se diz “amedrontada, aflita” (linha 6). Essa fala contribui ainda para a caracterização de Raquel como uma mulher que se mantém amedrontada e vulnerável diante do poder masculino exercido sobre ela, dominada por ele, o que poderia ser visto como um fruto da falta de apoio e proteção a que mulheres vítimas de violência geralmente são submetidas.

Como meio de comover o telespectador, o discurso da personagem faz uso frequente das emoções e dos sentimentos da vítima, utilizando inclusive a metáfora “abrir meu coração” (linha 9) quando a professora decide contar sobre a perseguição que está sofrendo. Percebe-se aqui a impregnação desses discursos pela perspectiva romântica, ou seja, é possível notar o modo como esse discurso reflete uma série de crenças, valores e práticas culturais associados ao amor romântico que podem ser considerados problemáticos. Como comenta Marcela Lagarde (2012, p. 48, tradução nossa),

a subjetividade amorosa da mulher tradicional e da mulher moderna é repleta de mitos, crenças, fantasias e idealizações por meio dos quais as mulheres vivenciam relações e experiências amorosas. São construções antagônicas que caracterizam a grande maioria das mulheres contemporâneas e reúnem características das condições de gênero tradicionais e modernas. Por isso são consideradas *mulheres sincréticas*. Apesar de sua origem moderna, são influenciadas por ideologias tradicionais, românticas e disruptivas, e por inovações progressistas ou transgressoras. Simultaneamente, muitas vivenciam a derrubada de suas fortalezas diante do amor como um ato de fé. Vivenciam relacionamentos frustrantes, carências e desigualdades por parte de seus entes queridos e no casal, trio ou qualquer configuração afetiva de quatro ou mais indivíduos.

Aqui se evidencia o modo como a violência doméstica independe dos limites do lar, ou seja, ela não se restringe a um espaço físico, assim como não cessa quando o agressor está distante fisicamente. Mesmo que Marcos ainda não tenha encontrado a ex-esposa pessoalmente, os efeitos nocivos e as lesões emocionais da violência seguem reverberando no dia a dia de Raquel, o que se alinha com a ideia de que a violência de gênero não é um evento isolado, mas sim um padrão de comportamento enraizado na sociedade e nos discursos.

Excerto 12 (Cena 2A)

- 1 **Helena:** Por que esse homem te ameaça tanto? Por que é que você tem tanto medo?
- 2 **Raquel:** Porque... porque ele é violento. Porque ele já me espancou muitas
- 3 vezes, por ciúmes, e também por nada, porque gosta de bater. Eu aguentei isso
- 4 muito tempo Helena, claro, eu gostava dele, por isso eu escondi, escondi da
- 5 minha família, dos meus amigos. E eu nunca pude me imaginar entrando numa
- 6 delegacia e fazendo uma queixa contra ele, meus pais morreriam, meu irmão

7 iria atrás dele até conseguir matá-lo, seria uma tragédia muito maior do que
 8 eu sofrer sozinha.
 9 **Helena:** Veja bem Raquel, se você não denuncia um homem como esse você está
 10 estimulando que ele continue espancando as mulheres. Quando não for mais você,
 11 vai ser outra, você não pode ficar calada [...]. ele precisa ser denunciado.

Quando Helena questiona a Raquel “Por que esse homem te ameaça tanto? Por que é que **você** tem tanto medo?” (linha 1) a reponsabilidade da reação é completamente transferida para Raquel, como se fosse uma atitude que ela própria controlar e não uma consequência do comportamento e das atitudes de Marcos que, por sua vez, são justificadas pelos “ciúmes” (linha 3). Ao longo do excerto 12, percebe-se um discurso de “função dupla” muito comum nas telenovelas, especialmente nos núcleos que discutem questões sociais. Ao mesmo tempo em que a fala de Raquel tem a função de fazer a trama “andar” (afinal, é essencial do ponto de vista da teledramaturgia que Raquel conte das agressões para Helena), o discurso é feito visando o telespectador, ao retratar um dos cenários em que a violência contra a mulher pode ocorrer e os motivos que levam a vítima a permanecer calada — esta que é, por sua vez, uma dúvida recorrente em debates sobre o tema. Nota-se aqui que o silêncio de Raquel diz respeito à denúncia do crime (linhas 5-6) e também à conversa com sua família, afinal, a princípio a razão para ela se calar é o fato de ela “gostar dele” (linha 5), mas depois ela é exposta a preocupação com a reação da família (linhas 6-7) e aparece um medo comum às mulheres vítimas de violência: ter que viver com o estigma da mulher vítima de violência que gera culpa, vergonha e uma falsa sensação de responsabilidade pelo ocorrido.

Excerto 13 (Cena 2A)

1 **Raquel:** Eu sei, eu já pensei nisso tudo, mas eu tenho medo de criar problemas
 2 pra muitas pessoas na tentativa de resolver um que é só meu.
 3 **Helena:** Não meu bem, um problema como esse não é apenas seu, mas de todas as
 4 mulheres. Existem delegacias especializadas que acolhem esse tipo de denúncia
 5 e que mantém o anonimato.
 6 **Raquel:** Eu não tive coragem Helena. Meu pai é um homem público, conhecido. Eu
 7 uma professora, eu ensinava num dos melhores colégios de São Paulo. Meu irmão
 8 um médico conceituado, cheio de clientes.

No excerto 13, Helena utiliza uma expressão afetiva de tratamento, o “meu bem” (linha 3), o que estabelece uma conexão emocional com Raquel e marca seu apoio a ela como vítima de violência. O discurso de Raquel segue sendo fortemente marcado pelo uso do “eu” (linhas 1 e 6) e a professora evoca categorias que atribuem a ela e à família status social, o que é usado

para justificar o silêncio em relação à denúncia. Ou seja, no contexto anterior — quando ela e Marcos ainda moravam juntos e ela já era vítima de violência — ela era professora “num dos melhores colégios de São Paulo” (linha 7), o irmão “um médico conceituado” (linha 8), o pai um “homem público” (linha 6), e sendo assim o silêncio dela era a garantia de que o status social dos indivíduos da família seguiria intacto. Novamente Raquel demonstra ter medo do modo como o estigma da mulher vítima de violência poderia afetar negativamente não só a ela, como também a sua família, e o discurso utilizado reforça a ideia de que, para uma mulher, ter sua reputação “manchada” é um destino muito pior do que a própria morte. Se anteriormente Raquel disse que “seus pais morreriam” (linha 6, excerto 12) caso soubessem que ela apanha de Marcos, ao reforçar o impacto negativo que uma denúncia teria na vida de sua família ela cita apenas a posição social dos homens, a mãe nesse caso não é mencionada. E assim, enquanto o agressor permanece impune, a mulher segue sendo moralmente sentenciada, culpada por apanhar, culpada por enxovalhar a própria imagem e culpada por desprestigiar os homens da família.

Excerto 14 (Cena 3A)

- 1 **Helena:** É, pelo jeito esse homem está tomando conta de você sem nem mesmo ter
2 chegado perto.
- 3 **Raquel:** É verdade
- 4 **Helena:** Eu só fico imaginando o que será quando ele se aproximar.
- 5 **Raquel:** Mas você sabe Helena, que depois de tudo isso eu... eu tô
6 preparada. Hoje eu fiquei pensando assim: eu acho que essa minha estratégia
7 – se é que eu posso chamar assim isso de ficar fugindo, apavorada – foi a
8 pior escolha. Eu devia ter enfrentado a fera, ido pra cima dele no lugar de
9 ele vir pra cima de mim. Entende?!
- 10 **Helena:** A melhor defesa é o ataque, segundo dizem os estrategistas de guerra
11 e de futebol... Raquel me diz uma coisa... Eu não vou nem te fazer uma
12 pergunta, eu só quero que você confirme aquilo que eu já sei por tudo aquilo
13 que você já me contou e pelo comportamento que você tem adotado. Você ainda
14 gosta desse homem, não é?
- 15 **Raquel:** Não é amor, eu tenho certeza disso Helena. É uma interdependência, eu
16 acho que é um hábito.
- 17 **Helena:** Um vício.
- 18 **Raquel:** Não, menos do que isso. Eu não quero, do fundo do meu coração, eu não
19 quero que esse homem entre novamente na minha vida. Foram oito anos de
20 problemas... eu não quero, por isso que eu fugi, por isso que eu continuo
21 fugindo.
- 22 **Helena:** Porque tem medo que tudo comece outra vez.
- 23 **Raquel:** É isso.

24 **Helena:** Porque tem medo de gostar outra vez, de voltar a se apaixonar. Raquel
25 você tá fugindo do amor.

No excerto 14, a atmosfera de medo que se cria por causa da violência de Marcos é cercada de metáforas e eufemismos que são utilizadas em lugar de chamar as coisas pelo nome que elas de fato têm. Ao falar da perseguição e da violência psicológica Helena diz “esse homem está tomando conta de você” (linha 1) e a própria Raquel se refere a sua fuga — empreendida para que ela pudesse proteger sua própria vida — como uma “estratégia” (linha 6), além de utilizar o termo “fera” (linha 8) para se referir a Marcos. Por outro lado, Raquel afirma que não gosta mais do companheiro e que não quer mais continuar inserida nessa relação ao dizer “eu não quero” (linha 20), “por isso continuo fugindo” (linhas 20-21), mas admite a existência de “uma interdependência, [...] um hábito” (linhas 15-16). Em resposta, o discurso de Helena por várias vezes evidencia uma romantização da relação violenta dizendo que Raquel tem “medo de gostar” (linha 24), medo de “voltar a se apaixonar” (linha 24), ou que ela na verdade está “fugindo do amor” (linha 25), o que é interpretado pela própria Helena como um “vício” (linha 17).

Excerto 15 (Cena 1B)

1 **Carlão:** Eu quero saber onde você passou a noite. (Carlão diz enquanto a garra
2 Dóris pelo braço.)
3 **Dóris:** Ai! O que é, vai me deixar marcada agora, vai?!
4 **Carlão:** Não me tire do sério Dóris, não me tire do sério. Nós estamos
5 preocupados com você e você o quê? Fazendo gracinha? [...]
6 **Dóris:** O que é, vai me bater agora? Por causa de vocês dois eu apanhei de
7 cinto. (Dóris diz se direcionando aos avós que estão sentados no sofá)
8 **Dona Flora (avó de Dóris):** Eu não sabia disso minha filha.
9 **Carlão:** Ela fez por merecer mamãe, e pelo visto não tomou o jeito, está
10 fazendo por merecer de novo. [...]
11 **Dóris:** Ontem eu saí sim pai e acabei dormindo na casa de uma amiga. Eu não
12 sei pra quê toda essa preocupação, o papai sabe que eu não sou mais uma
13 mocinha donzela, não sabe?!
14 **Carlão:** Eu acabo com você. (Carlão tenta ir para cima de Dóris, mas sua esposa
15 o segura)
16 **Dóris:** Bate! Esfola! Faz isso!
17 **Carlão:** Eu bato, eu esfolo, eu espanco. Enquanto você estiver nessa casa Dóris
18 eu espanco, eu bato em você para você aprender a respeitar os outros, pode
19 ter certeza disso.

No excerto 15, Carlão já demonstra seu comportamento agressivo ao agarrar Dóris pelo braço com força, o que indica um comportamento de intimidação e controle por parte do pai ao mesmo tempo em que reforça seu poder físico sobre a garota, justificando a violência sob o pretexto de preocupação (linhas 4-5). Além disso, ao utilizar a expressão “não me tire do sério” (linha 4), Carlão transfere para a vítima, no caso Dóris, a culpa e a responsabilidade pelos seus atos, afinal, o que viesse a acontecer caso Carlão “sáisse do sério” seria culpa dela. Ou seja, para além da ameaça que visa o controle por meio do medo, também recai sobre a vítima a culpa de uma possível agressão que irá acontecer caso ela não responda à pergunta que o pai fez e não se comporte de acordo com as expectativas dele. O discurso faz uso também das emoções ao reforçar que todos ali estavam preocupados com Dóris (linha 5), alimentando assim o estereótipo da garota ingrata que constantemente é associado à personagem.

Quando direciona sua fala a avó através da expressão “Por causa de vocês dois eu apanhei de cinto” (linhas 6-7), Dóris revela que a violência já ocorreu em outros momentos. Ao expor a situação para o restante da família, a jovem assume uma postura de confronto dessa violência que também é expressa linguisticamente através de questionamentos e incitações direcionados ao pai como “vai me deixar marcada agora, vai?!” (linha 3), “O que é, vai me bater agora?” (linha 6), “Bate, esfola, faz isso!” (linha 16). Carlão, por sua vez, faz uso de uma série de expressões e termos agressivos e ameaçadores como “Eu acabo com você” (linha 14), “bato”, “esfola”, “espanco” (linha 17) que constroem as ameaças que, através do medo, buscam garantir a manutenção de seu controle sobre a vítima, reforçando assim o uso da violência como forma de domínio e punição dentro desse relacionamento familiar abusivo.

3.1.3.2 Eufemismos “Você me obriga a fazer coisas que eu não quero”

O uso de eufemismos no discurso pode associar-se aos efeitos percebidos nas mulheres vítimas violência. Muitas vezes termos mais “suaves” são adotados como mecanismos de defesa ou como formas de minimizar o impacto emocional da violência e, nesse sentido, as vítimas podem sentir dificuldade em nomear a violência de forma direta, pois isso implica confrontar a realidade dolorosa em que se encontram. Assim, o uso desses termos atenuantes cria um ambiente propício para a perpetuação da violência já que reduz a visibilidade da problemática e, conseqüentemente, diminui a conscientização, dificultando a adoção de medidas efetivas para combatê-lo.

Excerto 16 (1A)

1 **Marcos:** Vai na delegacia me denunciar? Que interessante! Agora eu fiquei
 2 curioso de saber, o que é que você vai dizer na delegacia?
 3 **Raquel:** Eu vou dizer o que você faz comigo. Eu vou falar que você me agride,
 4 que você me bate, que você me espanca, que você me obriga a fazer coisas que
 5 eu não quero.
 6 [...]
 7 **Raquel:** Eu odeio você, eu odeio você.
 8 **Marcos:** É humano, amor e ódio, dois lados da mesma moeda. É humano.
 9

No excerto 16, quando relata os motivos que teria para ir até uma delegacia prestar queixa contra o ex-marido, Raquel faz uso de eufemismos ao dizer que Marcos a “obriga a fazer coisas” (linha 4) que ela não quer. Com a expressão, Raquel faz referência a um momento ocorrido no capítulo 105 em que o ex-marido a ameaça com um revólver e a estupra. A ocasião retratada no excerto 16 é a primeira em que o crime é mencionado na trama, e se referir ao estupro dessa forma colabora com a já recorrente invisibilidade da violência sexual conjugal. De acordo com Sônia Maria Dantas Berger (2003), a banalização do estupro conjugal se deve principalmente ao respaldo social de que o sexo é um dever conjugal da mulher e, nesse contexto, a violência sexual seria um dos meios pelos quais o homem garante o seu papel de dominação dentro dessa relação afetiva. Sendo assim, um discurso que invisibiliza a violência sexual conjugal contribui com a manutenção de uma estrutura social que desacredita as vítimas desse tipo de violência ao mesmo tempo em que minimiza a gravidade do caso. Nesse mesmo contexto, o discurso de Marcos justifica seu comportamento violento ao caracterizá-lo como algo natural, como parte inerente das emoções humanas, afinal “É humano, amor e ódio” (linha 8), ao mesmo tempo em que — com a mesma expressão — minimiza o ódio que Raquel sente por ele, fazendo com que seu sofrimento diante da violência seja deslegitimado e a violência normalizada.

Excerto 17 (Cena 2A)

1 **Raquel:** Não, menos do que isso. Eu não quero, do fundo do meu coração, eu não
 2 quero que esse homem entre novamente na minha vida. Foram oito anos de
 3 problemas... eu não quero, por isso que eu fugi, por isso que eu continuo
 4 fugindo.
 5 **Helena:** Porque tem medo que tudo comece outra vez.
 6 **Raquel:** É isso.
 7 **Helena:** Porque tem medo de gostar outra vez, de voltar a se apaixonar. Raquel
 8 você tá fugindo do amor.

No excerto 17, Raquel afirma não querer que Marcos volte para sua vida (linhas 2) porque isso representaria a volta de todos os seus “problemas” (linha 3) o que, nesse caso, é um eufemismo utilizado para amenizar discursivamente a série de situações de violência física e psicológica as quais Raquel foi exposta ao longo dos anos. Como resposta ao relato de Raquel, Helena segue reduzindo o medo da vítima a uma fuga do amor.

3.1.3.3 Revitimização “Quando não for mais você, vai ser outra”

O fenômeno da revitimização ocorre quando a vítima é submetida a situações ou atitudes que reforçam sua condição de vitimização, perpetuando o ciclo de violência e causando danos adicionais à sua integridade física, psicológica e social. Esse processo pode ocorrer a nível institucional, no âmbito social e no âmbito das relações interpessoais das mulheres, fazendo com que elas sigam sendo estigmatizadas e desacreditadas. Aqui, esse processo de revitimização ocorre através do discurso de outras mulheres enquanto elas conversam com a vítima sobre a violência sofrida. O fato de esse tipo de discurso — no contexto de *Mulheres Apaixonadas* — partir principalmente de mulheres constitui um fenômeno multifacetado e nas situações expostas ao longo dessa seção ele poderia ser explicado por uma internalização e reprodução de estereótipos de gênero, sustentadas por um processo de socialização que valoriza a submissão feminina.

Excerto 18 (Cena 2A)

- 1 **Helena:** Veja bem Raquel, se você não denuncia um homem como esse você está
- 2 estimulando que ele continue espancando as mulheres. Quando não for mais você,
- 3 vai ser outra, você não pode ficar calada [...] ele precisa ser denunciado.

No excerto 18 Helena, que é professora de História e diretora da escola em que Raquel trabalha, produz um discurso argumentativo que busca incentivar Raquel a denunciar Marcos, uma atitude incomum tanto em *Mulheres Apaixonadas*, quanto em outros folhetins da época que exibiam casos de violência contra a mulher. Entretanto, a fala de Helena revitimiza Raquel ao passo em que a culpa pela violência que Marcos empreende tanto contra ela quanto contra outras mulheres ao dizer que seu silêncio incentiva Marcos a continuar sendo um homem violento (linhas 1-2). Ou seja, ela é responsabilizada tanto pela violência sofrida, quanto pela violência que ele possa vir a empreender contra outras mulheres. A negativa das vítimas em denunciar seus agressores é um fato cercado por questões muito complexas, e dizer que a perpetuação da violência contra a mulher se deve ao silêncio das mulheres é ignorar uma série

de outros fatores que contribuem para que este siga sendo um problema latente na sociedade brasileira. Esse tipo de situação remonta à teoria do ciclo da violência proposta pela pesquisadora e psicóloga Lenore Walker (2016) segundo a qual a vítima, presa em um ciclo de abusos, encontra dificuldades para buscar ajuda, afinal, uma denúncia poderia até mesmo gerar represálias por parte do agressor. Em contrapartida Raquel utiliza a estratégia discursiva de justificar sua hesitação em denunciar, utilizando frequentemente a primeira pessoa do singular “eu”, o que enfatiza tanto a sua submissão diante da violência quanto a sua responsabilidade sobre a prática.

Excerto 19 (3A)

- 1 **Raquel:** Mas você sabe Helena, que depois de tudo isso eu... eu tô
 2 preparada. Hoje eu fiquei pensando assim: eu acho que essa minha estratégia
 3 – se é que eu posso chamar assim isso de ficar fugindo, apavorada – foi a
 4 pior escolha. Eu devia ter enfrentado a fera, ido pra cima dele no lugar de
 5 ele vir pra cima de mim. Entende?!
- 6 **Helena:** A melhor defesa é o ataque, segundo dizem os estrategistas de guerra
 7 e de futebol... Raquel me diz uma coisa... Eu não vou nem te fazer uma
 8 pergunta, eu só quero que você confirme aquilo que eu já sei por tudo aquilo
 9 que você já me contou e pelo comportamento que você tem adotado. Você ainda
 10 gosta desse homem, não é?
- 11 **Raquel:** Não é amor, eu tenho certeza disso Helena. É uma interdependência, eu
 12 acho que é um hábito.
- 13 **Helena:** Um vício.

Já no excerto 19, observa-se mais uma vez a questão da culpa, internalizada no discurso de Raquel que afirma que “devia ter enfrentado” (linha 4) e que atribui a persistência da perseguição de Marcos às suas próprias escolhas ao mencionar “minha estratégia” (linhas 2) e “pior escolha” (linha 4). O processo de revitimização de uma mulher vítima de violência é geralmente causado por uma série de fatores decorrentes da agressão que submetem a vítima a níveis mais complexos de trauma e sofrimento, o que altera o modo como ela reage a e lida com situação de vulnerabilidade em que se vê inserida. Quando Helena diz que “melhor defesa é o ataque” (linha 6) ela verbaliza uma ideia que já havia aparecido implicitamente no discurso de Raquel, uma ideia que sugere a violência como uma reação viável à violência que a mulher sofre, sendo assim um meio de protegê-la. Ou seja, por mais que o incentivo à denúncia tenha sido mencionado anteriormente na trama por outros personagens, aqui Raquel cita a violência como uma possível saída e pondera que uma atitude violenta da parte dela poderia ter inibido a violência por parte de Marcos. Além disso, pode-se dizer que comentários como “a melhor

defesa é o ataque” desconhecem o fato de que quando as mulheres assumem uma posição de enfrentamento à violência é comum que os agressores fiquem ainda mais violentos, podendo chegar até mesmo a cometer feminicídio. Reproduzir o discurso de que mulheres devem reagir ao serem agredidas é ignorar a complexidade presente nas relações de poder entre homens e mulheres, e ao mesmo tempo culpabilizar as vítimas uma vez mais. Há uma construção social que torna mulheres mais vulneráveis a diversos tipos de violência e pressupor que elas devem se defender é atribuir às vítimas uma responsabilidade de combate à violência que, na verdade, deveria recair sobre a sociedade de modo geral e principalmente sobre as instituições legalmente responsáveis por tais crimes.

Pode-se dizer ainda que no excerto 19, mais do que nos outros, o discurso segue por um viés fortemente emocional, num contexto em que uma mulher está tentando ajudar a outra a compreender um relacionamento violento e tóxico. Ainda que Raquel em nenhum momento tenha mencionada que ainda ama o ex-marido, Helena afirma a possibilidade (linhas 9-10), e a discussão entre as duas mais uma vez se mostra como um meio para que os telespectadores possam refletir sobre as diferenças entre amor e dependência (linhas 11-13). Apesar de, como já foi comentado anteriormente, Helena demonstrar a intenção de auxiliar Raquel no enfrentamento da violência, aqui a professora evidencia através de uma afirmação e de uma pergunta retórica, “já sei”, “você ainda gosta desse homem, não é?” (linhas 9-10) uma concepção própria de amor segundo a qual esse sentimento pode ser uma espécie de força que leva mulheres a aceitar a violência e permanecer em relacionamentos abusivos. Porém, dizer que é vontade da mulher continuar sendo agredida é equivocado e demonstra uma compreensão superficial das dinâmicas que envolvem a violência de gênero, além de ignorar os impedimentos que podem surgir quando uma vítima decide romper com o ciclo de violência.

3.1.4 Interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero

Esta seção irá se dedicar à análise do modo como os discursos sobre violência contra a mulher na novela *Mulheres Apaixonadas* estabelecem um interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero. É importante lembrar que a novela *Mulheres Apaixonadas* foi ao ar num período anterior à sanção de algumas leis específicas de combate à violência contra a mulher como por exemplo a Lei Maria da Penha e a Lei do Feminicídio. Na novela o interdiscurso com a lei aparece apenas no contexto da violência doméstica. Aqui o interdiscurso que se estabelece é marcado pelo recurso de deslegitimação das legislações específicas de proteção da mulher vítima de violência.

3.1.4.1 Deslegitimação “Eu já vi muitas mulheres denunciarem os maridos e não dá em nada”

Apesar de existirem momentos em que a vítima é incentivada a denunciar o agressor, o que predomina nos excertos abaixo são discursos produzidos por homens em que ocorre um processo de deslegitimação das leis de combate à violência contra a mulher. Nesse sentido, a eficácia dessas leis é questionada, desvalorizando sua importância e seu impacto na proteção e no amparo das vítimas. Esse tipo de narrativa que sugere que as leis não trazem resultados significativos na redução da violência reforçam a cultura do silêncio e do desprezo dos direitos das mulheres.

Excerto 20 (Cena 1A)

- 1 **Marcos:** E pelas bofetadas que eu te dei nesses anos todos você vai me denunciar
 2 só agora? O que é que você tem para mostrar Raquel? Alguma marca? Alguma
 3 coisa que prove o que você está dizendo? Quanta ingenuidade Raquel! [...]
 4 **Raquel:** A Yvone, a Yvone pode testemunhar a meu favor.
 5 **Marcos:** Claro, claro que sim, ela é sua empregada, você paga o salário dela,
 6 pode fazer com que ela diga o que você deseja [...].
 7 **Raquel:** Você está querendo me intimidar.
 8 **Marcos:** Eu se estivesse no seu lugar Raquel – olha, eu estou te dando uma
 9 dica hein – revia a sua estratégia. Mesmo porque digamos, suponhamos que você
 10 consiga o seu intento, sabe qual é a possível pena caso eles consigam acreditar
 11 que eu te dei umas pancadas, umas bofetadas? Sabe? Eles vão me obrigar a
 12 entregar uma ou duas cestas básicas. Eu, como sou generoso, evidentemente que
 13 vou entregar mais, até mesmo porque se é para colaborar, vamos colaborar sendo
 14 generoso, não é?! Apenas isso meu amor, doações de cestas básicas.
 15 **Raquel:** Eu não acredito.
 16 **Marcos:** Pergunta lá na delegacia [...].
 17 **Raquel:** Você é um covarde.
 18 **Marcos:** Encerrando nossa aula de Direito, que pena você, você Raquel, pode
 19 pegar por ter atirado em mim duas vezes? Você pode não ter conseguido me
 20 matar, mesmo porque no fundo, bem no fundo eu acho que você não seria capaz,
 21 mas tentou, e tentativa de assassinato neste país meu amor da cadeia, cinco
 22 anos de reclusão. Você Raquel vai ficar presa por cinco anos, mas não se
 23 preocupa meu amor, eu vou te visitar, eu tenho umas pessoas influentes, eu
 24 consigo uma daquelas visitas íntimas para nós regularmente.

Ao longo de todo o excerto 20, ilustrando o contexto da época em que a novela foi ao ar (2003), Marcos traça um cenário do aspecto jurídico da questão da violência contra a mulher num período anterior a sanção da Lei Maria da Penha. Historicamente, a falta de punição adequada e específica estimulava a prática da violência ao passo em que também desencorajava

as denúncias, porque se a prisão do agressor não era uma garantia, denunciar poderia colocar a vítima em uma situação de risco ainda maior. Esse cenário foi muito bem elucidado por Saffioti ao dissertar sobre as vítimas de violência: “não se oferecem às mulheres os serviços de apoio de que elas necessitam, nem se implementam políticas de empoderamento desta parcela da população. E sem isto a lei é não apenas injusta para com as vítimas de violência doméstica, como também altamente ineficaz” (SAFFIOTI, 2015, p. 99). Nesse sentido, é importante ressaltar que mesmo após a criação de leis específicas para casos de violência contra a mulher — como a já mencionada Lei Maria da Penha (2006) e a Lei do Feminicídio (2015) —, o Brasil ainda lida com a persistência de crimes de violência contra a mulher, herança da cultura da impunidade, da tolerância e da invisibilidade da violência, e da perpetuação dos estereótipos de gênero.

Todo o discurso de Marcos é desenvolvido a partir de estratégias argumentativas que visam desencorajar Raquel a denunciá-lo. Primeiramente, Marcos busca convencer Raquel de que a denúncia contra ele seria inconsistente, afinal, ela não tem nada “para mostrar” (linha 2) e sua única testemunha seria inválida (linhas 5-6). Em segundo lugar, Marcos utiliza uma cláusula condicional em “sabe qual é a possível pena **caso** eles consigam acreditar que eu te dei umas pancadas” (linhas 10-11) para evidenciar que a efetivação da denúncia era apenas uma hipótese e que mesmo que a cláusula consequente fosse acreditasse nela, ainda assim a punição não seria efetiva para a proteção de Raquel já que ele teria apenas que “entregar uma ou duas cestas básicas” (linha 12). Além disso, Marcos reafirma a veracidade das informações de seu discurso ao evocar para ele a característica de “aula de Direito” (linha 18) e conclui sua argumentação ao evocar para a legítima defesa de Raquel características extremas que evidencia que ela é quem mais teria a perder caso procurasse uma Delegacia. Enquanto caracteriza suas agressões como “bofetadas” (linha 1) e “pancadas” (linha 11), e sua punição como mero pagamento de cestas básicas, a atitude de Raquel é caracterizada como “tentativa de assassinato” (linha 21) e sua punição como “cinco anos de reclusão” (linhas 21-22). Por fim, Marcos sugere que nem mesmo os limites de uma prisão livrariam Raquel dele ao mencionar que iria fazer até mesmo “visitas íntimas” (linha 24) a ela. Assim, a narrativa de invalidação das leis é fortalecida, colaborando com o desencorajamento da vítima que acaba desistindo da denúncia.

Excerto 21 (Cena 4A)

- 1 **Leandro:** Olha, se você tá pensando que ele vai ser preso, que ele vai deixar
- 2 de te bater por causa disso, vai tirando o seu cavalinho da chuva, não perca

- 3 seu tempo. Eu já vi muitas mulheres denunciarem os maridos e não dá em nada,
4 o sujeito paga algumas cestas básicas e depois sai assobiando.
- 5 **Raquel:** Mas eu não posso mais me calar, aceitar esse sofrimento passivamente,
6 eu não posso mais. Eu vivi anos aterrorizada, me sentindo culpada, com
7 vergonha... Não é justo, alguém tem que dar um basta no Marcos.
- 8 **Yvone:** Eu fico tão indignada quando escuto uma coisa dessas, fico tão revoltada
9 que a vontade que eu tenho é de contratar um sujeito desses enormes, de dois
10 metros de altura, para mandar dar uma coça nesse valentão.
- 11 **Raquel:** O que é isso Yvone, não se responde a violência com mais violência,
12 isso não está certo. Tem a justiça, tem a lei...
- 13 **Leandro:** Olha, veja bem, teoricamente você está correta, mas a lei no Brasil
14 não defende a mulher, a violência doméstica. Eu lamento muito te dizer isso,
15 mas essa é a verdade.
- 16 **Raquel:** Eu sei, ele também sabe disso, acho que é por isso que eu demorei
17 tanto tempo para tomar uma atitude. Eu sei também que eu vou estar me expondo
18 mais do que ele e que provavelmente sairei perdendo mais do que ele, por isso
19 eu acho que ele está contando com meu silêncio.
- 20 **Helena:** Mas agora, depois da denúncia Raquel, se acontecer qualquer coisa com
21 você ele vai ser o principal suspeito.
- 22 **Leandro:** Isso é verdade Raquel.
- 23 **Raquel:** Eu tô pagando para ver. E a partir de agora também vou lutar para que
24 essa lei seja mudada.
- 25 **Leandro:** Eu acho que é o melhor que você faz, apesar de tudo.

No excerto 21, percebe-se a discrepância entre o posicionamento do homem, e das três mulheres envolvidas na conversa, sendo uma delas Raquel, a vítima do espancamento de Marcos. Por ser advogado, Leandro foi convidado por Helena para acompanhar ela e Raquel até a Delegacia de Mulheres, porém, o advogado em momento algum assume o posicionamento de apoio à denúncia. Leandro minimiza a questão da violência e ignora a complexidade desse fato ao desestimular Raquel a denunciar dizendo que ela pode ir “tirando o seu cavalinho da chuva” (linha 2) e que tentar denunciar seria uma perda de tempo visto que o agressor não seria preso (linhas 1-3). Leandro também se mostra cético quanto a eficácia do sistema legal brasileiro ao dizer que “a lei no Brasil não defende a mulher” (linhas 13-14). Por outro lado, Raquel utiliza um discurso mais formal, carregado de emoção e convicção. Ela expressa sua dor, medo e determinação em não mais aceitar o sofrimento passivamente. Raquel emprega termos como "aterrorizada" (linha 6), "culpada" (linha 6) e "vergonha" (linha 7), que enfatizam o impacto emocional da violência sofrida. Além disso, ela menciona a justiça e a lei como recursos para enfrentar a situação (linhas 11-12), demonstrando sua consciência dos direitos que teoricamente a amparam. Yvone, ao expressar sua indignação e revolta diante da violência, emprega um discurso que encara a violência como um meio viável de lidar com a violência, e

utiliza um discurso marcado por palavras fortes, como “coça nesse valentão” (linha 10). Essa escolha linguística revela a sua reação emocional intensa diante da situação, com uma inclinação para uma resposta violenta ao agressor. Nota-se ainda por parte de Raquel um discurso de empoderamento e enfrentamento da violência sofrida ao afirmar que pagará para ver e lutar pela mudança na lei (linhas 23-24), enfatizando assim a importância da voz das mulheres e da luta por justiça igualitária, mas ao mesmo tempo se mostra internalizada em seu discurso a ideia de que ela será a maior prejudicada por uma possível denúncia (linhas 17-18). O principal problema aqui é que, por mais que se tente empregar através de Raquel um discurso de empoderamento e de incentivo à denúncia, se sobrepõe a isso a ideia de que é importante que Raquel denuncie, mas que de forma prática isso não representaria uma punição efetiva para Marcos.

3.2 A violência contra a mulher na telenovela *A Regra do Jogo*

A Regra do Jogo foi a terceira novela das nove escrita por João Emanuel Carneiro e exibida ao longo de 167 capítulos entre 2015 e 2016. O autor também é responsável pelo grande fenômeno da teledramaturgia nacional *Avenida Brasil* e sua obra é marcada por enredos criativos e vilãs carismáticas. Formado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, o trabalho de João Emanuel Carneiro como roteirista teve início no cinema colaborando em uma série de curtas-metragens e longas-metragens. Entre os trabalhos mais conhecidos estão *Zero a Zero* — curta premiado em 1992 na categoria 16 mm do Festival de Gramado — e *Central do Brasil* — filme de 1998 que concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Ao *Memória Globo*, João Emanuel Carneiro falou um pouco de sua transição do cinema para a TV e mencionou o tipo de obra que costuma escrever:

“Eu acho que do cinema eu trouxe pra televisão a ideia de que o discurso, o diálogo, muitas vezes tem que ser indireto, porque o problema da televisão pra mim é que as vezes o discurso é muito direto, quer dizer, vai fazer uma cena ‘eu te amo’, vai fazer ‘eu te amo’. Talvez, há maneiras de dizer eu te amo sem ser tão evidente, sem sublinhar tanto” (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

“É o juízo final, a história do bem e do mal. Quero ter olhos pra ver a maldade desaparecer”. Interpretada pela cantora Alcione, a música *Juízo Final* não só abria os capítulos de *A Regra do Jogo* como também antecipava a temática principal da novela, uma clássica batalha do bem contra o mal, tendo como pano de fundo histórias de amor e o crime organizado. A trama da novela girava ao redor de uma facção criminosa responsável por um dos maiores massacres do Rio de Janeiro, a fictícia chacina da Seropédica. O protagonista da história é o

advogado e ex-vereador Romero Rômulo (Alexandre Nero), fundador da Fundação Raiar, instituição que atuava na reabilitação de ex-condenados. Porém, o telespectador descobre já no primeiro capítulo que a entidade é apenas uma fachada para lavagem de dinheiro da facção criminosa da qual Romero faz parte. Quando conhece Tóia (Vanessa Giácomo), o ex-vereador se apaixona e, por ela, tem o ímpeto de mudar e deixar de ser um criminoso. Se a personagem de Tóia foi construída para articular-se ao ‘lado bom’ do vereador, Atena (Giovanna Antonelli) foi construída para articular-se ao seu “lado mau”. Estelionatária experiente, Atena se apaixona por Romero e, mais tarde, passa a também fazer parte da facção criminosa. No final da trama Tóia descobre os crimes de Romero e ele decide viver sua história de amor com Atena, porém, o advogado é assassinado por um de seus inimigos. Grávida de um filho de Romero, Atena consegue fugir para fora do Brasil e continua aplicando golpes milionários na Europa.

O autor dessa obra, João Emanuel Carneiro, é um homem branco, cisgênero e homossexual de classe média, e ainda que suas obras representem um Brasil mais contemporâneo, se dedicando a retratar uma realidade latente da América Latina que é o crime organizado, recaem sobre seus folhetins algumas críticas como por exemplo a estereotipação exagerada de alguns de seus personagens e a escrita de personagens parte da comunidade LGBTQIAP+ que “mudam” sua orientação sexual ao longo da trama. Esses casos são, muitas vezes, encarados pela crítica especializada e pelos telespectadores como desserviços prestados à sociedade brasileira de modo geral.

3.2.1 As tramas das personagens

Em *A Regra do Jogo* a principal abordagem de violência se desenvolve num contexto de violência doméstica na trama da personagem Domingas. Porém, na trama da personagem Atena também existem representações de violência contra a mulher que podem colaborar para a composição das análises. As seções 3.2.1.1 e 3.2.1.2 contemplam um breve resumo das tramas dessas personagens e suas redes de relacionamentos.

3.2.1.1 Domingas

Distante da trama principal da novela e ambientado no fictício Morro da Macaca está o núcleo de Domingas (Maeve Jinkings), uma vendedora que trabalha na loja de roupas de Indira (Cris Vianna) e diariamente sofre com as humilhações, agressões e traições do marido Juca (Osvaldo Mil). Domingas é retratada com uma mulher submissa e sofrida que, na maioria das vezes, aguenta calada e perdoa as agressões físicas e psicológicas que seu marido Juca comete contra ela. Certo dia, quando Domingas está em seu quarto ardendo em febre e Juca chega em

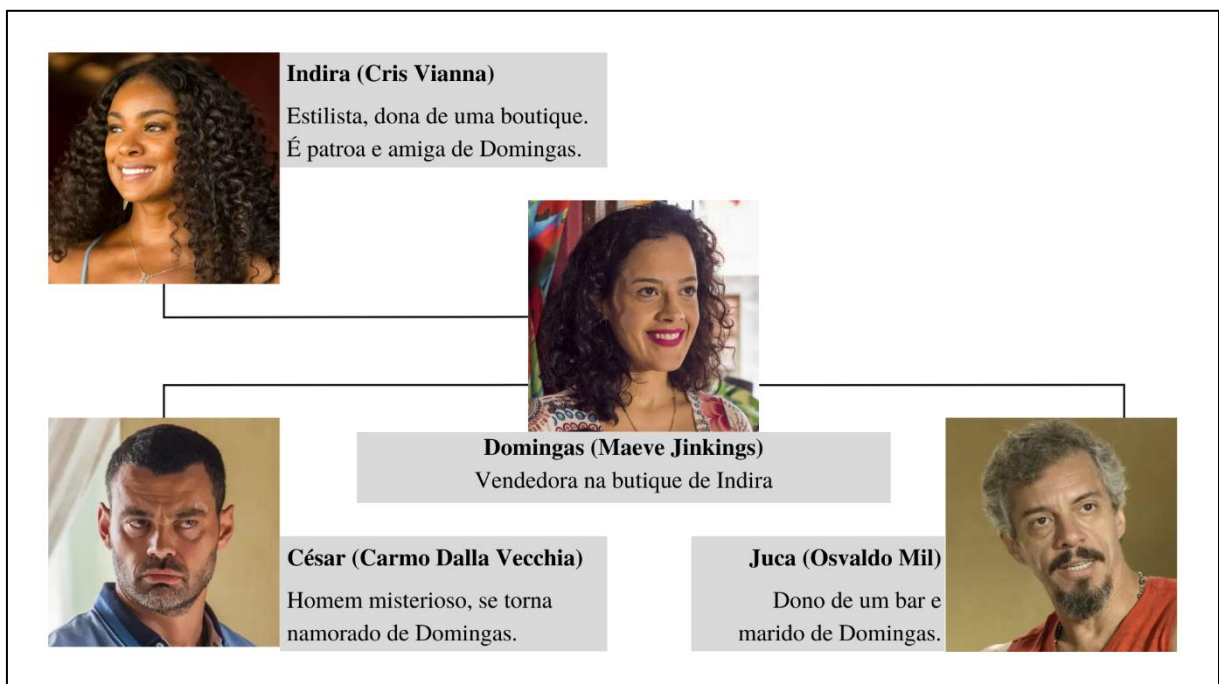
casa com outra mulher, a vendedora se revolta e expulsa o marido de casa. Mais tarde, Juca retorna com a intenção de bater nela, mas um grupo de homens moradores do morro chega na hora e o expulsa da comunidade. O tempo passa e chega à casa de Domingas um homem desconhecido que não fala nada sobre seu passado, nem mesmo seu verdadeiro nome. Mesmo sem conhecê-lo, Domingas decide abrigá-lo e os dois se apaixonam. Mais tarde, descobre-se que o homem — anteriormente chamado de César — na verdade se chama Rodrigo (Carmo Dalla Vecchia), é casado e fugiu de casa após vivenciar um trauma: um acidente que resultou na morte de seus dois filhos. Quando descobre a verdade Domingas termina sua relação com César, mas antes do fim da trama ela descobre que está grávida e os dois reatam. Do modo como a história foi contada, a transformação e a salvação de Domingas foram essencialmente atreladas a esse homem misterioso e quase perfeito que surge em sua vida, uma espécie de “príncipe encantado”. Nesse caso, tendo em vista o poder de influência que a telenovela tem sobre o público, quando o autor se propõe a escrever um núcleo que trate da violência contra a mulher, seria importante e essencial que o problema de Domingas fosse resolvido por meios legais e por meio dela mesma, não através de um homem perfeito que surge magicamente em sua vida. Poucas vezes é sugerido ao longo da trama que Domingas denuncie o marido por violência doméstica e de fato ele não é punido legalmente por seus crimes. Em lugar disso, nas cenas dos últimos capítulos, vemos Juca levar uma surra após “cantar” uma mulher casada. Domingas, Indira e Juca são moradores da periferia do Rio de Janeiro, indivíduos cisgênero e heterossexuais. César, o homem com quem Domingas desenvolve um relacionamento amoroso é um homem branco, cisgênero e heterossexual de classe média.

Fazendo uma breve comparação com a novela anterior, em *Mulheres Apaixonadas* vemos que Marcos alterna momentos de violência com momentos em que é carinhoso e diz que ama Raquel. Em *A Regra do Jogo*, porém, Juca trata Domingas com ignorância e agressividade em todas as cenas do casal. Aqui é importante ressaltar ainda que Domingas e Juca podem ser considerados personagens estereotipados: ele o homem ignorante e grosseirão que trata mal todos ao seu redor, e ela a mulher sensível, sofredora e submissa, que frequentemente chora. Uma das possíveis interpretações para esse cenário é que ele indique, por parte dos autores, uma presunção sobre público que, nesse contexto, precisaria dos personagens e das situações estereotipadas para auxiliá-lo a compreender e interpretar a história que estava sendo contada. Ainda que constatada a construção estereotipada dos personagens feita pelo autor, é importante ressaltar que isso não anula o fato de estar sendo retratado na novela um modelo de relação violenta, permeada pela desigualdade de gênero que cerceia os integrantes estabelecendo que: “o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve

suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim o determina” (SAFFIOTI, 2015, p. 90).

Ainda estabelecendo um paralelo com o folhetim da seção 3.1, em *Mulheres Apaixonadas* eram frequentes as cenas em que Marcos espancava Raquel, porém, na trama de Domingas — salvo algumas exceções em que Juca lhe dá tapas ou puxa seu cabelo — é mais comum que o telespectador veja a mulher ser desrespeitada e agredida verbalmente. Isso poderia indicar, por parte dos autores, um receio quanto à aceitação que o público teria das cenas de violência física e, sendo assim, as sequências de violência psicológica seriam privilegiadas por serem mais “leves” e mais “aceitáveis” pelo telespectador de modo geral. Esse tipo de subestimação moral da violência psicológica tem raízes na romantização de uma série comportamentos problemáticos como o ciúme e o controle da vida da mulher, ambos sendo comumente vistos como demonstração de amor e carinho. Isso dificulta tanto a identificação quanto a denúncia da violência, e deixa de lado o fato de que agressões psicológicas também são prejudiciais e passíveis de enquadramento pela Lei Maria da Penha, além de funcionarem como porta de entrada para a violência física. O fato é que independentemente do tipo de violência sofrido e do contexto em que a prática ocorre, mulheres em situação de vulnerabilidade sempre terão suas integridades física e moral ameaçadas.

Figura 3. Rede de relacionamentos da personagem Domingas.



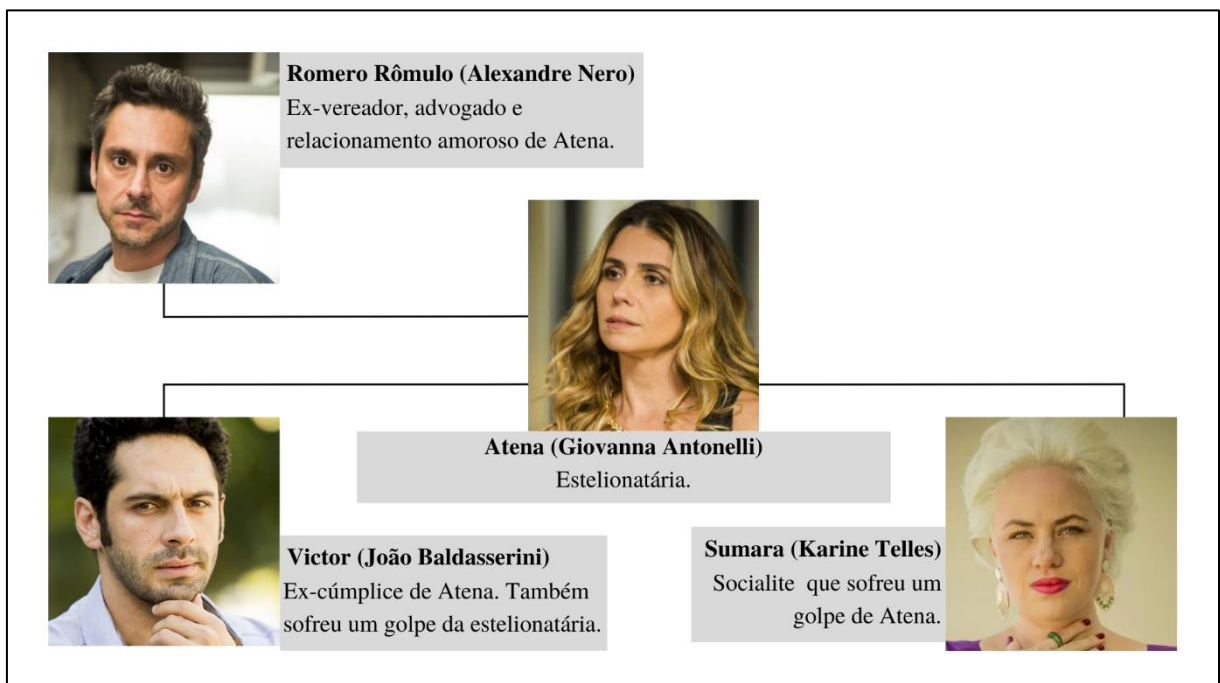
Para analisar o modo como ocorre a abordagem da violência contra a mulher no núcleo da personagem Domingas, foram selecionadas quatro cenas cuja transcrição completa pode ser encontrada no anexo C deste trabalho. Na cena 1C, Juca chega em casa embriagado e discute com Domingas. Enquanto a mulher questiona o fato de o marido tê-la traído na noite anterior, o homem a indaga sobre alguns afazeres domésticos. No fim da discussão, Juca manipula Domingas emocionalmente ameaçando abandoná-la. Na cena 2C, após fazerem uma reunião com Adisabeba (Suzana Vieira) — a “dona” do Morro da Macaca —, um grupo de homens da comunidade decide ir até a casa de Domingas confrontar Juca sobre as agressões cometidas contra a esposa. Entre os homens que compõe a cena estão: Juca, o já mencionado e caracterizado marido de Domingas; Abner (Douglas Tavares), um funcionário do Hostel da Macaca; e Rui (Bruno Mazzeo), um arquiteto que vai morar no Morro da Macaca após decretar falência. Junto com este grupo está Indira, patroa e amiga de Domingas. Na cena 3C Juca sai de casa se recusando a cuidar de Domingas que, na ocasião, estava doente. A vendedora então liga para Indira e pede que a amiga vá até sua casa para ajudá-la. Na cena 4C Juca confronta Domingas e a agride após ela expulsá-lo de casa. Ouvindo os pedidos de socorro de Domingas, um grupo de pessoas vai até sua casa. Enquanto os homens do morro ameaçam Juca, Domingas chora com medo de que ele seja linchado. Estão presentes na cena Rui, Iraque (Dan Ferreira) — motoboy e morador do Morro da Macaca — e Oziel (Fabio Lago) — empreendedor e morador do Morro da Macaca.

3.2.1.2 Atena

O enredo de Romero (Alexandre Nero) e Atena (Giovanna Antonelli) é uma das tramas centrais da novela *A Regra do Jogo*, ainda que a questão do relacionamento abusivo que existe entre eles não seja claramente mencionada, assim como a questão da violência contra a mulher. Romero é caracterizado como o tipo de personagem dúbio, que transita entre o bem e o mal, enquanto Atena é uma vilã clássica, teoricamente sem espaço para dubiedades. Tendo Francineide como nome de batismo, a vilã era uma menina que nasceu e cresceu na pobreza, e cria a nova identidade “Atena” para aplicar golpes e ascender socialmente, posteriormente se tornando uma estelionatária profissional. A história do casal é vendida como um romance quente entre dois bandidos que ora se amam, ora se odeiam, porém o que assistimos ao longo do folhetim é Atena ser constantemente agredida verbalmente e humilhada por Romero enquanto implora por seu amor. São comuns as sequências em que Atena tenta conquistar Romero e ele a humilha, e há até mesmo momentos em que, após relações sexuais do casal, o ex-vereador agride a mulher verbalmente. No decorrer de sua trama, Atena também é agredida

sem que exista nenhuma intenção de ação socioeducativa por trás da agressão. Em certo momento Romero lhe dá um tapa no rosto após ela questionar se ele era o responsável pela morte de sua mãe Djanira (Cássia Kiss), e após levar o tapa é ela que se desculpa com o agressor. Numa outra sequência repleta de absurdos e desserviços, em um plano de vingança orquestrado por Romero, a vilã é amarrada a uma cadeira e agredida fisicamente e verbalmente por todas as pessoas em quem ela já havia aplicado golpes — um grupo formado em sua maioria por homens. Nessa cena, como castigo final, Atena é entregue ao seu ex-marido — um homem que a espancava e a violentava desde que era menor de idade —, ele então a leva para uma espécie de cativeiro onde a mantém acorrentada pelo pescoço. Aqui se repete o ciclo do homem que não é punido e da mulher que, por ser uma vilã na trama, é considerada merecedora das agressões que sofre. Uma golpista é retratada como merecedora de um castigo cruel enquanto o membro de uma facção criminosa que já compactuou com uma série de crimes e até mesmo uma chacina segue recebendo segundas chances para se tornar “uma pessoa melhor”. Todos os personagens inseridos na rede de relacionamentos de Atena são indivíduos brancos, cisgênero e heterossexuais de classe média.

Figura 4. Rede de relacionamentos da personagem Atena.



Para analisar o modo a abordagem da violência contra a mulher no núcleo da personagem Atena, foi selecionado uma cena cuja transcrição completa pode ser encontrada no anexo D deste trabalho. Na cena 1D, Atena está em um galpão escuro, amarrada a uma cadeira

e cercada por todas as pessoas em quem já aplicou golpes — entre elas Victor (João Baldasserini), criminoso ex-cúmplice de Atena, e Sumara (Karine Teles), socialite milionária. Nesse cenário de vingança idealizado e orquestrado por Romero, e colocado em prática por ajuda de Victor, Atena é agredida verbalmente e fisicamente, levando tapas, cuspidas no rosto e tendo seu cabelo cortado. Essa é a sequência mencionada anteriormente em que, como castigo final, Atena é entregue para seu ex-marido violento.

3.2.2 A imposição da violência

Esta seção irá se dedicar a análise das diferentes formas como a violência é imposta às mulheres na novela *A Regra do Jogo*. Aqui a violência se manifesta exclusivamente no contexto de relacionamentos amorosos heterossexuais, mais precisamente de um homem e uma mulher que são casados e dividem o mesmo lar, e um casal de namorados/amantes que não dividem o mesmo lar. Observa-se a ocorrência de violência física e violência psicológica. Discursivamente, os recursos utilizados para sustentar essa imposição de violência são o uso de linguagem misógina e a depreciação da vítima, e a romantização de relação abusiva.

3.2.2.1 Linguagem misógina e depreciação “Homem nenhum vai querer um pano de chão desse”

Como visto anteriormente, a linguagem desempenha um papel crucial na perpetuação de normas de gênero desiguais e no reforço de estereótipos negativos sobre as mulheres. Sendo assim, ao utilizar uma linguagem misógina e depreciativa, os agressores buscam desvalorizar, desumanizar e deslegitimar as vítimas de violência. Esse tipo de linguagem é caracterizado por expressões, palavras e discursos que refletem ódio, desprezo e desrespeito em relação às mulheres, criando assim um ambiente hostil, onde a violência é normalizada e até mesmo encorajada. Como estratégia de imposição de violência, essa prática tem impacto no bem-estar emocional, psicológico e social das mulheres, contribuindo para a manutenção da cultura do silêncio, da vergonha e do medo.

Excerto 22 (Cena 1C)

- 1 **Domingas:** Eu não mereço isso não viu Juca, e ainda por cima sou eu que banco
- 2 tudo aqui, tu é muito é mal agradecido. Tudo teu é eu que banco.
- 3 **Juca:** Grande bosta! O que mais tem aí é mulher querendo bancar marido. Tá
- 4 faltando homem no pedaço, tudo é 'fru fru' agora. Tu tá é na vantagem,
- 5 embagulhada desse jeito e com um cara que nem eu. O que é que tu quer?

6 **Domingas:** Sabe o que eu quero Juca? Quero que tu me respeite. Quero que tu
 7 seja homem.
 8 (Juca dá um tapa na cara de Domingas)
 9 **Juca:** Para com essa conversinha fiada e faz logo o negócio que eu falei para
 10 tu fazer. Tô com fome, não falei?!

O excerto 22 evidencia o uso de linguagem misógina e depreciativa que era parte constante do discurso de Juca quando se dirigia à Domingas, se referindo a esposa como “embagalhada” (linha 5). Domingas demonstra sua resistência à postura de Juca por meio de frases afirmativas imperativas como “Quero que tu me respeite” (linha 6), “Quero que tu seja homem” (linhas 6-7), expressando seus desejos com relação ao marido. Nesse caso, porém, a resposta de Juca para a tentativa de resistência de Domingas é a evolução da violência verbal para a violência física, dando um tapa no rosto da esposa. Além disso, Juca minimiza o sofrimento da esposa por meio de uma expressão coloquial e pejorativa “conversinha fiada” (linha 9), utilizada normalmente para descredibilizar os sentimentos e/ou o discurso do outro. De forma análoga, são comuns também fora da ficção situações em que uma mulher, ao resistir e tentar se defender das agressões que sofre, é surpreendida com uma violência ainda mais grave e danosa que a anterior. Esse cenário representa, inclusive, um dos principais obstáculos que impedem mulheres de denunciar seus agressores às autoridades. Ainda no excerto 22, observa-se que ante a inexistência de dependência financeira da mulher com relação ao homem — o que é comprovado no discurso de Domingas que ressalta “Tudo teu é eu que banco” (linha 2) —, Juca exerce sua dominação sobre a esposa através da imposição de violência física e psicológica, exercida no ato de intimidar, humilhar, menosprezar e manipular Domingas.

Excerto 23 (Cena 1C)

1 **Juca:** ‘Pacotinho’, eu tô cansado dessa tua conversa, tu tá falando demais. Se
 2 tu não calar a boca eu vou embora sacou, tem um monte de mulher delícia aí
 3 querendo um cara que nem eu, assim, cheio de musculatura. Tipo a pretinha de
 4 ontem, peito duro, acinturada, bunda grande...

Aqui Juca mais uma vez utiliza um termo pejorativo para se referir a esposa, no caso, “pacotinho” (linha 1), o que por sua vez ilustra o modo como ele vê mulheres de modo geral já que além de agredir sua esposa verbalmente com críticas a sua aparência, ele também se refere às mulheres com quem tem relações casuais de forma objetificadora e sexista, ressaltando suas características físicas por meio de expressões como “peito duro”, “acinturada”, “bunda grande” (linhas 4).

Excerto 24 (Cena 2C)

1 **Juca:** Eu vou abrir essa porcaria aqui, agora você, você posa de mulherzinha
 2 feliz. Presta atenção, não vai fazer nenhuma gracinha senão eu vazo por essa
 3 porta aqui e não volto nunca mais e você vai morrer sozinha que nem sua mãe,
 4 aquela porcaria da sua mãe. Porque só eu que atura um 'mulambo' que nem você,
 5 porque homem nenhum vai querer um pano de chão desse. Presta atenção no que
 6 você vai falar hein.

No excerto 24, antes que o grupo de homens entre na casa para tentar ajudar Domingas, Juca ameaça a esposa, e mais uma vez empreendendo violência psicológica contra ela, utiliza uma linguagem misógina e depreciativa que diminui e desvaloriza a mulher quando se refere a ela como “mulambo” (linha 4) e “pano de chão” (linha 5), ofendendo até mesmo sua sogra a quem se direciona com a expressão “aquela porcaria da sua mãe” (linha 4). Dessa forma, o personagem reforça a visão objetificada que tem das mulheres, segundo a qual o valor delas estaria associada à sua aparência física. Esse tipo de associação contribui para manutenção de um sistema de opressão das mulheres ao passo em que as reduz a meros objetos de contemplação estética, estabelecendo padrões inalcançáveis que geram consequências como perda de autonomia e de autoestima.

3.2.2.2 Romantização de relação abusiva “Se ‘neguinho’ não me matar aqui, eu vou continuar te amando”

A romantização da relação abusiva — consequentemente a romantização da violência — é um fenômeno preocupante que ocorre quando a sociedade, a mídia ou mesmo indivíduos glamourizam ou minimizam relacionamentos tóxicos, retratando-os como algo que pode ser desejável, romântico ou até mesmo normal. Em *A Regra do Jogo* essas representações idealizam o agressor como um homem apaixonado, criando a ilusão de que a violência é um sinal de amor intenso ou uma forma aceitável de demonstração de afeto.

Excerto 25 (Cena 1D)

1 **Victor:** Eu podia arrebentar a tua boca agora, mas eu vou ser cavalheiro com
 2 você tá bom?!

3 (Victor cospe na cara de Atena)

4 **Atena:** Vai pro inferno!

5 [...]

6 **Atena:** [...] Tu tá culpado né?! Tu sabe que errou.

7 **Romero:** Fica quieta!

- 8 **Atena:** Tu tá culpado porque tu me ama, e se 'nequinho' não me matar aqui, eu
 9 vou continuar te amando, porque tu sabe que eu te amo também.
 10 **Romero:** Vocês não vão matar ela não, né?!

O excerto 25 aborda um momento de Atena que é propício para analisar uma série de problemáticas que envolvem a trama da personagem e a questão da violência contra mulheres. Na cena, Romero concebeu o plano de vingança contra Atena para impedir que a estelionatária expusesse para sua esposa Tóia (Vanessa Giácomo) sua faceta criminoso. Diferente dos trechos do núcleo anterior, aqui a violência não é suavizada pelo uso de eufemismos e prevalecem as expressões agressivas como “arrebentar a tua boca” (linha 1), além de uma desumanização da figura feminina. Nesse cenário, submeter Atena a uma série de agressões foi uma espécie de “mal necessário” para que Romero pudesse se vingar, salvar seu casamento e resguardar sua imagem de homem bom perante as pessoas próximas a ele e à sociedade de modo geral. Ainda que ele faça questionamentos como “Vocês não vão matar ela não, né?!” (linha 10) que em teoria demonstram preocupação com Atena, não fica claro qual é de fato a origem dessa preocupação. O discurso de Atena evidencia o relacionamento complexo e problemático que existe entre ela e Romero já que mesmo com o plano de vingança ela continha acreditando que ele a ama, “Tu tá culpado porque tu me ama” (linha 8). Esse contexto como um todo indica a existência de um ciclo de violência emocional onde Atena — mesmo agredida — segue justificando o comportamento abusivo do ex-vereador. Construído como uma declaração de amor, o discurso de Atena evidencia a submissão da mulher que, nesse contexto, segue amando o homem mesmo que ele a tenha a entregado para uma sessão de agressões e humilhações sem ter nenhum controle de como aquilo acabaria e colocando sua vida em risco.

Excerto 26 (Cena 1D)

- 1 **Atena:** Romero, tu pode ir embora, mas aconteça o que acontecer tu tem que
 2 ouvir: eu amo você, eu sempre amei você, eu vou te amar para sempre, você é
 3 o grande amor da minha vida.
 4 **Romero:** Cala a boca! Eu te odeio!
 5 (Romero corre na direção de Atena e ameaça dar um soco em seu rosto)
 6 **Atena:** Eu te amo!
 7 [...]
 8 **Sunara:** Você quer que a gente te mate? A gente não vai te matar não, você
 9 vai sofrer na carne até o final dos dias. Você tá preparada para o melhor da
 10 festa? Se prepara meu bem! Entra! Pode entrar!
 11 (Entra no galpão o ex-marido de Atena)

Percebe-se que a cena em questão foi construída e as escolhas discursivas foram feitas de modo a não mostrar Romero como responsável direto das agressões sofridas por Atena, fortalecendo assim a narrativa da história de amor entre eles, como se por amor ele fosse o homem que a coloca na frente da bala, mas não aquele que dispara a arma. Atena expressa seu amor incondicional por Romero por meio de uma formulação extrema em “eu vou te amar para sempre” (linha 2) e ele responde com agressividade em “Cala a boca! Eu te odeio!” (linha 4), fazendo menção inclusive de agredi-la fisicamente. Essa sequência de fatos indica a existência de uma relação conflituosa em que a mulher segue sendo dependente emocionalmente de seu companheiro e submissa a ele, assim, mais uma vez surgem evidências da existência desse relacionamento abusivo. A atitude e o discurso do ex-vereador representam o homem que enxerga a mulher de forma distorcida e desumanizada e que por isso — munido da dominação que a hierarquia de poder da sociedade lhe dá — se reconhece como detentor do direito de puni-la. Nesse sentido, o discurso de Sunara que expressa “você vai sofrer na carne até o final dos dias” (linha 9) também reforça a ideia da violência como forma de punição e controle de mulheres. É preciso ter em mente que existem uma série de meios indiretos pelos quais homens podem contribuir com a persistência da violência contra a mulher e com a manutenção de uma hierarquia assimétrica de poder baseada na desigualdade de gênero, o que faz com que eles permaneçam sendo privilegiados, enquanto mulheres continuam expostas à vulnerabilidade.

3.2.3 Os efeitos da violência sobre a vítima

Esta seção irá se dedicar à análise das diferentes formas como os efeitos da violência podem ser percebidos nas mulheres vítimas de violência da novela *A Regra do Jogo*. Discursivamente, os recursos por meio dos quais esses efeitos se manifestam são medo e revitimização.

3.2.3.1 Medo “É melhor morrer do que viver desse jeito”

Nos excertos abaixo o medo se apresenta principalmente pela sua nuance de emoção paralisante causada pela ameaça de violência física, psicológica e emocional. Dessa forma, por viver dentro dessa atmosfera de medo, a vítima experimenta uma sensação constante de insegurança e incerteza em relação à sua própria segurança e bem-estar. Essas ameaças se manifestam por meio de palavras intimidadoras, declarações de violência iminente e comportamentos agressivos. Nesse caso, o medo não é apenas uma reação imediata às ameaças, mas também uma consequência do histórico de abuso e controle que a vítima enfrenta.

Excerto 27 (Cena 1C)

- 1 **Domingas:** Tô ficando doida, Deus que me perdoe, mas tem hora que eu penso que
 2 é melhor morrer do que viver desse jeito.
 3 **Juca:** Quer morrer? Então me deixa com fome para ver se tu não morre.
 4 **Domingas:** Cavallo, ignorante
 5 **Juca:** 'Pacotinho', eu tô cansado dessa tua conversa, tu tá falando demais. Se
 6 tu não calar a boca eu vou embora sacou, tem um monte de mulher delícia aí
 7 querendo um cara que nem eu, assim, cheio de musculatura. Tipo a pretinha de
 8 ontem, peito duro, acinturada, bunda grande... É isso que tu quer? Que eu vou
 9 embora? Tá bom, eu vou embora, mas tu vai se virar sozinha. Como é que tu vai
 10 fazer?
 11 Vamo fazer assim, tu vai pedir para eu ficar, vai falar assim 'Juca, fica'.
 12 Eu vou contar até três tá, aí você fala 'Juca, fica', ou não fala... É um...
 13 **Domingas:** Fica Juca, fica, fica Juca.

No excerto 27 percebe-se as diferentes nuances do medo evidenciadas no discurso de Domingas, ora como medo que Juca visa impor quando ameaça a esposa, ora como o medo que Domingas demonstra ter de ficar sozinha, o que por sua vez é fruto desse ambiente de insegurança criada pelo homem através do uso da linguagem descrito na seção anterior. Domingas expressa seu desespero através de uma expressão intensa e emocional, “é melhor morrer do que viver desse jeito” (linha 2), o que evidencia por parte da mulher a constatação da falta de alternativas para se livrar daquele contexto, sendo assim a morte a única opção que lhe parece viável para se livrar das agressões sofridas. Como resposta à sua fala Domingas recebe uma ameaça de morte expressa em “Então me deixa com fome para ver se tu não morre” (linha 3) que, por sua vez, representa uma tentativa de domínio da mulher através dessas ameaças que refletem a imposição do medo.

Ainda com uma tentativa de confronto da violência sofrida, Domingas aponta problemas do comportamento de Juca caracterizando-o como “cavallo” e “ignorante” (linha 4). Endossando o discurso ameaçador, Juca manipula Domingas emocionalmente ameaçando abandoná-la (linhas 9-10), e com esse tipo de estratégia discursiva o agressor sustenta essa narrativa do medo e da insegurança que faz com que a mulher se mantenha em sua posição de submissão. No fim, o fato de Domingas ceder à manipulação de Juca ao pedir que ele continue em casa “Fica Juca” (linha 13) evidencia justamente a eficiência desse domínio que é mantido através do medo, da dependência e da manipulação emocional da vítima. Aqui percebe-se que a perpetuação da violência é efetivada quando o homem reforça seu papel de dominação na hierarquia de poder, enquanto a mulher segue sendo mantida como o indivíduo submisso e dominado, inferior ao homem.

Excerto 28 (Cena 2C)

1 **Juca:** Eu vou abrir essa porcaria aqui, agora você, você posa de mulherzinha
 2 feliz. Presta atenção, não vai fazer nenhuma gracinha senão eu vazo por essa
 3 porta aqui e não volto nunca mais e você vai morrer sozinha que nem sua mãe,
 4 aquela porcaria da sua mãe. Porque só eu que atura um "mulambo" que nem você,
 5 porque homem nenhum vai querer um pano de chão desse. Presta atenção no que
 6 você vai falar, hein.

No excerto 28 há mais uma vez a presença do medo como meio de controle da vítima quando Juca manipula Domingas emocionalmente impondo violência psicológica sobre ela e mais uma vez ameaçando abandoná-la ao dizer “eu vazo por essa porta aqui e não volto nunca mais e você vai morrer sozinha que nem sua mãe” (linhas 2-3), garantindo com essas estratégias discursivas que ela permaneça submissa a ele. Nesse caso, por mais que Juca seja violento e atente contra a integridade física e a vida de Domingas, o exercício do medo cria uma atmosfera em que, para a vítima, é como se a possibilidade de morrer sozinha parecesse ainda pior do que a de “apenas” morrer. Além disso, quando pede para Domingas “posar” de “mulherzinha feliz” (linhas 1-2), o uso do diminutivo marca o tom pejorativo da mensagem e Juca reforça os estereótipos de gênero que limitam mulheres a um papel de submissão dentro do casamento, além de anular sua liberdade de expressar suas emoções e insatisfações.

3.2.3.2 Revitimização “Ele faz tudo isso com você porque você deixa”

A revitimização é um fenômeno complexo em que a vítima de violência é submetida a uma nova forma de vitimização, geralmente por meio de atitudes, comentários ou crenças que culpabilizam a vítima e minimizam a responsabilidade do agressor. No contexto dos excertos abaixo, a revitimização ocorre quando outras pessoas (nesse caso específico uma mulher), perpetuam estereótipos prejudiciais à vítima, refletindo uma compreensão equivocada da violência contra a mulher. Quando uma mulher é confrontada com a afirmação de que ela apanha porque permite ou mesmo porque gosta, isso não apenas a culpabiliza, como também ignora a complexidade dos relacionamentos abusivos e as dinâmicas de poder envolvidas.

Excerto 29 (Cena 3C)

1 **Índira:** Você tava limpando casa com febre?
 2 **Domingas:** É que tava uma bagunça, o Juca mandou eu dar uma faxina e eu tava
 3 limpando tudo.

- 4 **Indira:** O Juca o quê?! Domingas, eu vou te falar uma coisa, uma coisa muito
 5 séria, é a última vez que eu venho te salvar das maldades desse demônio com
 6 que você é casada. Cansei de te ajudar, você mesma não se ajuda, ele faz tudo
 7 isso com você porque você deixa. Já parou para pensar que talvez você goste?
 8 **Domingas:** Eu não gosto Indira, eu não gosto do jeito que o Juca me trata..
 9 Amiga, por favor, fica comigo, não me deixa sozinha agora, por favor Indira.
 10 **Indira:** Você promete pra mim que você vai mandar ele embora, que você vai se
 11 separar desse homem.
 12 **Domingas:** Prometo Indira, eu vou mandar o Juca embora.

No excerto 29 a atitude de Juca retrata um problema recorrente na sociedade brasileira, principalmente no contexto das relações heterossexuais: mulheres que são abandonadas por seus parceiros quando adoecem. As raízes dessa problemática podem ser observadas justamente e novamente na construção social do gênero e no modelo patriarcal desse tipo de relações que atribui ao homem o sustento financeiro e à mulher os cuidados do lar e da família. Sendo assim, uma vez que esse cenário é arquitetado, quando uma mulher adoece não há quem assuma o papel de prestação de cuidados. Além disso, fazendo uma breve comparação, assim como ocorria em alguns momentos com a personagem Raquel em *Mulheres Apaixonadas*, a fala de Indira mostra como as mulheres são afetadas de diversas formas por essa estrutura social, reproduzindo um discurso de culpabilização da vítima que gera um processo de revitimização desta. Através de afirmações “ele faz tudo isso com você porque você deixa” (linhas 6-7) e questionamentos “Já parou para pensar que talvez você goste?” (linha 7), a responsabilidade da perpetuação da violência é transferida para a mulher, que passa a ocupar simultaneamente os papéis de vítima e algoz. Esse cenário evidencia a necessidade de desconstruir a cultura de culpabilização e o processo de revitimização dessas mulheres, ressaltando a importância de se focar a responsabilização e punição dos agressores reais.

Convém ressaltar ainda outro momento em que Indira, uma mulher evangélica, se refere a Juca como um “demônio” (linha 5), um tipo de escolha de vocabulário que desumaniza o agressor e indiretamente atribui a uma espécie de entidade maior a culpa pela violência afinal, ele já não é um homem, é um demônio. O discurso da estilista de revitimização de Domingas que atribui a ela falsas responsabilidades, endossa ainda a ideia de que uma atitude da vítima por si só seria capaz de dar fim ao problema violência, o que ignora toda a complexidade que cerca esse fenômeno. Ainda que a amizade de Indira e Domingas demonstre a importância que uma rede de apoio tem na vida de mulheres, principalmente daquelas vítimas de violência, é importante ressaltar que em nenhum momento Indira menciona que Domingas deve denunciar o marido. Pelo contrário, ela faz amiga prometer que “vai mandar ele embora” (linha 10), ou

seja, que vai expulsá-lo de casa. Assim, mais uma vez a responsabilidade pelo fim daquela situação recai apenas sobre a mulher, como se a dissolução do vínculo do matrimônio fosse ao mesmo tempo a solução do problema e a punição esperada para o agressor.

3.2.4 Interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero

Esta seção irá se dedicar à análise do modo como os discursos sobre violência contra a mulher na novela *A Regra do Jogo* estabelecem um interdiscurso com os aspectos legais de combate à violência de gênero. É importante mencionar que a telenovela em questão foi ao ar entre os anos de 2015 e 2016, num cenário em que já havia legislação específica de combate à violência contra a mulher, nesse caso, a Lei Maria da Penha (2006) e a Lei do Feminicídio (2015). Na novela o interdiscurso com a lei aparece apenas no contexto da violência doméstica. Aqui o interdiscurso que se estabelece é marcado pelo recurso de deslegitimação das legislações específicas de proteção da mulher vítima de violência, sobrepondo a elas outras “leis” não oficiais como a “lei do casamento” e a “lei do morro”.

3.2.4.1 Deslegitimação “A lei que rola aqui é a lei do casamento”

Apesar de os excertos abaixo retratarem momentos em que a Lei Maria da Penha é mencionada na novela, o comum é que essa lei seja sobreposta a outras “legislações” como as chamadas “lei do casamento” e “lei do morro”. Nesse sentido, é construída uma narrativa de desvalorização da Lei Maria da Penha como forma de proteção da vítima e de punição do agressor. Além disso, é mais comum a personagem vítima de violência ser incentivada a terminar seu casamento com o agressor e expulsá-lo de casa do que ela ser incentivada a de fato comparecer a uma Delegacia e denunciá-lo por seus crimes.

Excerto 30 (2C)

- 1 **Abner:** Precisa responder esse vacilão não Domingas, tu quer vir embora com
- 2 nós? Tem lugar pra tu lá no Hostel.
- 3 **Juca:** Que negócio é esse de ‘vir com nós’ rapaz, de Hostel. Ela tem a casa
- 4 dela, é aqui que ela vai ficar.
- 5 **Rui:** Desculpa, desculpa, mas acontece que quem decide isso aí é ela, porque
- 6 a Maria da Penha tá aí.
- 7 **Juca:** Quem é essa Maria?
- 8 **Rui:** A Lei Maria da Penha
- 9 **Juca:** Que mané Lei Maria da Penha, a lei que rola aqui é a lei do casamento,
- 10 assinado em cartório.

- 11 **Abner:** O que vale aqui é a lei do Morro, que não permite que um marido ou
12 qualquer outro vacilão maltrate a mulher. Esse cara aí tá te maltratando
13 Domingas?
14 **Indira:** Pode falar amiga, não precisa ficar com medo não, a gente tá aqui pra
15 te ajudar, eu vou te levar pra minha casa. Pode falar, o Juca te bateu?
16 **Domingas:** Não, é outra coisa que eu tô triste, é um filme que eu vi.

No excerto 30, Juca refuta e se refere de forma pejorativa a oferta de ajuda de Abner para Domingas questionando “Que negócio é esse de ‘vir com nós’ rapaz, de Hostel” (linha 3), o que desqualifica e desvaloriza o que poderia ser um meio para Domingas se libertar da violência sofrida. Além disso, ele minimiza e desacredita a legislação como meio de proteção às mulheres através de expressões como “Que **mané** Lei Maria da Penha” (linha 9). Juca demonstra desconhecimento da legislação ao questionar “Quem é essa Maria?” (linha 7), e partindo desse desconhecimento se sobrepõe à Lei outro tipo de legislação com a qual ele está habituado, “a lei do casamento” (linha 9). Isso representa certa resistência a mudanças que possam alterar a hierarquia desigual de poder presente nas relações de gênero que, no caso do seu casamento, garante a submissão de Domingas. Quando se refere a casamento como uma lei, Juca naturalmente atribui ao matrimônio as características próprias desse tipo de texto, ou seja, um conjunto de regras estabelecidas por uma autoridade que devem ser cumpridas por quem está sujeita a elas. Nesse cenário então a autoridade seria ele, o marido, e o indivíduo submetido às regras seria Domingas, a esposa. Ainda nesse sentido, ao reivindicar a existência de uma “lei do casamento”, Juca reforça uma visão patriarcal do matrimônio em que ele seria a autoridade máxima enquanto a esposa teria seus direitos e sua autonomia desconsiderados. Essa construção social da relação conjugal é um dos pilares que sustentam e legitimam a violência e o controle masculino.

Apesar de, nesse contexto, Abner ter a intenção de ajudar Domingas, seu discurso também desqualifica a Lei Maria da Penha ao dizer que “O que vale aqui é a lei do morro” (linha 11). Ou seja, novamente outro tipo de legislação é sobreposta à Lei Maria da Penha. Além disso, a violência é mencionada através do uso de eufemismos quando Abner questiona a Domingas de Juca a está “maltratando” (linha 12) em lugar de outros termos que caracterizariam a violência de forma mais real. De modo geral, o uso de eufemismos funciona como uma estratégia que mascara a realidade e suaviza discursos comportamentos e situações. No caso específico de discursos que falam sobre violência contra mulheres, o uso dessa figura de linguagem tem efeitos negativos já que minimiza a gravidade do problema, além de prejudicar a visibilidade da questão o que prejudica o combate à violência e a defesa das vítimas.

Tanto Abner quanto Indira insistem na alternativa de Domingas sair de casa para se livrar de Juca, mas a denúncia não é de fato incentivada. Por se tratar de uma telenovela exibida quase dez anos após a sanção da Lei Maria da Penha, evidencia-se aqui um atraso na abordagem dessa temática nas tramas, o que demonstra que tanto na ficção quanto na vida real a existência de uma lei específica para punir violência contra mulher não garante que essa lei seja levada a sério ou cumprida — e mesmo no caso de ser cumprida, não se garante de fato a proteção da vítima. Afinal, apesar de ser considerada uma referência mundial no que diz respeito a leis de combate da violência contra mulheres, a Lei Maria da Penha ainda enfrenta “muitos desafios, destacando-se, entre eles, maior vontade política e garantia de dotação orçamentária por parte dos gestores responsáveis pela criação, promulgação e implementação de políticas de enfrentamento às violências contra as mulheres” se mostrando como essencial que “gestores reconheçam que a violência contra a mulher é uma questão pública, por conseguinte, de responsabilidade do Estado” (LISBOA; ZUCCO, 2022, p. 10).

Excerto 31 (Cena 4C)

- 1 **Rui:** Vamos chamar a polícia, Lei Maria da Penha nesse cara.
- 2 **Iraque:** Lei Maria da Penha não, tem que aplicar a lei do Morro nesse safado.
- 3 **Oziel:** Você é um covarde que bate em mulher, se tu aparecer aqui de novo, se
- 4 tu procurar a Domingas, não vai ter misericórdia não.
- 5 **Iraque:** Se tu aparecer aqui de novo tu vai tomar a pior surra da tua vida seu
- 6 safado.
- 7 (Sob gritos de covarde proferidos pelos moradores do Morro da macaca, Juca
- 8 vai embora)

No excerto 31, mais uma vez é Rui que evoca a Lei Maria da Penha como um instrumento de defesa das mulheres ao empregar o imperativo “Vamos chamar a polícia, Lei Maria da Penha nesse cara” (linha 1), e mais uma vez essa Lei é desqualificada por outro homem inserido na cena, nesse caso, o motoboy Iraque que sobrepõe a ela outra expressão imperativa, “tem que aplicar a lei do Morro nesse safado” (linha 2). Nesse trecho, o discurso de Oziel representa um posicionamento de repúdio à violência doméstica, caracterizando Juca como um “covarde que bate em mulher” (linha 3), nesse momento tal posicionamento é endossado por outros moradores do Morro da Macaca que assistem à cena. Analisando o desfecho dessa situação, percebe-se que a chamada “lei do morro” de fato acaba se sobrepondo a Lei Maria da Penha já que Juca é expulso da casa de Domingas ao invés de ser punido judicialmente por seus atos. Ainda que o sentimento de indignação coletiva seja compreensível, a aplicação da violência como forma de punição não garante uma justiça efetiva e também não resolve a raiz

dessa problemática. Se constantemente é atribuída às vítimas a culpa pela persistência da violência, pouco se fala sobre como o discurso de expulsar o homem de casa e de dissolução do matrimônio como formas de punição propicia a continuidade das agressões. É claro que a mulher deve ser afastada o mais rápido possível do agressor a fim de garantir sua proteção e sua integridade física, mas se esse homem não for denunciado e punido pelo que fez, a atitude isolada de expulsá-lo apenas muda o problema de lugar. As vítimas mudam, mas o crime permanece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As telenovelas *Mulheres Apaixonadas* e *A Regra do Jogo* produziram, cada uma a sua maneira, abordagens relevantes de violência contra a mulher. Em *Mulheres Apaixonadas*, a trama de Raquel e Marcos retrata a violência doméstica de forma explícita, dando ênfase aos impactos da prática na vida da vítima e ao seu sofrimento. Priorizando uma linguagem realista e cenas de agressão física, a trama tenta conscientizar o público sobre a importância de combater a violência contra a mulher. Em contrapartida, a violência familiar — representada na trama pelo núcleo da personagem Dóris — é invisibilizada ao longo da novela, sendo tratada como um movimento natural e justificável da relação entre pai e filha. De modo geral, é importante mencionar que em *Mulheres Apaixonadas* observa-se uma tendência de romantização do sofrimento da mulher vítima de violência que, muitas vezes caracterizada como passiva e desamparada, vive à espera de um salvador que a livre dessa situação, o que por sua vez pode contribuir para o fortalecimento do estereótipo da mulher frágil e submissa. Além disso, a falta de punição específica para violência contra a mulher — no ano de 2003, época em que a novela foi ao ar — propiciou a ocorrência de uma série de discursos que desencorajavam a denúncia dos agressores e deslegitimavam os aspectos legais de combate da violência contra a mulher.

A Regra do Jogo, por sua vez, também apresenta uma abordagem multifacetada da violência contra a mulher e as cenas ao longo da trama priorizam sequências de violência psicológica e emocional, fazendo uso de uma linguagem misógina e um discurso de depreciação que em vários momentos mostra as tentativas da vítima de resistir à violência sofrida. Por outro lado — tanto no núcleo de Domingas e Juca, quanto no núcleo de Atena e Romero —, a novela peca ao naturalizar e romantizar relacionamentos tóxicos e abusivos, e ao não retratar agressores sendo de fato punidos pela Lei Maria da Penha que, à altura da exibição da trama, já havia sido sancionada. Nesse sentido, solucionar a violência de forma equivocada, idealizada e pouco realista nas telenovelas, não reflete a complexidade da problemática na vida real e as dificuldades que as vítimas de fato enfrentam ao tentar se livrar desse tipo de situação. Construir abordagens de violência contra a mulher que retratem essa questão de forma mais realista e considerando sua complexidade, ofereceria uma contribuição eficiente para de fato fortalecer um discurso de mudança social e proteção das mulheres vítimas de violência.

Como mencionado anteriormente, os dois folhetins selecionados para a realização das análises são separados por doze anos de história que compreendem transformações da sociedade brasileira, sanções de leis e uma série de conquistas advindas das lutas dos movimentos feministas. Através da análise feminista de discurso empreendida é possível perceber que, ainda

que as abordagens de violência contra a mulher estejam atrasadas com relação à evolução desses movimentos, essas narrativas seguiram sua trajetória de refletir as relações de poder desiguais e os discursos presentes na realidade dos telespectadores. Com o passar do tempo as manifestações explícitas de violência física — tais como as que ocorriam na novela de Manoel Carlos — perderam espaço nas tramas, mas não deixaram de ser problemática presente na sociedade brasileira, e uma possível interpretação desse fato é que essa suavização das representações de casos de violência contra a mulher nos folhetins seja a principal colaboração dessas tramas ficcionais para o fenômeno da naturalização da violência contra a mulher na sociedade brasileira. Afinal, os discursos presentes nas representações da mídia colaboram com a construção dos sujeitos através do processo de constituição da sua identidade, além de influenciarem sua percepção com relação à desigualdade de gênero presente na sociedade brasileira. Nesse sentido,

podemos afirmar que é através dos textos que circulam em suas comunidades que os sujeitos sociais se familiarizam com os modelos narrativos e representacionais presentes na cultura e constroem suas identidades através de representações. Do ponto de vista dos estudos de gênero e dos estudos identitários, os textos, e as representações culturais que eles constroem, são espaços privilegiados para explorar as possibilidades abertas para os indivíduos em sua constituição como sujeitos de gênero (CALDAS-COULTHARD, 2021, p. 739).

É claro que a representação da mulher vítima de violência é baseada em uma hierarquia que por vezes perpetua assimetrias sociais de gênero, mas isso não exclui o papel que as telenovelas exercem de colaborar com a conscientização e com denúncias sobre episódios de violência. Porém, isso também não anula o fato de que as relações retratadas nessas tramas culpabilizam as vítimas de uma forma que nem sempre é benéfica para que se empreendam debates sobre o assunto. Se estabelecermos uma comparação entre os dois folhetins — considerando tanto os seus aspectos positivos, quanto as suas problemáticas —, *Mulheres Apaixonadas* destaca-se por apresentar uma abordagem multifacetada e realista da violência, explorando de forma mais ampla e mais complexa os efeitos da violência na vida das vítimas. Por outro lado, *A Regra do Jogo* faz uma representação mais estereotipada e superficial da mulher vítima de violência, propondo soluções simplistas que, de forma alguma, condizem com a realidade complexa dessa problemática na sociedade brasileira.

Quando se trata dos aspectos legais de combate à violência de gênero, as duas novelas podem ser criticadas por não representarem o agressor sendo punido pela lei, mas *Mulheres Apaixonadas* se diferencia por dar um pouco mais atenção à denúncia, mostrando inclusive uma sequência de cenas em que Raquel vai até uma delegacia especializada e registra um boletim

de ocorrência contra Marcos. Como fruto da época em que foi escrita, a novela não deixa também de representar as falhas que cercavam o processo de denúncia dos agressores e amparo às vítimas, como por exemplo a falta de punição efetiva. Contrariando o que poderia se esperar de um folhetim escrito quase treze anos após a trama de Manoel Carlos, *A Regra do Jogo* deu pouca atenção à perspectiva jurídica e de denúncia da violência contra a mulher, propondo soluções questionáveis para os casos de violência e, assim, minimizando a importância da denúncia formal e a necessidade de apoio jurídico e institucional às vítimas. Além disso, na trama de João Emanuel Carneiro o principal protagonista do processo de libertação da mulher vítima de violência é um homem, e não ela mesma.

Desse modo, pode-se dizer que mesmo após dezoito anos da sanção da Lei Maria da Penha as novelas ainda deixam a desejar no que diz respeito ao incentivo às denúncias e a punição legal dos agressores. E se a telenovela deixa a desejar nesse aspecto, o mesmo ocorre com os órgãos responsáveis que ainda não promovem completamente a criação de um ambiente seguro para que a vítima denuncie. No que diz respeito às telenovelas mencionadas, os equívocos citados não podem impedir que seja reconhecida a sua contribuição para a sociedade brasileira — em certa medida — ao incentivar debates e promover a conscientização sobre o combate à violência de gênero, além de suscitarem relevantes reflexões sobre o papel da sociedade e do sistema jurídico na proteção das mulheres vítimas de violência. Essa afirmação refere-se não apenas as exibições originais dessas tramas, mas também a suas possíveis reprises na Rede Globo e a suas incontáveis reexibições, possíveis graças à plataforma de *streaming* da emissora.

Na discussão sobre a punição dos agressores pela lei, resalto ser imprescindível reconhecer a complexidade inerente a essa questão na sociedade brasileira e a necessidade de analisar a questão fazendo recortes de raça e classe. Embora seja crucial responsabilizar os indivíduos que cometem atos de violência, é essencial considerar as disparidades e injustiças presentes no sistema de justiça criminal do Brasil. Sabe-se que a maioria da população carcerária do País é composta por indivíduos pretos e de baixa renda, o que evidencia as desigualdades estruturais que permeiam o sistema penal. Nesse contexto, a prisão deve ser vista como uma medida necessária, mas sem deixar de lado uma visão crítica sobre a questão, do contrário nós como sociedade cairemos na “armadilha” de continuar punindo apenas pretos e pobres. Isso implica em uma reflexão sobre as políticas e práticas de encarceramento, buscando formas mais justas e equitativas de lidar com a questão da violência de gênero.

Como proposta de análise de discurso com uma perspectiva feminista, este trabalho desempenha um papel fundamental ao reivindicar e promover o uso do termo “Análise

Feminista de Discurso”. Ao fazer isso, busca-se não apenas contribuir para o desenvolvimento desse campo de estudo, mas também enfrentar as hierarquias de poder desiguais que permeiam a sociedade e impactam negativamente as mulheres de forma sistemática. Além disso, ao direcionar o foco para as experiências específicas da América Latina, essa pesquisa contribui para fortalecer as discussões que dão visibilidade às vivências das mulheres latino-americanas, levando em consideração suas particularidades, diversidades de raça, gênero, etnia e sexualidade.

Dentro desse cenário, a pesquisa reafirma seu compromisso com um ativismo acadêmico, buscando uma perspectiva feminista que visa à transformação social e à superação das assimetrias de gênero. Ao destacar e analisar os discursos presentes, este estudo visou identificar e desafiar as narrativas opressivas e discriminatórias, ao mesmo tempo em que buscou criar meios para promover uma mudança cultural e estrutural que permita uma sociedade mais equitativa e justa para as mulheres. Como proposta de análise de discurso com perspectiva feminista, este trabalho colaborou com o processo de reivindicação de uso do termo Análise Feminista de Discurso, o que fomenta não apenas a construção desse campo de estudos, como também o enfrentamento das hierarquias desiguais de poder que permeiam a sociedade e prejudicam mulheres sistematicamente. Ao voltar as atenções para as vivências próprias da América Latina, o trabalho contribui ainda com o fortalecimento das discussões que dão visibilidade às vivências das mulheres latino-americanas, considerando as suas particularidades e especificidades, assim como suas diversidades de raça, gênero, etnia e sexualidade. Nesse cenário, a pesquisa reafirma seu intuito de ativismo acadêmico e reafirma seu compromisso com uma perspectiva feminista que busca a transformação social rumo a superação das assimetrias de gênero.

De modo geral, este trabalho desenvolve uma pesquisa inovadora ao analisar as abordagens de violência contra a mulher em telenovelas brasileiras sob uma perspectiva de análise feminista de discurso. Ao fazê-lo, pretende-se abrir caminho para futuras investigações que possam explorar outras formas de violência retratadas nessas obras, especialmente nas produções mais recentes. Além das discussões já mencionadas, com esta pesquisa espero contribuir para o fortalecimento de uma visão crítica em relação às manifestações de violência de gênero nas telenovelas brasileiras, tanto por parte das autoras e autores dessas produções, quanto por parte das telespectadoras e telespectadores. Através dessa análise, busco ampliar o entendimento sobre a representação da violência contra a mulher nesse gênero televisivo popular, evidenciando as complexidades e as consequências sociais dessas narrativas. Com isso, espero promover uma reflexão mais aprofundada sobre as representações midiáticas e suas

influências na construção de estereótipos, valores e relações de poder, incentivando a adoção de abordagens mais responsáveis e inclusivas na produção e no consumo de telenovelas.

REFERÊNCIAS

3 BENEFÍCIOS e 3 desafios da Lei do Femicídio. **Instituto Brasileiro de Direito da Família**, Minas Gerais, 08 de mar. de 2021. Disponível em: <https://ibdfam.org.br/noticias/8233/#:~:text=Em%20vig%C3%A1%20seis%20anos,discrimina%C3%A7%C3%A3o%20%20condi%C3%A7%C3%A3o%20de%20mulher> Acesso em: 05 de out. de 2022.

ACAYABA, Cíntia; BITAR, Renata; LAGO, Paula. Metade dos brasileiros conhece uma mulher que já foi agredida pelo parceiro ou ex, mas 94% dos homens dizem nunca ter agredido, diz Ipec. **G1**, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/11/17/metade-dos-brasileiros-conhece-uma-mulher-que-ja-foi-agredida-pelo-parceiro-ou-ex-mas-94percent-dos-homens-dizem-nunca-ter-agredido-diz-ipecc.html> Acesso em: 25 de mar. de 2024.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Senac, 2002.

ANTENORE, Armando. "O mal não tem sexo", rebate Silvio de Abreu. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 de out. de 1995. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/22/tv_folha/9.html Acesso em: 05 de out. de 2022.

BERGER, Sônia Maria Dantas et al. **Violência sexual contra mulheres: entre a (in) visibilidade e a banalização**. 2003. Tese de Doutorado.

BOLÍVAR, A. A change in focus: from texts in contexts to people in events. **Journal of Multicultural Discourses**, Londres, v. 5, n.3, p.213-226, 2010.

BRAZÃO, Analba *et al.* **Violência contra as mulheres: uma história contada em décadas de lutas**. Centro Feminista de Estudos e Assessoria, 2010.

BUTLER, Judith. Critically queer. *In: Performance studies*. Palgrave, London, 2003. p. 152-165.

CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa. Linguagem e estudos de gênero. **Aspectos da Linguística Aplicada: Estudos em homenagem ao professor Hilário Inácio Bohn**, p. 273-287, 2021.

CORREIA, Vanessa; FREITAS, Lúcia. Mulheres que fazem sabão caseiro: uma análise feminista de discurso. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 22, n. 2, p. 113-133, 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171, 2002.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. Edunb, 1993.

- FERNANDES, Roberto Mauro da Silva. O Grupo Globo e as suas narrativas para o golpe: relações entre práticas de classe, cena política e os protestos de março de 2016. **Almanaque de Ciência Política**, Vitória, v. 3, n. 2, p. 01-25, 2019.
- FIGUEIREDO, Débora de Carvalho. Linguagem e gênero social: contribuições da análise crítica do discurso e da linguística sistêmico-funcional. **DELTA**, v. 25, p. 732-753, 2009.
- FREITAS, Lúcia Gonçalves de. A decisão do STF sobre aborto de fetos anencéfalos: uma análise feminista de discurso. **Alfa**, v. 62, p. 11-34, 2018.
- FREITAS, Lúcia; PINHEIRO, Veralúcia. **Violência de gênero, linguagem e direito-análise de discurso na Lei Maria da Penha**. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.
- GABRIELLI, Cassiana Panissa. Análise crítica do discurso e teoria feminista: diálogos frutíferos. **Seminário internacional mulher e literatura**, v. 3, n. 2007, p. 1-7, 2007.
- GROSSI, Miriam Pillar. Novas/velhas violências contra a mulher no Brasil. **Estudos feministas**, p. 473-483, 1994.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Zahar, 2005.
- HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. In: DE HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2019.
- HEBERLE, Viviane M. Análise Crítica do Discurso e Estudos de Gênero (gender): Subsídios para a Leitura e a Interpretação de Textos. **Aspectos da Linguística Aplicada: Estudos em homenagem ao professor Hilário Inácio Bohn**, p. 289-316, 2021.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Uso de internet, televisão e celular no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html#:~:text=De%202018%20para%202019%2C%20observou,18%20milh%C3%B5es%2C%20em%202019> Acesso em: 18 jul. de 2022.
- JOÃO Emanuel Carneiro. **Memória Globo**, Rio de Janeiro, 29 de out. de 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/joao-emanuel-carneiro/noticia/joao-emanuel-carneiro.ghtml> Acesso em: 05 de out. de 2022.
- KESKE, Humberto Ivan Grazi; SCHERER, Maria Margarete. A Telenovela Brasileira e a Cultura de Massa: Uma Relação Muito Além do Zapping. **POLÊMICA**, v. 12, n. 2, p. 239-255, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/viewFile/6424/4835> Acesso em: 21 jul. 2022.
- LAGARDE, Marcela. **El feminismo en mi vida: hitos, claves y utopías**. Inmujeres DF, 2012.
- LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

LAZAR, Michelle M. Feminist critical discourse analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis. **Critical Discourse Studies**, v. 4, n. 2, p. 141-164, 2007.

LIGUE 180 – Balanço 10 Anos da Central de Atendimento à Mulher. **Instituto Patrícia Galvão**, 2015. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/ligue-180-balanco-10-anos-da-central-de-atendimento-a-mulher-spm-2015/#:~:text=Desde%20sua%20cria%C3%A7%C3%A3o%20em%202005,primeiros%20dez%20meses%20de%202015> Acesso em: 05 de out. de 2022.

LISBOA, Teresa Kleba; ZUCCO, Luciana Patrícia. Os 15 anos da Lei Maria da Penha. **Estudos Feministas**, v. 30, 2022.

MENDES, Isadora Costa; FREITAS, Lúcia. Abordagens feministas de análise de discurso: a formação de um campo. In: REIS, Marlene Barbosa de Freitas; LIMA, Sostenes. **Pesquisas em Educação e Linguagem**. Anápolis: UEG, 2017. cap. 14, p. 415-432.

NETO, Angelo Giroto. **A onda conservadora e as eleições de 2018 no Brasil**. 2020. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/31271/1/Ondaconservadoraeleicoes_GirotoNeto_2020.pdf Acesso em: 26 ago. 2022.

PANDEMIA de covid-19 matou 14,9 milhões de pessoas no mundo, diz OMS. **Exame**, 2022. Disponível em: <https://exame.com/ciencia/pandemia-de-covid-19-matou-149-milhoes-de-pessoas-no-mundo-diz-oms/> Acesso em: 24 ago. de 2022.

QUEM é Maria da Penha. **Instituto Maria da Penha**, 2018. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html> Acesso em: 05 de out. de 2022.

REGIANE Alves relembra surra no elevador e confusões por conta de Dóris em ‘Mulheres Apaixonadas’. **GSHOW**, Rio de Janeiro, 29 de out. de 2020. Disponível em: <https://gshow.globo.com/Famosos/noticia/regiane-alves-relembra-surra-no-elevador-e-confusoes-por-conta-de-doris-em-mulheres-apaixonadas.ghtml> Acesso em: 05 de out. de 2022.

RESENDE, Thiago. Bolsonaro cortou 90% da verba de combate à violência contra a mulher. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 de set. de 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/09/bolsonaro-cortou-90-da-verba-de-combate-a-violencia-contr-a-mulher.shtml> Acesso em: 05 de out. de 2022.

RESENDE, Viviane de Melo. Perspectivas latino-americanas para decolonizar os estudos críticos do discurso. In: RESENDE, Viviane de Melo (Org.). **Decolonizar os estudos críticos do discurso**. Campinas: Pontes Editores, 2019, p. 19-46.

RODRIGUES, Alex. Novelas brasileiras passam imagem de país branco, critica escritora moçambicana. **Agência Brasil**, 2012. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-04-17/novelas-brasileiras-passam-imagem-de-pais-branco-critica-escritora-mocambicana> Acesso em: 29 ago. de 2022.

SAFFIOTI, Heleieth. **GÊNERO PATRIARCADO VIOLÊNCIA**. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SCHPALLIR, Andressa. População negra: números mostram a desigualdade no Brasil. **Central dos Trabalhadores e Trabalhadoras do Brasil**. Disponível em: <https://ctb.org.br/noticias/estados/populacao-negra-numeros-mostram-a-desigualdade-no-brasil/> Acesso em: 29 ago. de 2022.

SEGATO, Rita. **Las estructuras fundamentales de la violencia**. Buenos Aires: Prometeo-UNQ, 2003.

SILVA, Jacilene Maria. **Feminismo na atualidade: a formação da quarta onda**. Recife: publicação independente, 2019.

VALLADA, Amanda Diniz; PINTO, Joana Plaza. Cinco décadas de linguística feminista: índices de consolidação do campo. **Estudos Feministas**, v. 29, 2021.

WALKER, Lenore. **The battered woman syndrome**. Nova York: Springer publishing company, 2016.

ANEXO A: CENAS DA PERSONAGEM RAQUEL EM *MULHERES APAIXONADAS*

Cena 1A⁴

Marcos: Toma uma taça de vinho comigo, meu amor.

Raquel: Pode tirar essa roupa que você não vai dormir aqui.

Marcos: Calma Raquel, vamos conversar. Nervosa, gritando desse jeito, os vizinhos podem reclamar de você.

Raquel: Esse apartamento... quem manda aqui sou eu e eu quero que você saia agora. Eu não estou brincando.

Marcos: Quem não tá brincando sou eu, meu amor, mas eu te perdoo, mesmo porque por amor tudo se perdoa.

Raquel: Você me perdoo? Você enlouqueceu de vez. Eu é que tenho que te dar cem anos de perdão.

Marcos: Não senhora, a senhora está enganada, eu é que tenho que te perdoar por você ter tentado me matar.

Raquel: Deixa de ser ridículo.

Marcos: Eu sei que você estava nervosa, sei que em outra situação você agiria de outra forma, por isso eu te perdoo.

Raquel: Você é doente. Você sai da minha casa agora, se não sair, eu vou até a delegacia te denunciar.

Marcos: Vai na delegacia me denunciar? Que interessante! Agora eu fiquei curioso de saber, o que é que você vai dizer na delegacia?

Raquel: Eu vou dizer o que você faz comigo. Eu vou falar que você me agride, que você me bate, que você me espanca, que você me obriga a fazer coisas que eu não quero.

Marcos: Você vai dizer tudo isso? E se eu disser sobre as agressões que você pratica contra mim?

Raquel: Que agressões? Eu nunca agredi você Marcos. Aliás, era o que eu devia ter feito desde a primeira vez que você levantou a mão para mim.

Marcos: Acho que você tá esquecendo dos dois tiros meu amor.

Raquel: Eu só me defendi de você, eu me defendi das suas agressões.

Marcos: Aham, você se defendeu com dois tiros de revólver das bofetadas que eu te dei? Você acha que se equivale umas bofetadazinhas a dois tiros?

Raquel: Bofetadas que você me deu hoje, ontem, anteontem, e esses anos todos Marcos.

Marcos: E pelas bofetadas que eu te dei nesses anos todos você vai me denunciar só agora? O que é que você tem para mostrar Raquel? Alguma marca? Alguma coisa que prove o que você está dizendo? Quanta ingenuidade Raquel! Eu sim tenho como provar o que eu estou dizendo, tenho provas contra você meu amor: minha mão ferida pelo teu alunozinho, os dois tiros que você deu aqui em casa, as marcas na parede, as impressões digitais na arma.

Raquel: A Yvone, a Yvone pode testemunhar a meu favor.

Marcos: Claro, claro que sim, ela é sua empregada, você paga o salário dela, pode fazer com que ela diga o que você deseja, mas os vizinhos também ouviram os tiros e

⁴Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9095841/?s=0s>. Exibido originalmente em 28 jun. 2003.

podem testemunhar a meu favor. Pensa comigo, raciocina, como será que tudo isso vai repercutir? Não, por que é um escândalo e tanto, não é?! “Professora que apanha do marido tenta matá-lo contando com ajuda de jovem adolescente que vem a ser seu aluno com o qual tem uma relação bastante suspeita”. Será que essa profissional pode continuar lecionando para jovens numa escola tão tradicional? Como será que essa mulher será vista pela mãe dos alunos, pelos seus colegas, pelos vizinhos...

Raquel: Você está querendo me intimidar.

Marcos: Eu se estivesse no seu lugar Raquel – olha, eu estou te dando uma dica hein – revia a sua estratégia. Mesmo porque digamos, suponhamos que você consiga o seu intento, sabe qual é a possível pena caso eles consigam acreditar que eu te dei umas pancadas, umas bofetadas? Sabe? Eles vão me obrigar a entregar uma ou duas cestas básicas. Eu, como sou generoso, evidentemente que vou entregar mais, até mesmo porque se é para colaborar, vamos colaborar sendo generoso, não é?! Apenas isso meu amor, doações de cestas básicas.

Raquel: Eu não acredito.

Marcos: Pergunta lá na delegacia. Agora me pergunta que pena pode pegar o seu garoto por ter me esfaqueado, mesmo sendo menor, hein?! Um ano, um ano internado num reformatório daqueles bem bacanas sabe, que a gente vê na televisão.

Raquel: Você é um covarde.

Marcos: Encerrando nossa aula de Direito, que pena você, você Raquel, pode pegar por ter atirado em mim duas vezes? Você pode não ter conseguido me matar, mesmo porque no fundo, bem no fundo eu acho que você não seria capaz, mas tentou, e tentativa de assassinato neste país meu amor da cadeia, cinco anos de reclusão. Você Raquel vai ficar presa por cinco anos, mas não se preocupa meu amor, eu vou te visitar, eu tenho umas pessoas influentes, eu consigo uma daquelas visitas íntimas para nós regularmente.

Raquel: Eu odeio você, eu odeio você.

Marcos: É humano, amor e ódio, dois lados da mesma moeda. É humano.

Cena 2A⁵

Raquel: Eu saí de São Paulo praticamente fugindo de um homem, de uma relação que durou oito anos. E, bem, agora ele já me localizou, ele sabe que eu estou aqui e ele pode aparecer a qualquer momento. [...] Desculpa Helena, desculpa, eu não tenho nem o direito de ficar despejando os meus problemas em cima de você, mas é que as pessoas lá na Escola já estão comentando, elas começam a desconfiar que eu tô... percebem que eu tô amedrontada, aflita. Eu não atendo nenhum telefonema, não quero que deem meu telefone pra ninguém. E é claro que mais cedo ou mais tarde isso ia acabar chegando em você, e antes que isso acontecesse eu resolvi abrir meu coração.

Helena: Por que esse homem te ameaça tanto? Por que é que você tem tanto medo?

Raquel: Porque... porque ele é violento. Porque ele já me espancou muitas vezes, por ciúmes, e também por nada, porque gosta de bater. Eu aguentei isso muito tempo Helena, claro, eu gostava dele, por isso eu escondi, escondi da minha família, dos meus

⁵Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8950235/?s=0s>. Exibido originalmente em 14 abr. 2003.

amigos. E eu nunca pude me imaginar entrando numa delegacia e fazendo uma queixa contra ele, meus pais morreriam, meu irmão iria atrás dele até conseguir matá-lo, seria uma tragédia muito maior do que eu sofrer sozinha.

Helena: Veja bem Raquel, se você não denuncia um homem como esse você está estimulando que ele continue espancando as mulheres. Quando não for mais você, vai ser outra, você não pode ficar calada [...]. ele precisa ser denunciado.

Raquel: Eu sei, eu já pensei nisso tudo, mas eu tenho medo de criar problemas pra muitas pessoas na tentativa de resolver um que é só meu.

Helena: Não meu bem, um problema como esse não é apenas seu, mas de todas as mulheres. Existem delegacias especializadas que acolhem esse tipo de denúncia e que mantém o anonimato.

Raquel: Eu não tive coragem Helena. Meu pai é um homem público, conhecido. Eu uma professora, eu ensinava num dos melhores colégios de São Paulo. Meu irmão um médico conceituado, cheio de clientes. Eu tenho vergonha.

Cena 3A⁶

Helena: É, pelo jeito esse homem está tomando conta de você sem nem mesmo ter chegado perto.

Raquel: É verdade

Helena: Eu só fico imaginando o que será quando ele se aproximar.

Raquel: Mas você sabe Helena, que depois de tudo isso eu... eu tô preparada. Hoje eu fiquei pensando assim: eu acho que essa minha estratégia – se é que eu posso chamar assim isso de ficar fugindo, apavorada – foi a pior escolha. Eu devia ter enfrentado a fera, ido pra cima dele no lugar de ele vir pra cima de mim. Entende?!

Helena: A melhor defesa é o ataque, segundo dizem os estrategistas de guerra e de futebol... Raquel me diz uma coisa... Eu não vou nem te fazer uma pergunta, eu só quero que você confirme aquilo que eu já sei por tudo aquilo que você já me contou e pelo comportamento que você tem adotado. Você ainda gosta desse homem, não é?

Raquel: Não é amor, eu tenho certeza disso Helena. É uma interdependência, eu acho que é um hábito.

Helena: Um vício.

Raquel: Não, menos do que isso. Eu não quero, do fundo do meu coração, eu não quero que esse homem entre novamente na minha vida. Foram oito anos de problemas... eu não quero, por isso que eu fugi, por isso que eu continuo fugindo.

Helena: Porque tem medo que tudo comece outra vez.

Raquel: É isso.

Helena: Porque tem medo de gostar outra vez, de voltar a se apaixonar. Raquel você tá fugindo do amor.

⁶Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8992121/?s=0s>. Exibido originalmente em 06 maio 2003.

Cena 4A⁷

Leandro: Olha, se você tá pensando que ele vai ser preso, que ele vai deixar de te bater por causa disso, vai tirando o seu cavalinho da chuva, não perca seu tempo. Eu já vi muitas mulheres denunciarem os maridos e não dá em nada, o sujeito paga algumas cestas básicas e depois sai assobiando.

Raquel: Mas eu não posso mais me calar, aceitar esse sofrimento passivamente, eu não posso mais. Eu vivi anos aterrorizada, me sentindo culpada, com vergonha... Não é justo, alguém tem que dar um basta no Marcos.

Yvone: Eu fico tão indignada quando escuto uma coisa dessas, fico tão revoltada que a vontade que eu tenho é de contratar um sujeito desses enormes, de dois metros de altura, para mandar dar uma coça nesse valentão.

Raquel: O que é isso Yvone, não se responde a violência com mais violência, isso não está certo. Tem a justiça, tem a lei...

Leandro: Olha, veja bem, teoricamente você está correta, mas a lei no Brasil não defende a mulher, a violência doméstica. Eu lamento muito te dizer isso, mas essa é a verdade.

Raquel: Eu sei, ele também sabe disso, acho que é por isso que eu demorei tanto tempo para tomar uma atitude. Eu sei também que eu vou estar me expondo mais do que ele e que provavelmente sairei perdendo mais do que ele, por isso eu acho que ele está contando com meu silêncio.

Helena: Mas agora, depois da denúncia Raquel, se acontecer qualquer coisa com você ele vai ser o principal suspeito.

Leandro: Isso é verdade Raquel.

Raquel: Eu tô pagando para ver. E a partir de agora também vou lutar para que essa lei seja mudada.

Leandro: Eu acho que é o melhor que você faz, apesar de tudo.

ANEXO B: CENAS DA PERSONAGEM DÓRIS EM *MULHERES APAIXONADAS*

Cena 1B⁸

Carlão: Eu quero saber onde você passou a noite. (Carlão diz enquanto a garra Dóris pelo braço.)

Dóris: Ai! O que é, vai me deixar marcada agora, vai?!

Carlão: Não me tire do sério Dóris, não me tire do sério. Nós estamos preocupados com você e você o quê? Fazendo gracinha?

[...]

Dóris: Eu não tenho nada para conversar com vocês tá?! Eu não tenho que dar satisfação nenhuma! Eu sou dona do meu narizinho, eu trabalho, eu ganho a minha grana e eu faço o que eu quero, na hora que eu quero. Não tenho que dar satisfação a ninguém dessa casa.

⁷Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9318254/?s=0s>. Exibido originalmente em 05 set. 2003.

⁸Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9212457/?s=0s>. Exibido originalmente em 28 jul. 2003.

Carlão: Tem sim senhora, tem que dar satisfação sim senhora, a todos nós. Porque eu não sei se você se lembra, mas nós somos a sua família e enquanto você morar aqui, debaixo do meu teto, comendo a minha comida, você tem que me dar satisfação sim senhora. Se você quiser ser dona do seu nariz, saia dessa casa.

[...]

Dóris: O que é, vai me bater agora? Por causa de vocês dois eu apanhei de cinto. (Dóris diz se direcionando aos avós que estão sentados no sofá)

Dona Flora (avó de Dóris): Eu não sabia disso minha filha.

Carlão: Ela fez por merecer mamãe, e pelo visto não tomou o jeito, está fazendo por merecer de novo.

[...]

Dóris: Ontem eu saí sim pai e acabei dormindo na casa de uma amiga. Eu não sei pra quê toda essa preocupação, o papai sabe que eu não sou mais uma mocinha donzela, não sabe?!

Carlão: Eu acabo com você. (Carlão tenta ir para cima de Dóris, mas sua esposa o segura)

Dóris: Bate! Esfola! Faz isso!

Carlão: Eu bato, eu esfolo, eu espanco. Enquanto você estiver nessa casa Dóris eu espanco, eu bato em você para você aprender a respeitar os outros, pode ter certeza disso.

Cena 2B⁹

Dóris: Mais uma sessão de interrogatório?

Carlão: Não, mas também não pense que eu faço isso para especular sobre a sua vida Dóris e nem para invadir sua intimidade.

Dóris: Aham, faz para o meu bem.

Carlão: Ainda bem que você reconhece.

Dóris: Não é o que todos os pais dizem? "Estou te castigando pelo seu bem meu filho, estou te batendo para o seu bem..." e aí tome castigo e tome pancada em cima da gente.

Carlão: Você acredita que eu faça isso para o seu mal ou para me divertir?

Dóris: Acho que de vez em quando pai e mãe se olham no espelho e dizem "eu preciso dar uns conselhos para os meus filhos, preciso passar alguma coisa, preciso falar sobre a experiência da minha própria vida porque, afinal de contas, é para isso que servem os pais", e aí deitam falação em cima da gente.

Carlão: Você acha que é tão fácil assim ser pai e mãe Dóris? Acha?! Você não acha que é muito mais fácil ser filha não?! Que é protegida, cuidada, tem casa, cama, comida e roupa lavada até se casar. E às vezes até continua tendo depois de casada, e às vezes até quando volta para casa dos pais com os filhos porque se separou do marido. E às vezes ainda volta com os filhos e com o marido porque ele perdeu o emprego, porque tá mal de vida etc.

⁹Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9231650/?s=0s>. Exibido originalmente em 05 ago. 2003.

Dóris: Bom, aí você está pensando na pior das hipóteses, porque existem também os casos em que os filhos sustentam os pais dando casa, comida e roupa lavada até que morram, como é o nosso caso aqui em que é você que sustenta seus pais, está dando para eles tudo o que eles deram para você até você começar a trabalhar e casar, está pagando por isso. Você acha que não pode acontecer isso com você pai, nem com a mamãe? Eu me caso com um cara podre de rico, vou morar numa mansão linda e abrigo todos vocês dando casa, comida e roupa lavada.

Carlão: É, realmente pode acontecer, mas não é o que ocorre aqui dentro dessa casa Dóris, porque você quase que diariamente come frango, carne e peixe que os seus avós compram com a pobre aposentadoria que eles recebem.

Dóris: Compram porque querem né.

Carlão: Não minha filha, compram porque eu preciso, porque por mais que eu trabalhe Dóris, muitas vezes o dinheiro não dá. E eu acho que isso certamente nunca chegou até você. [...] Você nunca soube disso minha filha, e jamais saberia não fosse a intolerância e a incompreensão para com os meus velhos pais.

Dóris: É uma forma de pagarem o que recebem aqui dentro dessa casa.

Carlão: Amor não tem preço Dóris, pelo menos não o amor entre pais e filhos. Eles têm nos ajudado muito, nos ajudaram e continuam nos ajudando. [...] Você me falou outro dia que a sua mãe te contou que eu pedi para ela abortar quando estava grávida de você de duas ou três semanas, foi verdade, tudo o que a sua mãe falou foi verdade, mas o que eu quero que você entenda Dóris, o que eu quero que você compreenda, é que quando sua mãe engravidou eu estava na mais completa penúria, eu tinha perdido tudo, tudo, eu só não perdi esse apartamento por que a Lorena aqui em cima me emprestou o dinheiro, foi ela, porque se ela não tivesse me emprestado nós teríamos perdido esse teto. Eu não devo mais nada a ela, eu já paguei tudo, durante anos eu paguei tudo, todo o dinheiro que ela me emprestou naquele momento dramático da minha vida. Se não fosse isso nós estaríamos na rua e eu pensei "meu Deus, como eu posso ter um filho nessa hora, nesse momento da minha vida, esse não é o melhor momento, podíamos deixar para mais tarde", e aí eu pedi para sua mãe para que ela tirasse, mas ela resistiu, graças a Deus. [...] O que eu quero que você entenda Dóris é que a gente precisa de amigos, precisa de vizinhos, a gente precisa da compaixão e da caridade dos outros.

ANEXO C: CENAS DA PERSONAGEM DOMINGAS EM A REGRA DO JOGO

Cena 1C¹⁰

Domingas: Isso é hora de chegar Juca?

Juca: Cadê o caldo que eu falei para você fazer? Cadê o caldo hein?! (Pergunta Juca que está visivelmente embriagado)

Domingas: O que foi aquilo, hein?! Tu se esfregando com aquela sujeita na frente de todo mundo, na frente de todo mundo que eu conheço. Todo mundo sabe que você é meu marido.

Juca: Eu tô com fome e tô sem paciência pro seu 'mimimi'.

¹⁰Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4463782/?s=0s>. Exibido originalmente em 12 set. 2015.

Domingas: Eu não mereço isso não viu Juca, e ainda por cima sou eu que banco tudo aqui, tu é muito é mal agradecido. Tudo teu é eu que banco.

Juca: Grande bosta! O que mais tem aí é mulher querendo bancar marido. Tá faltando homem no pedaço, tudo é 'fru fru' agora. Tu tá é na vantagem, embagulhada desse jeito e com um cara que nem eu. O que é que tu quer?

Domingas: Sabe o que eu quero Juca? Quero que tu me respeite. Quero que tu seja homem. (Juca dá um tapa na cara de Domingas)

Juca: Para com essa conversinha fiada e faz logo o negócio que eu falei para tu fazer. Tô com fome, não falei?!

Domingas: Tô ficando doida, Deus que me perdoe, mas tem hora que eu penso que é melhor morrer do que viver desse jeito.

Juca: Quer morrer? Então me deixa com fome para ver se tu não morre.

Domingas: Cavallo, ignorante

Juca: 'Pacotinho', eu tô cansado dessa tua conversa, tu tá falando demais. Se tu não calar a boca eu vou embora sacou, tem um monte de mulher delícia aí querendo um cara que nem eu, assim, cheio de musculatura. Tipo a pretinha de ontem, peito duro, acinturada, bunda grande... É isso que tu quer? Que eu vou embora? Tá bom, eu vou embora, mas tu vai se virar sozinha. Como é que tu vai fazer?

Vamo fazer assim, tu vai pedir para eu ficar, vai falar assim 'Juca, fica'. Eu vou contar até três tá, aí você fala 'Juca, fica', ou não fala... É um...

Domingas: Fica Juca, fica, fica Juca.

Cena 2C¹¹

Juca: Eu vou abrir essa porcaria aqui, agora você, você posa de mulherzinha feliz. Presta atenção, não vai fazer nenhuma gracinha senão eu vazo por essa porta aqui e não volto nunca mais e você vai morrer sozinha que nem sua mãe, aquela porcaria da sua mãe. Porque só eu que atura um 'mulambo' que nem você, porque homem nenhum vai querer um pano de chão desse. Presta atenção no que você vai falar hein.

[...]

Abner: Precisa responder esse vacilão não Domingas, tu quer vir embora com nós? Tem lugar pra tu lá no Hostel.

Juca: Que negócio é esse de 'vir com nós' rapaz, de Hostel. Ela tem a casa dela, é aqui que ela vai ficar.

Rui: Desculpa, desculpa, mas acontece que quem decide isso aí é ela, porque a Maria da Penha tá aí.

Juca: Quem é essa Maria?

Rui: A Lei Maria da Penha

Juca: Que mané Lei Maria da Penha, a lei que rola aqui é a lei do casamento, assinado em cartório.

Abner: O que vale aqui é a lei do Morro, que não permite que um marido ou qualquer outro vacilão maltrate a mulher. Esse cara aí tá te maltratando Domingas?

¹¹Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4517522/?s=0s>. Exibido originalmente em 05 out. 2015.

Indira: Pode falar amiga, não precisa ficar com medo não, a gente tá aqui pra te ajudar, eu vou te levar pra minha casa. Pode falar, o Juca te bateu?

Domingas: Não, é outra coisa que eu tô triste, é um filme que eu vi.

Cena 3C¹²

Indira: Você tava limpando casa com febre?

Domingas: É que tava uma bagunça, o Juca mandou eu dar uma faxina e eu tava limpando tudo.

Indira: O Juca o quê?! Domingas, eu vou te falar uma coisa, uma coisa muito séria, é a última vez que eu venho te salvar das maldades desse demônio com que você é casada. Cansei de te ajudar, você mesma não se ajuda, ele faz tudo isso com você porque você deixa. Já parou para pensar que talvez você goste?

Domingas: Eu não gosto Indira, eu não gosto do jeito que o Juca me trata... Amiga, por favor, fica comigo, não me deixa sozinha agora, por favor Indira.

Indira: Você promete pra mim que você vai mandar ele embora, que você vai se separar desse homem.

Domingas: Prometo Indira, eu vou mandar o Juca embora.

Cena 4C¹³

Rui: Vamos chamar a polícia, Lei Maria da Penha nesse cara.

Iraque: Lei Maria da Penha não, tem que aplicar a lei do Morro nesse safado.

Oziel: Você é um covarde que bate em mulher, se tu aparecer aqui de novo, se tu procurar a Domingas, não vai ter misericórdia não.

Iraque: Se tu aparecer aqui de novo tu vai tomar a pior surra da tua vida seu safado. (Sob gritos de covarde proferidos pelos moradores do Morro da macaca, Juca vai embora)

ANEXO D: CENA DA PERSONAGEM ATENA EM A REGRA DO JOGO

Cena 1D¹⁴

Victor: Eu podia arrebentar a tua boca agora, mas eu vou ser cavalheiro com você tá bom?!

(Victor cospe na cara de Atena)

Atena: Vai pro inferno!

[...]

Atena: [...] Tu tá culpado né?! Tu sabe que errou.

Romero: Fica quieta!

Atena: Tu tá culpado porque tu me ama, e se 'neguinho' não me matar aqui, eu vou continuar te amando, porque tu sabe que eu te amo também.

Romero: Vocês não vão matar ela não, né?!

¹²Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4631905/?s=0s>. Exibido originalmente em 24 nov. 2015.

¹³Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4645115/?s=0s>. Exibido originalmente em 30 nov. 2015.

¹⁴Fonte: Globoplay. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4765515/?s=07m25s>. Exibido originalmente em 26 jan. 2016.

Victor: Não vamos matar, não vamos machucar, mas ela vai ter o castigo que merece. Você vai ficar pro melhor da festa né?!

Romero: Não, não vou.

Victor: Relaxa cara, ela não vai mais te encher o saco.

Atena: Romero, tu pode ir embora, mas aconteça o que acontecer tu tem que ouvir: eu amo você, eu sempre amei você, eu vou te amar para sempre, você é o grande amor da minha vida.

Romero: Cala a boca! Eu te odeio!

(Romero corre na direção de Atena e ameaça dar um soco em seu rosto)

Atena: Eu te amo!

[...]

Sunara: Você quer que a gente te mate? A gente não vai te matar não, você vai sofrer na carne até o final dos dias. Você tá preparada para o melhor da festa? Se prepara meu bem! Entra! Pode entrar!

(Entra no galpão o ex-marido de Atena)

[...]

Sumara: É seu marido, Vander, esqueceu dele?! Tudo bem que você largou ele há treze anos atrás lá no meio do mato, mas ele nunca te esqueceu, voltou pra te buscar, vai te levar Atena.

Atena: Me mata! Não me entrega pra ele, por favor. Ele não, não me entrega pra ele. Ele não!