

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE JORNALISMO

Caroline Oliveira da Silva Avila Coelho

**A mulher onça: reflexões sobre gênero e a personagem Maria Marruá no remake da  
novela Pantanal**

PORTO ALEGRE

2022

CAROLINE OLIVEIRA DA SILVA AVILA COELHO

**A mulher onça: reflexões sobre gênero e a personagem Maria Marruá no remake da novela Pantanal**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Profa. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Co-orientadora: Ma. Luíza Müller

PORTO ALEGRE

2022

CAROLINE OLIVEIRA DA SILVA AVILA COELHO

**A mulher onça: reflexões sobre gênero e a personagem Maria Marruá no remake da  
novela Pantanal**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como  
requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em  
Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites – UFRGS

Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Examinadora

---

Ma. Taís Severo Casagrande – UFRGS

Examinadora

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por serem meu porto seguro e meu lar. Agradeço todos os dias pela sorte de ter vocês, por aprender e poder me inspirar nas pessoas incríveis que são. Tudo que eu sou, devo a vocês. Obrigada por sempre acreditarem em mim, me apoiarem nos meus sonhos e não medirem esforços para me ajudar a realizá-los. Amo vocês com todo o meu coração.

Às minhas avós, Selita e Maria Eli, que não estão mais aqui, mas que tanto me ensinaram, principalmente sobre cuidar e ser cuidada. Além de me transformarem em noveleira como elas. Sem as minhas companheirinhas, esse trabalho sequer existiria. Vocês são a minha saudade diária e, embora o tempo passe, meu amor por vocês segue intacto dentro de mim.

Aos meus dindos, que me acompanham, me acolhem e torcem por mim. Obrigada por me ajudarem a chegar até aqui e por me fazerem quem eu sou.

Aos meus amigos, agradeço por serem acolhida e um respiro das dificuldades. A minha amiga de toda vida, Carolina, minha gratidão por seguir cultivando nossa amizade independente dos rumos das nossas vidas. Aos amigos que a faculdade me deu, obrigada por tornarem a graduação mais divertida e leve. Em especial, preciso citar aqueles que nunca soltaram a minha mão nem desistiram de mim, que estão comigo desde o início: Daniel, Rafaela, Luísa, Maiara, Taciana, Heloíse, Isabel, Victória e Cainan. Ao Dani, agradeço por ser a minha dupla e embarcar junto no Acabou em Pizza, projeto que tem meu carinho e que ajudou a me transformar na profissional que sou. A Vic, por ser minha companheira de todas as horas e por ser a certeza de acolhimento nos dias ruins e de diversão nos dias bons. Também preciso agradecer a cada um dos meus amigos porto-alegrenses que me cederam um cantinho da casa de vocês para me acolher quando a logística até São Leopoldo se tornava difícil.

A Fabiana e a Gabriela, que entraram na minha vida como colegas de trabalho, e, no meio dos aprendizados profissionais, se tornaram um pedacinho de mim. A Fabi, me faltam palavras para agradecer por toda ajuda nas últimas semanas, teu olhar atento e tua companhia tornaram o resultado deste trabalho melhor e o processo mais leve.

Aos meus professores da graduação, obrigada por partilharem dos saberes e experiências de vocês, sem esquecer de serem, sobretudo, humanos e empáticos com os alunos. Em especial, gostaria de agradecer ao professor Basílio, que sempre esteve ali para auxiliar e ouvir seus alunos. A professora Laura, por todos os comentários e apontamentos no projeto deste trabalho, além da compreensão diante dos percalços da vida. A Gabriela, que conheci como tutora docente da cadeira de metodologias e, que junto com o Thor, se tornou essencial na minha vida. Sem o

carinho e a dedicação dela com meu projeto, este trabalho ainda seria um sonho distante. É uma honra para mim ser sua amiga da fase. Ao Thor, só tenho a agradecer por estar sempre de braços abertos para dar carinho e deixar tudo melhor. Aos meus orientadores, Bruno e Luíza, que conheci através desta pesquisa e pelos quais sou imensamente grata. Obrigada por todo auxílio, calma diante do nervosismo e carinho em desenvolverem essa ideia comigo.

A todos os professores que passaram pela minha vida, esta conquista também é de vocês. Tenham a certeza de que tocam a vida dos alunos e deixam um pouco de vocês em cada um. Vocês fazem a diferença! A Liberato, por todo o amadurecimento e por ser exemplo de que é possível ser uma escola pública de referência.

A Fabico e a UFRGS, por serem exemplos de educação pública de qualidade, por resistirem diante das dificuldades e não permitirem que o obscurantismo avance. Torço para que ela seja cada vez mais diversa e acolhedora para os futuros alunos; que a UFRGS seja um agente de transformação da nossa sociedade. Ao NEPTV, coordenado pelo Mauro, por ser um importante instrumento de aprendizagem dos alunos.

Aos meus colegas de trabalho, por me ensinarem diariamente sobre o fazer jornalístico, sempre guiado pela ética, responsabilidade e impacto social. É uma honra aprender com profissionais tão qualificados e é um prazer dividir os dias e plantões com vocês.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo identificar e analisar os sentidos de feminino e masculino na personagem Maria Marruá, do *remake* de Pantanal, à luz dos estudos feministas de gênero e da noção de performatividade evidenciada por Judith Butler (1990). Para alcançar esse objetivo, foram selecionadas três cenas da segunda versão, compondo, assim, o corpus empírico do trabalho. Na análise filmica, caminho metodológico escolhido, verificou-se a gestualidade dos personagens em cena, com o auxílio dos recursos audiovisuais empregados na construção de sentidos de feminino e masculino. A partir das observações realizadas, é possível concluir que não há linearidade entre os sentidos de feminino e de masculino que se buscou gerar na narrativa. Contudo, nas três cenas analisadas, identificou-se, como padrão comum, a associação do feminino à maternidade, o que, por sua vez, atrela-se ao sofrimento, contudo, observa-se a diversidade de sentidos, através de diferentes gestualidades dos personagens, tendo alterações entre os trechos escolhidos.

**Palavras-chave:** Novela. Pantanal. Personagem. Comunicação. Gênero.

## **ABSTRACT**

This research aims to identify and analyze the meanings of feminine and masculine in the character Maria Marruá, from the Pantanal remake, in the light of feminist gender studies and the notion of performativity proposed by Judith Butler (1990). To achieve this objective, three scenes from the second version were selected, thus composing the empirical corpus of work. In the analysis of the chosen methodological physics, ideally visual of men and the gesta in the scene, with the help of the resources in the construction of feminine and masculine senses. Based on the observations made, it is possible to conclude that there is no linearity between the meanings of feminine and masculine that we sought to generate in the narrative. However, in the three scenes analyzed, the association of the feminine with motherhood was identified as a common pattern, which, in turn, is linked to suffering, however, the diversity of meanings is observed, through different gestures of the characters, with changes between the chosen passages.

**Keywords:** Novel. Wetland. Character. Communication. Genre.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> .....	50
<b>Figura 2</b> .....	52
<b>Figura 3</b> .....	54
<b>Figura 4</b> .....	56
<b>Figura 5</b> .....	57
<b>Figura 6</b> .....	57
<b>Figura 7</b> .....	58
<b>Figura 8</b> .....	59
<b>Figura 9</b> .....	65
<b>Figura 10</b> .....	59
<b>Figura 11</b> .....	59
<b>Figura 12</b> .....	59



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 AS TELENOVELAS NO BRASIL.....</b>	<b>15</b>
2.2. O personagem na TV.....	28
2.3. Novela Pantanal.....	32
<b>3 ESTUDOS SOBRE GÊNERO E PERFORMATIVIDADE.....</b>	<b>35</b>
<b>4 OS SENTIDOS DE FEMININO E MASCULINO EM CENA.....</b>	<b>46</b>
4.1. Cena um: Maria perde o terceiro filho.....	48
4.1.1. Descrição da cena um.....	49
4.1.2. Análise da cena um.....	51
4.2. Cena dois: o nascimento de Juma.....	54
4.2.1. Descrição da cena dois.....	56
4.2.2. Análise da cena dois.....	59
4.3. Cena três: a morte de Maria Marruá.....	64
4.3.1. Descrição da cena três.....	64
4.3.2. Análise da cena três.....	67
4.4. Síntese das Análises: os sentidos de feminino e masculino.....	72
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>75</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>70</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O tema abordado nessa pesquisa é os sentidos mobilizados de feminino e masculino, à luz das questões de gênero e a partir da gestualidade da personagem Maria Marruá do *remake* da novela *Pantanal*, exibida neste ano pela TV Globo. Para além de um produto ficcional e uma fonte de entretenimento, as telenovelas são um objeto comunicacional, já que refletem os debates presentes na sociedade ao mesmo tempo em que promovem discussões no dia a dia da população acerca de temáticas sociais. Diariamente, personagens e histórias entram nas residências brasileiras, se incorporando ao lar e às famílias. É através da televisão, por exemplo, que os brasileiros podem encontrar novas experiências ao mesmo tempo em que se deparam com elementos cotidianos e reais, que geram a sensação de proximidade necessária para que o público se identifique com os personagens e embarque na narrativa.

O gênero das telenovelas surge a partir da influência dos folhetins franceses, das radionovelas e, também, dos folhetins mexicanos e argentinos. Porém, ao longo do seu desenvolvimento no Brasil, o formato narrativo vai adquirindo especificidades e se transformando em um produto representativo da cultura nacional. Assim como o futebol e o samba, as telenovelas, ao se consagrarem enquanto mercadoria rentável e com alta permeabilidade no mercado internacional televisivo, se tornam um cartão de visitas ao Brasil.

Dentre os clássicos da teledramaturgia brasileira, tem-se *Pantanal*, novela escrita por Benedito Ruy Barbosa e produzida e exibida em 1990 pela extinta Rede Manchete. A primeira versão da telenovela é considerada um marco dentro do gênero narrativo brasileiro devido às inovações trazidas à época, tanto em relação às formas narrativas quanto no que diz respeito aos aspectos técnicos. *Pantanal* apresenta uma narrativa mais lenta e contemplativa, um contraste às novelas cheias de ações que se passam em centros urbanos movimentados, além da extrema preocupação com a estética fotográfica das cenas. Em termos de audiência, *Pantanal* foi a primeira novela fora da TV Globo a atingir mais de 40 pontos (SANTOS, 2019). Inclusive, a própria TV Globo, concorrente da Manchete à época, reconhece em *Pantanal* “uma novela que fez história na televisão brasileira”<sup>1</sup>.

Mais de 30 anos separam a primeira versão do *remake*, mas o sucesso da produção original parece se repetir. A adaptação produzida e exibida pela TV Globo registrou a maior audiência da televisão brasileira do ano de 2022, totalizando 35,8 milhões de espectadores diários

---

<sup>1</sup> Disponível em:

<[https://www.linkedin.com/posts/globointernationaldistribution\\_why-pantanal-activity-6945071565667504128-SF85?utm\\_source=share&utm\\_medium=member\\_desktop](https://www.linkedin.com/posts/globointernationaldistribution_why-pantanal-activity-6945071565667504128-SF85?utm_source=share&utm_medium=member_desktop)> Acesso em: 21 set. 2022

segundo dados<sup>2</sup> da própria emissora. Além disso, *Pantanal* é a segunda produção mais assistida do Globoplay. Os dados são referentes ao período de 28 de março a 21 de maio deste ano. Em agosto de 2022, a Paramount e a Globo fecharam um acordo a respeito dos direitos de transmissão para a América Latina.

Pantanal é um produto estratégico porque tem uma história com enorme potencial, com uma narrativa que rompe fronteiras, que atrai e se relaciona com diferentes públicos. Além disso, pode ser exibido em diferentes janelas, como é o caso dessa associação, que abrange streaming e TV aberta. Sem esquecer que sua qualidade técnica reforça a posição da Globo como produtora de conteúdo de referência. (COLLA Angela, Head de Licenças Internacionais da Globo, em entrevista para Señal News)<sup>3</sup>

A adesão do público à novela pode ser vista de diferentes formas, como a audiência citada acima ou através de discussões no dia a dia dos espectadores em seus lares, locais de trabalho ou ambientes virtuais, especialmente, nas redes sociais. Nesses espaços digitais, a novela é repertório para piadas, comentários e memes<sup>4</sup>. Embora a obra já tenha sido exibida em uma primeira versão, parte do público está tendo seu primeiro contato com os personagens e com a narrativa, cumprindo o propósito do *remake*.

O interesse pelo tema da pesquisa surge do meu afeto por telenovelas, que, desde a infância, se tornaram minhas companhias. Ainda criança, as histórias já exerciam fascínio sobre mim. Ao longo dos anos, inúmeras tramas, diferentes títulos, personagens, autores e atores entraram na minha casa e na minha vida. Embora, atualmente, não consiga ser uma telespectadora assídua como antigamente, o carinho pela temática segue sendo uma constante. Assim, é desse lugar de afeto que emerge minha vontade e curiosidade de pesquisar sobre o universo das telenovelas.

Para além da importância de *Pantanal* para a teledramaturgia brasileira, a escolha da novela como objeto desta pesquisa parte desse espaço de afeto. Em 2008, o SBT reexibiu a primeira versão da telenovela na faixa das 23h para não competir com a novela das nove da Rede Globo. Na época, eu tinha 11 anos, e, diariamente, corria para a cama dos meus pais para vermos juntos os capítulos de *Pantanal*, em que eles comentavam as cenas, relembando histórias de quando assistiram pela primeira vez.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.linkedin.com/feed/update/urn:li:activity:6971574774284075009/>> Acesso em: 21 set. 2022

<sup>3</sup> Disponível em:

<<https://senalnews.com/es/contenidos/paramount-cierra-acuerdo-con-globo-para-emitir-pantanal-en-america-latina>> Acesso em: 21 set. 2022

<sup>4</sup> Aplicado a internet, o termo é usado frequentemente para se referir a conteúdos de caráter viral, que são replicados diversas vezes, ou a brincadeiras e piadas internas em determinados nichos culturais (ARAÚJO, 2012, p. 12).

Da versão a que assisti quando criança para o *remake*, foram alcançados novos patamares de inovações estéticas e, principalmente, técnicas, devido aos avanços tecnológicos adquiridos desde então. Uma nova reexibição da novela possivelmente encontraria dificuldades em questões tecnológicas. Em termos de narrativa, também cabe salientar, que diversas transformações sociais aconteceram, principalmente, em relação às mulheres, às pessoas negras e à comunidade LGBTQIA+. Por isso, não é incomum que obras antigas apresentem discursos dissonantes da realidade atual.

Dessa forma, o *remake* surge como um caminho para revisitar uma determinada história, ao mesmo tempo em que a realoca nos parâmetros técnicos e sociais atuais. Contudo, “é fundamental que toda produção artística tenha uma relação de progressão com o passado e a memória social relativa ao contexto em que foi criada” (EUZÉBIO, 2019, p. 26).

Como uma ponte entre o velho e o novo, o *remake* permite que novos telespectadores conheçam grandes sucessos das telenovelas e que antigos reencontrem velhos conhecidos. Os *remakes* apontam para uma “tendência na indústria de produção audiovisual: a nostalgia” (EUZÉBIO, 2019, p. 11), o que traduz-se como uma forma de capitalização a partir da subjetividade do público. Muito utilizado por Hollywood, “o jogo de nostalgia ressurgiu periodicamente como uma moda, ecoando e referenciando características temáticas e estéticas de tempos passados.” (EUZÉBIO, 2019, p. 11), chega ao universo das telenovelas.

A partir disso, surgem questionamentos acerca dos caminhos narrativos que a nova versão, assinada por Bruno Luperi, neto do autor do original, Benedito Ruy Barbosa, traçaria em relação a mudanças sociais e como tais seriam recebidas pelo público. É o próprio Luperi, em entrevista ao Observatório da TV<sup>5</sup>, quem aponta para a resposta:

Minha primeira premissa foi não mexer na estrutura, na essência da novela. Mas se você for nas minúcias você vai ver quantas diferenças têm, quantos valores estão recolocados. Então "Pantanal" tem o seu autor original, que se chama Benedito Ruy Barbosa. Eu fiz a adaptação como uma homenagem a ele.

Como o autor ressaltou, embora a estrutura da trama permaneça intacta, alterações de valores sociais precisaram ser revistas. Desde o início das especulações acerca de um *remake*, me chamou a atenção de que forma as transformações sociais estariam retratadas em cena, especialmente, considerando o pano de fundo da novela: o próprio Pantanal. Diferente de outras telenovelas, *Pantanal* mantém a história majoritariamente se desenvolvendo dentro do bioma,

---

<sup>5</sup> Disponível em:

<<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/autor-de-pantanal-bruno-luperi-revela-motivos-por-nao-ter-alterado-as-ramas-da-novela>> Acesso em: 21 set. 2022

contando apenas com outro núcleo de personagens no Rio de Janeiro, mas que transitam entre os dois espaços. O ambiente pantaneiro é inóspito e selvagem, pouquíssimo povoado por humanos (se comparado às grandes cidades, as quais o público está habituado a ver na teledramaturgia), mas, que, em contrapartida, é repleto de animais e elementos da natureza. A distância física e as diferenças sociais entre a vida urbana e a vivência do campo certamente impactam na maneira como as transformações da sociedade ocorrem. Ou seja, determinadas discussões que acontecem no Rio de Janeiro, por exemplo, não chegam até os confins do Pantanal, promovendo um choque cultural e social quando as duas realidades se encontram, o que será uma das percepções postas em evidência desde o início da trama.

Esse estudo acontece de forma paralela à telenovela, já que é desenvolvido enquanto os capítulos estão indo ao ar. Por isso, optou-se por realizar um recorte que permitisse uma análise que não pudesse ser alterada no decorrer da novela. Assim, escolhe-se como um dos delineamentos da análise a personagem Maria Marruá, cuja participação está contida nos 16 primeiros capítulos da narrativa, exibidos entre abril e maio deste ano. Além de uma das personagens principais da novela, Maria Marruá carrega consigo a lenda da mulher que se transforma em onça. A partir disso, surge o interesse em analisar os sentidos mobilizados à luz das questões de gênero, chegando-se no seguinte problema: quais são os sentidos de feminino e masculino atribuídos e também construídos a partir da personagem Maria Marruá da novela *Pantanal*?

Do ponto de vista acadêmico, este trabalho se justifica pela pouca produção científica identificada sobre o tema a partir de pesquisa do estado da arte. Foram buscadas as palavras-chave “Novela”, “Personagem”, “Personagem Feminino” e “Mulheres” no Banco de Teses e Dissertações da Capes, na Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações e nos repositórios da UFRGS, UFSM, PUCRS e Unisinos, assim como nos anais da Intercom. Pensando no objeto empírico, também foi utilizada a palavra-chave “Pantanal”, mas essa busca originou apenas resultados relacionados ao bioma e não à novela. Com foco nos últimos sete anos de produção acadêmica, foram identificados apenas 25 trabalhos que se relacionam com o recorte desta pesquisa.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é analisar de que forma o feminino e o masculino, enquanto expressões de relações de poder, são atribuídos à personagem Maria Marruá e agenciados a partir dela no *remake* da novela *Pantanal*, através da gestualidade em cena, a qual implica em diferentes sentidos de feminino e masculino. Os objetivos específicos são: a) situar *Pantanal* enquanto clássico da telenovela brasileira; b) discutir as transformações da personagem

sob o foco da gestualidade e dos recursos audiovisuais; c) observar os elementos que fazem com que a personagem se transforme, alterando os sentidos de feminino ao longo da trajetória da novela; d) problematizar a construção da personagem do ponto de vista do determinismo biológico e social. É importante destacar que os sentidos de feminino e masculinos elencados no trabalho se dão a partir da perspectiva social heteronormativa e da cultura hegemônica.

A fim de alcançar os objetivos estabelecidos, estruturou-se este trabalho em três capítulos principais, além da introdução. O primeiro capítulo teórico apresenta um retrospecto do desenvolvimento das telenovelas no Brasil, trazendo as especificidades desse gênero narrativo no país, além de traçar a importância das telenovelas enquanto produto cultural brasileiro e objeto comunicacional. Dentro do primeiro capítulo, também destacou-se a relevância do personagem de televisão, conceituando-o e apontando a sua relevância dentro das telenovelas. Ainda neste capítulo, foi feita uma contextualização da novela *Pantanal* e dos seus principais personagens, dando destaque para Maria Marruá, objeto de análise deste trabalho.

No segundo capítulo, buscou-se conceituar o termo “gênero”, a partir dos estudos feministas, além de discutir os sentidos sociais da terminologia e a sua relação com a noção de performatividade de gênero, conforme Judith Butler (1990). É a partir da autora e da conceitualização que ela faz a respeito da importância da gestualidade para os sentidos de feminino e masculino, que se adotou a análise dos gestos em cena. Butler defende que “gênero não é algo que somos, é algo que fazemos, um ato, ou mais precisamente, uma sequência de atos, um verbo em vez de um substantivo, um fazer em vez de um ser” (SALIH, 2015, p. 43). A enunciação apresentada por Butler contraria a ideia de gênero como algo determinado biologicamente, e, não derivado de uma construção social.

O terceiro capítulo dedica-se a explicar os caminhos metodológicos percorridos, além da descrição e contextualização narrativa das três cenas<sup>6</sup> escolhidas. Ainda, este item engloba a análise de cada um dos trechos e uma síntese desenvolvida a partir das semelhanças e dissonâncias entre as cenas investigadas. Por fim, tem-se as considerações finais, em que retoma-se o percurso da pesquisa, discute-se as análises observadas e identifica dificuldades encontradas no decorrer do trabalho.

---

<sup>6</sup> Todas as cenas mencionadas neste trabalho estão disponíveis de forma gratuita no Globoplay. Para acessá-las, basta realizar um cadastro na plataforma: <<https://globoplay.globo.com/pantanal/t/wM9wJbjHJN/>>

## 2 AS TELENÓVELAS NO BRASIL

As telenovelas são histórias contadas através de “imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos só são resolvidos no final.” (PALLOTTINI, 1998, p. 35). No centro das histórias, têm-se os personagens protagonistas, cujos conflitos assumem prioridade na condução da narrativa. Ao redor deles, juntam-se outros grupos de personagens, os quais podem se relacionar interna e externamente. Em termos de formato, as telenovelas têm uma duração média de 160 capítulos com aproximadamente 45 minutos cada, os quais são ligados por ganchos narrativos<sup>7</sup> (FIGUEIREDO, 2003).

A palavra novela tem origem no latim *novellus, novella e novelum*, que significa novo. Na Idade Média, o termo derivou para o sentido de enredo, trazendo o significado de narrativa enovelada, trançada (FIGUEIREDO, 2003).

Já em relação às suas origens, a telenovela "remonta às narrativas orais, ao folhetim e às novelas radiofônicas" (MALCHER, 2003, p.58). Desde o início da história do Brasil, a tradição oral foi forte devido ao baixo letramento do público e ao alto índice de analfabetos no país. Enquanto antecessor da telenovela, o folhetim trouxe semelhanças no formato de narrar, trazendo o conceito da história seriada. Esta estrutura literária nasce nos jornais franceses do século XIX como notas de rodapé, que contavam “histórias do cotidiano das classes baixas e ricas” (FIGUEIREDO, 2003, p. 26), gerando uma identificação do público com seus personagens. Ao compartilhar diariamente trechos da história com os leitores, os folhetins criavam “o suspense a cada fatia, a fim de manter o leitor curioso e instigá-lo a acompanhar o desfecho da trama”, o que leva “o compromisso com o próximo capítulo” (FIGUEIREDO, 2003, p. 26).

Apesar de o folhetim surgir quase que simultaneamente no Brasil e na França, a forma com que os escritores brasileiros passam a desenvolvê-lo é diferente: “tem-se a impressão de que os romances são escritos antes, para em seguida serem publicados na forma seriada.”. Um dos motivos está na dificuldade de escritores nacionais publicarem livros, dessa forma, “os literatos brasileiros, quando publicam seus romances em pedaços nos jornais da época, estão muito mais utilizando estrategicamente o único meio de expressão que lhes é disponível do que propriamente produzindo uma literatura folhetinesca de entretenimento.” (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991,

---

<sup>7</sup> O gancho é uma suspensão do sentido narrativo, capaz de segurar a tensão, que deve ser retomada na sequência do relato da história. A sua função é criar expectativa. (COCA, 2018, p. 99).

p. 16). Novamente, é preciso destacar que a estrutura social brasileira apresenta uma “massa analfabeta”, o que dificulta o desenvolvimento de formatos que envolvam leitura. (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991).

Assim, é através das radionovelas que as narrativas seriadas ganham expressividade e popularidade no Brasil, já que acessam diferentes camadas sociais. A radionovela surge da interação entre o folhetim europeu do século XIX, da *soap opera*<sup>8</sup> dos Estados Unidos e das experiências melodramáticas radiofônicas de Cuba (FIGUEIREDO, 2003).

Apesar de adotar textos importados no seu início, logo autores nacionais passaram a assinar as obras radiofônicas, desenvolvendo um “*know-how* sobre a literatura melodramática, que será transferido posteriormente para a televisão” (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991, p. 28).

Ao passo que a radionovela baseia-se na oralidade, a telenovela expande a sua recepção pela imagem, “transformando o ouvinte brasileiro em telespectador” (FIGUEIREDO, 2003, p. 34). Inicialmente, o texto se sobrepunha às características visuais do novo meio utilizado. A voz em *off*<sup>9</sup> guiava o público para o que estava acontecendo em cena, ao invés da condução ser feita pelos movimentos de câmera. Desse modo, as telenovelas foram, em seu início, consideradas “rádio com imagens” (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991, p.28); o que aponta, também, para as dificuldades técnicas da época.

Entretanto, um dos fundadores da TV Tupi de São Paulo, José Castellar afirma que “havia uma preocupação muito séria em não se fazer radionovela televisionada” (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991, p.28). Os atores tentavam abandonar a entonação dos textos radiofônicos, aderindo a uma voz descontraída. Outro obstáculo era a expressão corporal: os profissionais não sabiam como se portar diante das câmeras. O aspecto positivo dessa proximidade entre os gêneros era a “fonte inesgotável de referência” (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991, p.28) que o rádio trazia para a TV, especialmente em relação aos melodramas. Melo (2010, p.65) declara que ao combinar “som, imagem e movimento, numa perspectiva romanesca, a TV penetra a intimidade de cada lar e traz um mundo novo e encantador. Daí o fascínio que exercem as telenovelas”.

Em relação às origens no romance folhetinesco, é importante destacar a diferença dessas narrativas. No folhetim, os personagens encontram-se distantes da realidade, cercados por uma aura exagerada de mistério, drama e conflitos. Embora seja do folhetim que as telenovelas

---

<sup>8</sup> É um gênero narrativo de ficção seriada, que apresenta período de duração indefinido. A *soap opera* representa uma forma de produção cultural completamente penetrada pelo capital desde o momento de sua concepção. A origem do termo deve-se às empresas de sabão que patrocinavam as produções. (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991, p.20)

<sup>9</sup> Trata-se de um registro sonoro que participa da cena, embora não apareça no enquadramento. Um exemplo são as matérias jornalísticas em que o repórter narra o acontecimento sem aparecer na tela. (N.A.).



herdaram a serialização da história e, conseqüentemente, a principal técnica narrativa dele: o gancho. Coca (2018, p. 99) os define como “informações impactantes que ficam sem respostas, que só serão dadas no próximo capítulo [...] O gancho é uma suspensão do sentido narrativo, capaz de segurar a tensão, que deve ser retomada na seqüência do relato da história. A sua função é criar expectativa”. Pallottini (1998, p. 120) comenta que o gancho é um dos motivos para que as telenovelas sejam chamadas de folhetins eletrônicos, uma que vez que “trata-se de inventar um meio, mais ou menos nobre, de fazer com que o espectador volte a procurar o capítulo do dia seguinte - como, outrora, a dona de casa ia, em busca da seqüência do folhetim, no jornal ou no fascículo”.

Para além de um formato de ficção televisiva, a telenovela é um produto cultural que reflete e influencia a sociedade. Contudo, a telenovela não é um produto universal no sentido de apresentar as mesmas características e especificidades em todos os países em que são produzidas. Apesar de logo as telenovelas se transformarem em um produto de exportação, elas desenvolveram um modo de narrar próprio tanto em termos de formato quanto de marcas narrativas, consolidando-se como um produto cultural brasileiro.

O dialeto da telenovela brasileira se configura, por exemplo, por meio da pergunta "Quem matou Odete Roitman?", bem como pelas meias de lurex listradas e coloridas usadas com sandália pela personagem Júlia Mattos (Sônia Braga) na telenovela *Dancin'Days* [...] no chacoalhar de pulso do Sinhozinho Malta (Lima Duarte) na telenovela *Roque Santeiro* ou na explosão de dona Redonda (Liza Carla na primeira versão, Vera Holtz no remake) exibida na telenovela *Saramandaia*. Perguntas, usos, gestos como esses nem precisam de referência ao nome da novela, e na verdade isso pouco importa, porque eles já estão incorporados ao dialeto da telenovela e, por conseqüência, à cultura midiática brasileira. (COCA, 2018, p. 106)

Dessa forma, Marques de Melo (2010, p.63) define que as telenovelas nacionais são "um fenômeno singular da televisão brasileira", as quais são caracterizadas pelo cuidado com todos os aspectos envolvidos no processo de produção de uma obra, incluindo a preparação, elaboração e acabamento. Para o diretor de novelas da Rede Globo, Daniel Filho, a riqueza dos detalhes das produções nacionais “chega a ser hollywoodiana” (MELO, 1998, p.31). O diretor destaca que buscou referências no cinema dos Estados Unidos para desenvolver uma fórmula na produção das novelas e no aperfeiçoamento delas.

O requinte da produção audiovisual é corroborado por Malcher (2003, p. 58), que defende que “é inquestionável a especificidade da telenovela brasileira” e cita diversos fatores como produção, trilha sonora, atuação do elenco e os autores. Este último, inclusive, é um dos traços marcantes das produções nacionais em relação às estrangeiras:

na estrutura da *soap opera*<sup>10</sup>, o autor não tem presença constante, pela duração desse formato, que pode levar até 50 anos constante. Então, quando você estuda ficção diária norte-americana, você percebe que há uma troca constante de autoria ... ela não tem fim. Nossa telenovela tem um começo, um meio e um fim, e quem conhece essa história é o autor [...] Na telenovela brasileira, o autor não é dispensável e é daí que vem o seu poder. Na telenovela brasileira, o autor tem um poder maior do que nos outros gêneros de ficção televisiva diária. (FADUL, 1993, p. 22).

Em uma comparação com as *soap operas* norte-americanas, a distância entre os formatos narrativos aumenta. Nas produções norte-americanas, “não há verdadeiramente uma estória principal, que funcione como fio condutor guiando a atenção do "leitor"; o que existe é uma comunidade de personagens fixados em determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas.” (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991, p.19). Além disso, desde os fins da década de 1960, as telenovelas não eram mais patrocinadas pelas indústrias de sabão, o que possibilitou uma maior liberdade para os autores e emissoras quanto às temáticas abordadas. Outro ponto de divergência é que as *soap operas* seguiram no horário vespertino, enquanto que as telenovelas migraram para o período noturno (MALCHER, 2003, p. 60).

O início das telenovelas brasileiras é facilitado pela fabricação de televisores no país em 1951, período marcado pela forte industrialização. A estreia da televisão no Brasil aconteceu em 18 de setembro de 1950 e, pouco mais de um ano depois, foi lançada a primeira telenovela. Exibida pela TV Tupi entre 21 de dezembro de 1951 e 15 de fevereiro de 1952, *Sua Vida me Pertence* foi escrita por Walter Foster e tinha apenas dois capítulos semanais, devido à falta de condições técnicas na época (MATTOS, 2000). Os capítulos diários que caracterizam o gênero atualmente só vão surgir em 1963 com *25-499, Ocupado*, transmitida pela TV Excelsior e estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes (MATTOS, 2000).

O número 25-499 que dá nome à novela correspondia por coincidência ao telefone de um rapaz, morador do sul do Brasil. Após a estreia da telenovela, ele foi obrigado a mudar de número devido às ligações que recebia, um sinal do poder incipiente do gênero no país (FERNANDES, I., 1997). Exemplo semelhante aconteceu após o final da novela *O Direito de Nascer*, uma

---

<sup>10</sup> Dicionário: [*locução substantivo*] tv novela de fácil assimilação e em cujo enredo ger. melodramático são inseridas numerosas personagens. Segundo a Superinteressante, as *soap opera* “herdaram esse nome das radionovelas americanas dos anos 30, que apresentavam deslavados dramalhões românticos. Destinados ao público feminino, esses programas entravam no ar logo após o almoço e gozavam de imensa popularidade. Não demorou para os fabricantes de sabonetes descobrirem mídia tão favorável para anunciarem suas marcas às donas-de-casa. Naquela época, a indústria de cosméticos ainda não tinha a variedade de produtos atual e o sabonete era explorado como o principal aliado da beleza feminina, tanto para cuidar da pele como dos cabelos”. (Superinteressante, 2011) Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-as-telenovelas-sao-chamadas-em-ingles-de-opera-de-sabao/>> Acesso em 22 ago 2022.

radionovela adaptada à televisão e exibida pela TV Tupi entre 7 de dezembro de 1964 e 13 de setembro de 1965. Para comemorar o encerramento da novela, uma festa foi organizada no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, e, em meio ao estádio lotado, os convidados gritavam os nomes dos personagens da trama (FERNANDES, I., 1997). O episódio mostra que *O Direito de Nascer* consagrou-se como um dos maiores sucessos da década, batendo todos os recordes de audiência (MATTOS, 2000).

Ainda que o formato diário tenha sido estabelecido, as telenovelas sofreram diversas alterações em termos de roteiro, estrutura e produção. Na época, as obras apresentavam “uma estrutura simples, um enfoque quase que unicamente nos problemas amorosos do casal central” (FERNANDES, I., 1997, p.36). Não havia tramas paralelas, a média era de 50 capítulos, um elenco diminuto e não se falava em “espichamento” (FERNANDES, I., 1997, p.36).

Nesse início, grande parte dos roteiros e das produções era importada - principalmente da Argentina e do México. Os aspectos históricos e culturais brasileiros, assim como a realidade do país, pouco ou nada apareciam na teledramaturgia (FERNANDES, I., 1997, p. 37). As primeiras produções brasileiras seguiram “as origens radiofônicas e o estilo herdado dos mexicanos e argentinos” (FERNANDES, I., 1997, p. 66). A linguagem utilizada não correspondia à forma coloquial, enquanto o drama e as inverossimilhanças eram responsáveis pela condução da narrativa. “É o momento máximo das *soap-operas* (expressão inglesa de duplo sentido: óperas de sabão e óperas de má qualidade), com as telenovelas vendendo, através do patrocinador, uma infinidade de produtos ligados à higiene pessoal e do lar.” (FERNANDES, I., 1997, p. 66).

A mudança da linguagem veio através da telenovela *Ninguém Crê em Mim* (1966), que alterou as frases grandiloquentes para expressões coloquiais que retratavam o modo de falar da época (FERNANDES, I., 1997, p. 83); efeito da influência dos realismos do cinema, dentre eles, do cinema novo e do cinema realista brasileiro do final da década de 1950. A consolidação dessa nova linguagem aconteceu em 1968 com *Beto Rockefeller*, telenovela produzida pela TV Tupi. “Linguagem coloquial, humor inteligente, uma certa ambigüidade dos personagens e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros” (LOPES, 2002, p. 9), são as alterações que *Beto Rockefeller* ajudou a consagrar como novo padrão narrativo das telenovelas brasileiras.

Beto abandonava a linha de atitudes dramáticas e artificiais [...] uma primeira tentativa havia sido feita por Lauro César Muniz, em 1966, com *Ninguém Crê em Mim*, em que o tom coloquial nos diálogos rompia com os padrões estabelecidos até então. Todavia, só mesmo com o trabalho de criação e o posicionamento de modernizar a linha da telenovela, foi possível adaptar o público às novas exigências. Não só os diálogos mudaram. Tudo passou por uma renovação: a estrutura da história principalmente.

(FERNANDES, I., 1997, p. 116).

Em termos de roteiro, surge a figura do anti-herói como protagonista de telenovela. Até então, o perfil do protagonista era marcado por um caráter firme, absolutamente honesto e capaz de tudo para salvar a heroína dos conflitos.

[...] essas figuras quase divinas, oriundas da nobreza, sem angústias e com os olhos sempre na coletividade, já não eram representativas. Em novas épocas, passou-se a lançar um olhar diferente para aqueles personagens que não se encaixavam no estereotipado modelo clássico. (ARANTES, 2008, p. 24).

É a partir da modernidade “que se encontra uma expressiva subversão de valores heróicos tradicionais” (ARANTES, 2008, p. 24), em que o protagonista começou a ser concebido para se aproximar das pessoas comuns, as quais estão sujeitas a ter atitudes boas e más ao longo da vida (FERNANDES, I., 1997). Assim, o anti-herói emerge como um personagem realista, o qual caracteriza-se pela proximidade com o real, o que permite “a sua associação com o cotidiano e, finalmente, seu afastamento da perfeição das figuras míticas [de onde originam os heróis]. Ele vem, dessa forma, ser fiel à dimensão do humano, mas isso não significa que seja um personagem totalmente imperfeito” (ARANTES, 2008, p. 24).

Do ponto de vista técnico, o surgimento do videoteipe (VT), na década de 1960, um dos fatores decisivos para o desenvolvimento do gênero telenovela no Brasil. O VT permite um ritmo de produção mais ágil, facilitando o uso de vários cenários e de gravações externas, além de possibilitar a correção de erros e seleção de cenas através da edição dos vídeos.

O avanço técnico e a astúcia de nossos homens de televisão garantiram a alquimia que iria revolucionar a televisão brasileira. Descobriu-se que, para segurar o público, era necessário criar o hábito de mantê-lo diante do aparelho de tevê todas as noites, no mesmo horário. Assim, não é surpresa nenhuma que, em 1964, a telenovela consolidou-se de vez ante o telespectador. (FERNANDES, I., 1997, p.36).

A partir deste momento, a estratégia de programação da televisão passa de vertical para horizontal, ou seja, o público passa a receber os mesmos programas ao longo dos dias ao invés de programas diferentes a cada dia. Essa mudança é essencial para o formato das telenovelas diárias e para a forma com que o público se relaciona e consome a televisão (MATTOS, 2000).

Para o diretor de programas televisivos Walter Avancini (1988), a horizontalidade da programação é uma característica da televisão brasileira que a diferencia das produções de outros países em função das questões socioeconômicas do Brasil:

A novela é um tipo de programação horizontal que condiciona o telespectador, e isso só é viável em sociedades de baixa renda, em países subdesenvolvidos, onde o povo não tem condições de optar por outras formas de entretenimento. Para o europeu ou o americano, existe uma diversidade de opções, pois há uma possibilidade de renda muito grande. Nos Estados Unidos, a novela não existe nos horários nobres, ou seja, das seis da tarde em diante, porque o público não quer se condicionar à obrigação de voltar a vê-la naquele

mesmo horário (AVANCINI, 1988, p. 160).

Quando a primeira versão de *Pantanal* foi exibida, em 1990, a programação televisiva ancorava-se exclusivamente no formato horizontal. O *remake* surge em um contexto de intensificação das plataformas de *streaming*<sup>11</sup>, as quais permitem que o público organize a sua programação, assistindo no horário em que preferir. Nesse caso, os espectadores de *Pantanal* (2022), podem optar tanto por consumirem a telenovela no formato tradicional, pela televisão, no horário da grade de programação estabelecido pela TV Globo, quanto pelo Globoplay (plataforma de *streaming* da TV Globo), que permite que os usuários assistam aos capítulos através de aparelhos conectados à internet, como *smartphones* e *notebooks*, de forma síncrona ou assíncrona à televisão.

A partir da horizontalidade da programação, as emissoras de televisão brasileiras conseguiram desenvolver um produto que “estimula a interação familiar cotidiana até quando come, lê e conversa” (SOUZA, 2004, p. 121), o que auxilia a garantir a rentabilidade das telenovelas. Lopes (2002, p.10) ressalta que ao ser “alçada à posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas”.

Marques de Melo (2010) explica que as telenovelas surgem como um recurso utilizado pelas emissoras da época para superar os baixos índices de audiência. Em 1964, o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE<sup>12</sup>) “registrava uma média de 64% de aparelhos desligados” (MELO, 2010, p. 63).

A partir de 1964, houve um aumento da escala de produção dos aparelhos televisivos, o que reduziu os custos e gerou um crescimento nas vendas, resultando na popularização deles nas classes mais baixas. Os aparelhos preto e branco registraram aumento de 24,1% entre 1967 e 1979 e os coloridos, de 1.479% entre 1972 e 1979. De acordo com Mattos (2000), a rápida difusão dos televisores é impulsionada pelo uso dos veículos de comunicação de massa como propagadores da ideologia da Ditadura Militar (1964-1985). Em 1968, o governo de Costa e Silva introduziu uma política de crédito que permitia o financiamento de aparelhos de televisão em 12, 24 ou 36 parcelas. As medidas de incentivo se refletem nos números. O censo demográfico nacional de 1970 registrou que 27% das casas brasileiras tinham televisores. No ano seguinte, o percentual

---

<sup>11</sup> Plataformas de transmissão de conteúdos multimídia pela internet, as quais não necessitam que os usuários realizem o download dos materiais para consumi-los.

<sup>12</sup> O IBOPE Inteligência (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) era uma empresa brasileira de pesquisas de mercado, opinião e política. Em 2014, foi comprada pelo grupo estrangeiro Kantar, tornando-se Kantar Ibope Media.

subiu para 31%. Em 1982, a televisão atingiu uma audiência potencial de 90 milhões de telespectadores, o que equivalia a 63% da população brasileira da época. Nesse período, o país registrava um total de 31 milhões de aparelhos televisivos, dos quais 12,5 milhões eram em cores (MATTOS, 2000).

Foi também durante a Ditadura Militar que foram instaladas estações terrestres de satélite e implantadas as linhas de microondas, que possibilitaram a melhoria da transmissão da TV em boa parte do território nacional. Em contrapartida, foi neste período, especialmente no governo Médici, que foram criadas formas de controle e censura em relação ao conteúdo exibido na televisão (MATTOS, 2000).

A televisão fornece o suporte para a legitimação do governo militar, que, através da censura aos telejornais e programas de entrevistas, transmite para todo o país a sua mensagem nacionalista, contendo a um só tempo ingredientes de xenofobia, paternalismo e anticomunismo. O reconhecimento da própria realidade na televisão, ainda que turvada pelas malhas da censura, dissemina entre os nossos habitantes um sentimento de brasilidade. (MELO, 2010, p.31).

Para atender às exigências da nova audiência recém expandida, a programação ficou mais popular, sustentada pela tríade: novelas, “enlatados<sup>13</sup>” e *shows* de auditório. Entretanto, os governos Médici e Geisel pressionavam as emissoras para a criação de um padrão cultural brasileiro, que retratasse a nossa cultura e não importasse os padrões culturais estrangeiros, como os “enlatados” ofereciam. É importante salientar que, enquanto país de proporções continentais, o Brasil apresenta uma diversidade e uma riqueza cultural muito grandes. Ao propor que a cultura brasileira se refletisse na programação televisiva, cabe questionar a que cultura nacional os militares se referiam e quais foram as formas adotadas para tentar alcançar-se esse padrão cultural brasileiro.

Dessa estratégia [de promoção a cultura] tornaram-se evidentes três linhas principais de atuação: 1) a censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada, pelos governantes, “afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira”; 2) os investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações, que favoreceram a consolidação da indústria cultural entre nós; 3) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro. Além disso, tais ações deveriam estar em consonância com o projeto de modernização do país. (FERNANDES, N., 2013, p. 175)

O projeto da ditadura em relação à cultura nacional trazia essencialmente a ideia de que “a diversidade regional era um dos fatores a se superar para se alcançar a integração do país” (FERNANDES, N., 2013, p. 177), por isso, dado seu potencial de alcance e penetração na

---

<sup>13</sup> Termo utilizado para se referir a produções estrangeiras, as quais eram “feitas como que em linha de montagem, o que resultaria em episódios tão iguais uns aos outros quanto latas de ervilhas”. (JÚNIOR, 2016, p. 11)

população, a televisão e as telenovelas se tornam aliados. Embora falassem em integração do país, o objetivo dos militares era centralizar os meios de comunicação a fim de canalizar em um só ponto a censura. A cultura defendida pelos militares trazia elementos centrais como ufanismo, a família como instituição sagrada (que, sob o ponto de vista conservador e cristão, consiste em uma mulher, um homem e seus filhos) e preceitos cristãos.

A Jovem Guarda e os grupos nacionais de rock'n roll, com ritmos e temáticas que pareciam longe da dimensão política; a música sertaneja, que preservou e aumentou sua audiência e que também frequentava pouco as ásperas trilhas dos embates contra a ditadura; os programas humorísticos televisivos, ouvidos e vistos por milhões de pessoas; as novelas que, sobretudo a partir de Beto Rockfeller (o anti-herói que só queria subir na vida), tornaram-se um ingrediente essencial da cultura popular nacional. (AARÃO; ROLLEMBERG, 2022).

A partir dessas mobilizações, o gênero das novelas inicia seu processo de nacionalização, buscando o desenvolvimento de uma linguagem própria, além de narrativas que conversassem com a realidade do país. Contudo, ainda que os militares tenham tentado construir uma única identidade nacional, traçando parâmetros culturais e editoriais, as telenovelas não se moldaram dentro dessa visão. O resultado, após anos de amadurecimento do gênero, é a consolidação das telenovelas como um produto cultural brasileiro, que reflete às diversidades e especificidades do nosso país e da nossa população (MATTOS, 2000).

Para nacionalizar a televisão brasileira, o governo viabilizou apoio financeiro para as emissoras, atendendo, assim, aos interesses da indústria cultural. “O Estado assumiu papel de protagonista no desenvolvimento das condições infraestruturais necessárias à indústria, assumindo traço marcadamente desenvolvimentista. Um dos exemplos citados que evidencia tal intervenção é a criação das redes nacionais de televisão” (FERNANDES, N., 2013, p. 190). Através de bancos oficiais, isenções fiscais e co-produções de órgãos oficiais, as grandes redes de televisão, em especial a Rede Globo, começaram a competir no mercado internacional com a exportação de novelas e musicais próprios. O primeiro produto da Rede Globo a ser comercializado e transmitido no exterior foi a novela *Bem-Amado* (FERNANDES, I., 1997, p.133). No Brasil, ela foi a primeira telenovela a ser transmitida em cores em 1973 e consolidou o horário das 22 horas para o gênero. De *Bem-Amado* até 1999, “a Globo exportou suas novelas para 123 países, assegurando uma receita média de US \$35 milhões por ano” (MATTOS, 2000, p.158).

No início da década de 1970, a Rede Globo começa a pavimentar o caminho para se tornar referência em teledramaturgia no cenário nacional e internacional. A emissora destinava o horário das 19h, das 20h e das 22h para a teledramaturgia. Em 1975, o horário das 18h também foi liberado para as novelas. Em 1971, as novelas somavam 416,7 horas semanais na programação

televisiva, ficando atrás apenas dos filmes e da publicidade. Já em 1978, segundo pesquisa feita em nível nacional pela Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), 12% da programação televisiva era ocupada por telenovelas (MATTOS, 2000).

Cada um dos horários estabelecidos apresentava uma telenovela com uma temática específica. Inicialmente, a faixa das 18h era reservada aos clássicos da literatura brasileira adaptados para a televisão; às 19h, a história tinha um estilo leve e próximo da comédia; às 20h, no chamado horário nobre, ficavam as histórias mais próximas do público, as quais apresentavam problemas do dia a dia e os conflitos dos protagonistas; às 22h, o cotidiano dá lugar para críticas e reflexões, o que abriu margem para experimentações de estilo e narrativa. “A importância desses horários não se limita apenas à liderança com que a Rede vai dominar o país. Todo o Brasil passou a ser demarcado com os contornos das novelas da Globo, criando marcas inconfundíveis” (FERNANDES, I., 1997, p.131).

Além disso, Ismael Fernandes considera que a Rede Globo foi responsável por “retirar o gênero de seu caráter simplório e colocá-lo definitivamente no rol das grandes produções artísticas do Brasil” (FERNANDES, I., 1997, p.130). A emissora investiu na modernização dos equipamentos técnicos, trazendo uma melhoria na qualidade da imagem: “limpa, bonita, atual e mostrando exatamente o que o telespectador gostaria de ver” (FERNANDES, I., 1997, p.131).

Ainda que tenham outras emissoras concorrentes, Lopes (2002) salienta a importância da Rede Globo como produtora de telenovelas na construção de um produto cultural brasileiro:

Falar de telenovela brasileira é falar das novelas da Globo. São elas, sem dúvida, as principais responsáveis pela especificidade da teleficção brasileira. Essa especificidade é resultado de um conjunto de fatores que vão desde o caráter técnico e industrial da produção, passam pelo nível estético e artístico e pela preocupação com o texto e convergem no chamado padrão Globo de qualidade. É possível atribuir às novelas da Globo o papel de protagonista na construção de uma teledramaturgia nacional. (LOPES, 2002, p. 8).

Como consequência, a Rede Globo começa a se consolidar como liderança televisiva e como vitrine para ditar tendências na população. “Do corte de cabelo usado por Tônia Carrero em *Pigmalião 70*, ao colar de Mário Gomes em *Duas Vidas*, assistimos a uma surpreendente avalanche promocional. Tudo vira moda quando passa pelo folhetim eletrônico da Rede Globo” (FERNANDES, I., 1997, p. 133). Outro exemplo vem das trilhas sonoras: o disco com as músicas da novela *O Rei do Gado* vendeu mais de um milhão de cópias em menos de um mês (MATTOS, 2000, p. 240).

Outras emissoras também se dedicaram à produção de telenovelas, dentre elas a Rede Manchete. A partir de 1990, a emissora passou a produzir obras de ficção que investissem “nas



belas paisagens do interior do País e explorando a sensualidade do nu feminino”. A estratégia artística adotada pela Manchete obteve êxito ao conquistar pontos de audiência das novelas da Globo - marcando 30 pontos no IBOPE - além de impulsionar o faturamento da emissora, que faturou US \$120 milhões em 1990. O marco dessa fase de produções da Rede Manchete é a novela *Pantanal* (MATTOS, 2000, p. 291). Curiosamente, a novela escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Jayme Monjardim, foi oferecida inicialmente para a Rede Globo, a qual engavetou o texto da novela.

Se, em 1990, o destaque era dado ao nu feminino, no *remake*, percebe-se a erotização dos corpos masculinos.

A representação do erotismo construiu estereótipos que ligavam o país à “tropicalidade” numa relação entre corpo, heterossexualismo, raça, nacionalidade e natureza. O nu feminino em “Pantanal” esteve marcado pela distinção natureza-cultura, com a mulher associada à natureza. Embora os protagonistas fossem homens, a personagem de destaque foi “Juma” (Cristiane Oliveira), uma mulher “nativa”. “Juma” apresentava uma sensualidade “natural”, enraizada no corpo de mulher oriunda de uma paisagem fantástica, positivada pela exibição de cenas do ecossistema pantaneiro. (KLANOVICZ, 2010).

O afastamento do erotismo de corpos femininos relaciona-se com as lutas feministas e as críticas em relação à objetificação das mulheres. Entretanto, o *remake* resvala para a sexualização do masculino, através dos peões da fazenda de José Leôncio, especialmente nas figuras de Levi e Tadeu.

Para Mattos (2000), o sucesso de *Pantanal* está ligado à magia das imagens pantaneiras, captadas com talento pela direção do Jayme Monjardim, além da trilha sonora composta por Marcos Viana e o elenco bem escolhido. Ismael Fernandes (1997) ressalta que *Pantanal* teve muitos pontos fortes, sendo que “o principal deles foi a utilização da natureza, transformando-a num elemento importante na trama. O manifesto ecológico surgia através de tomada de consciência a respeito dos fatos da região. Tudo muito bem colocado na trama junto aos pantaneiros.” (FERNANDES, I., 1997, p. 357)

“Não há uma grande rede de televisão no Brasil sem novelas”, ressalta o ex-diretor de programação da Rede Manchete, Zevi Ghivelder. Isso porque a “telenovela é o produto mais rentável da história da televisão mundial”, responsável, inclusive, por financiar o restante da programação (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1991, p.112). Dessa forma, a telenovela passa a ocupar uma função para além do entretenimento, agora ela se torna um canal potente de vendas de produtos e marcas. “A imagem televisiva cria um grande envolvimento psicológico e emocional do telespectador, de tal forma que, muitas vezes, a ficção chega a se confundir com o próprio

sentido da realidade” (MALCHER, 2003, p.57). É justamente essa linha tênue entre realidade e ficção que permite a conexão do telespectador com a história, fazendo com que ele vivencie o enredo fictício como real.

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional [...] o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p.81).

Bianchi defende que as telenovelas têm a capacidade de recarregar o público de potencialidade cultural, o que significa que, a partir delas, os telespectadores alteram a sua maneira de interpretar o presente e de compreender as relações que os cercam: “o telespectador se coloca com sua vida real no processo de lidar com a ficção [...] é a sua vida real que a ficção coloca em evidência. Em outros termos, o telespectador está no interior e no exterior do processo de ficção”. (1990<sup>14</sup>, p.12 apud MALCHER, 2003, p.59).

Apesar de ser um produto de ficção, a telenovela permite a aquisição de bagagens culturais ao público, através do desenvolvimento linear e lento da narrativa que possibilita a absorção do real pelo telespectador. A cada cena mostrada na telenovela novos valores e modelos de comportamentos são apresentados ao público, os quais serão incorporados aos símbolos já estabelecidos na sociedade (MALCHER, 2003, p. 61).

A interação que a telenovela estabelece entre os cotidianos da ficção e da realidade constitui uma das peculiaridades da telenovela brasileira, que, ao desenvolver um cotidiano em paralelo, dialoga com o real, numa dinâmica em que o autor colhe, a partir de suas inquietações, aspectos da realidade a serem tematizados ou tratados como questões de importância em sua ficção. A simples familiaridade do telespectador com discussões bem orientadas sobre preconceitos, drogas, alcoolismo, violência, hábitos de higiene e saúde sinaliza um avanço da telenovela e da sociedade que incorpora novos dados/informações/conhecimentos e/ou comportamentos (MOTTER, 2000, p.3).

A potencialidade da telenovela está intimamente ligada à sua proximidade com o cotidiano e o uso de uma linguagem comum. Dessa forma, as obras do gênero conversam com públicos de diferentes camadas sociais e econômicas da sociedade. Contudo, o lugar social da televisão e, conseqüentemente, das telenovelas, varia conforme os diferentes públicos. As elites sociais e econômicas podem encontrar no cinema, no teatro, e em outros acontecimentos culturais, uma fonte de entretenimento e conhecimento. Porém, é diante da televisão, através das telenovelas, que aqueles que não podem usufruir de tais experiências culturais encontram informações na forma de entretenimento, cultura e lazer.

---

<sup>14</sup> BIANCHI, Jean. **La Promesse du feuilleton**. *Reaux*, n.39, 1990, p.12 apud MALCHER, 2003, p. 59.

Nesse sentido, à telenovela, na condição de produto cultural, passa a ser entendida não apenas como um gênero, uma mercadoria, um entretenimento, mas principalmente como um componente do quadro histórico das forças que se correlacionam no meio social - força econômica, cultural, política - e como parceira de um jogo social mais amplo. (MALCHER, 2003, p.63).

Dado o seu formato, as novelas são chamadas de obras abertas, as quais vão sendo reformuladas ao longo da produção e exibição dos capítulos, o que dá ao público o poder em potencial de interferir na narrativa. “A novela se tornou um veículo que capta e expressa a opinião pública sobre padrões legítimos e ilegítimos de comportamento privado e público, produzindo uma espécie de fórum de debates sobre o país.” (LOPES, 2002, p. 12).

Munõz (1992<sup>15</sup>, p.235 apud MALCHER, 2003, p.63) destaca os papéis desempenhados pela telenovela: um espaço social e cultural de apropriação dos saberes, em que ela é componente social das relações; um espaço de sedução e de interações, em que é possibilitado idas ao passado, a construção de imagens, desejos e sonhos; um espaço de identificação pessoal e social, em que as necessidades reais encontram soluções possíveis de serem concretizadas; um espaço dentro do jogo social de poder, ao perceber que o componente ideológico compõe a sua narrativa, assim como o caráter mercadológico (MUNÕZ apud MALCHER, 2003).

Apesar de todas as críticas recebidas inicialmente de que seriam um subproduto da literatura ou um gênero menor, as telenovelas se impuseram como um dos principais produtos da televisão brasileira. Lopes (2002) defende que “a telenovela no Brasil conquistou reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (LOPES, 2002, p.1). Como produto cultural brasileiro, Baccega (1996, p.7) as considera “o melhor cartão de visita do Brasil no exterior”.

Mesmo antes da internet e da era de convergência midiática, a telenovela já era um meio de socialização compartilhada por um grande número de pessoas, o que, desde seus primórdios, permitia a construção de uma memória coletiva a respeito dela. Fatos, situações, personagens, enredos, afetos formam uma intersecção entre a realidade e a ficção (MALCHER, 2003). Inclusive, para pensar a dimensão do alcance das telenovelas, Couri (1999<sup>16</sup>, p. 6 apud MALCHER, 2003, p.18) destaca que “uma novela de sucesso dá para encher 200 Maracanãs”, são milhões de pessoas em torno de um mesmo produto (seja através do aparelho convencional de televisão ou via internet em notebooks e smartphones) diariamente, no mesmo horário.

---

<sup>15</sup> MUNÕZ, Sônia. Mundos de vida y modos de ver: Televisión y Melodrama. Colombia: Tercer Mundo, 1992, p. 235 apud MALCHER, 2003, p. 63

<sup>16</sup> COURI, Norma. Novelas made in Brazil. Revista da Câmara de Comércio de São Paulo, 1999, p. 6 apud MALCHER, 2003, p.18

## 2.2. O personagem na TV

Um dos elementos que compõem a narrativa das telenovelas é o personagem: um “ser fictício criado para representar histórias, que nasce no papel (ou no computador) e do qual o ator se apodera para levá-lo até o público” (PALLOTTINI, 1998, p. 141). É o autor da novela o responsável pela criação deste. Contudo, em se tratando de teleficção, “a ingerência do ator e do seu carisma parece cada vez maior e mais poderosa, até o ponto de se fundir e confundir com o personagem.” (PALLOTTINI, 1998, p. 141).

Segundo Pallottini, o ator é o intérprete e também o “autor do que está sendo dito”. Tanto que, muitas vezes, os atores são cobrados nas ruas pelas atitudes maléficas dos seus personagens. Pallottini (1998) ressalta a importância do elenco em uma telenovela: “Um bom ator salva um mau personagem e, ao contrário, um mau ator enterra um bom personagem; a má escalação de um elenco pode pôr a perder um bom trabalho; o erro na escolha do par romântico pode esvaziar o romantismo da melhor história.” (PALLOTTINI, 1998, p. 139).

O personagem, contudo, é fruto de diversos elementos: da história e diálogos criados pelo dramaturgo, os cenários que o circundam na trama, as luzes e cores em cena e todos os demais signos que serão lidos e decifrados pelo espectador. (PALLOTTINI, 1998). Os personagens das telenovelas são caracterizados e construídos

desde suas ações e falas, já constantes do texto, bem como o são os demais personagens que com ele contracenam - e que compõem uma constelação -, inclusive por meio dos recursos inerentes ao gênero televisivo: o enquadramento, o ângulo de tomada, a frequência de aparição, a cor escolhida para identificá-lo, a música, o som que lhe é exclusivo (lembramos o som de chocalho de cobra que caracterizava Sinhozinho Malta em Roque Santeiro, acompanhado do gesto criado pelo ator). (PALLOTTINI, 1998, p. 148).

Em relação ao som, o uso de músicas auxilia na composição e caracterização dos personagens ou dos pares de personagens. Essa técnica é herança do melodrama teatral e da ópera, em que as “melodias identificam personagens e situações”, com o intuito de preparar e caracterizar acontecimentos e pessoas. Já a música-tema, além da identificação daquela telenovela, tem, em sua origem, um aspecto mercadológico: a venda de discos, que levavam os atores na capa. (PALLOTTINI, 1998).

O cenário de cada personagem ou de um grupo de personagens dá indicações ao público sobre em qual universo ele ou eles estão inseridos. Por exemplo, se o personagem mora em uma

casa ampla (normalmente de dois andares), com jardins e piscina, os telespectadores vão compreender que este pertence à elite econômica. (PALLOTTINI, 1998).

Na construção de um personagem de teleficção, os diálogos são peças fundamentais. Eles são de responsabilidade do autor, que através das falas define de que forma será contada a história e como o personagem será inicialmente construído, ou seja, o ponto do qual o ator ou atriz partirá. Para Pallottini (1998, p. 149), as funções do autor e do ator precisam estar afinadas, já que andam juntas: “o personagem faz a ação, mas a ação realizada acabará por fazer o personagem”.

A pesquisadora também explica que, enquanto meio da teledramaturgia, a televisão é “o reino ideal do personagem-sujeito”, ou seja, aquele personagem que “age, faz e diz coisas que lhe apraz dizer e fazer, como se tudo brotasse do seu interior, absolutamente livre, como se a fonte de suas ações e palavras fosse uma vontade totalmente independente de influxos externos” (PALLOTTINI, 1998, p. 149). Por óbvio, o personagem-sujeito se opõe ao personagem-objeto, que é “determinado por algo exterior, seja a vontade divina, o destino, ou os valores socioeconômicos”. Esse personagem-objeto é resultado das suas condições de vida, sejam elas financeiras ou sociais. Dentro das telenovelas, assim como em outros formatos narrativos, dificilmente se cria um personagem totalmente sujeito ou objeto. Pallottini (1998) defende que “ninguém é tão livre que possa fazer tudo o que quer e não seja determinado por nenhuma condição externa; e ninguém é tão determinado que deva fazer exatamente o que lhe manda a sua condição externa, sem optar livremente”. (PALLOTTINI, 1998, p. 151).

A estrutura da telenovela é irregular, com grandes dimensões e pensada para ser consumida em um grande espaço de tempo. Outro diferencial é que, normalmente, a novela é assistida pelo público ao mesmo tempo em que é escrita, o que faz com que as reações dos telespectadores interfiram nos rumos da narrativa. Dessa forma, “a condução da ação e o exercício da vontade, na telenovela, ficam um pouco ao sabor do acaso e dos interesses momentâneos de audiência e sucesso.” (PALLOTTINI, 1998, p.157).

[...] uma história básica é proposta, história que deve ter começo, meio e fim. Nessa história, algo de muito definido vai acontecer - não há aqui nem a fluidez da poesia nem a liberdade quase total do cinema. Alguém, o personagem A, vai tentar fazer alguma coisa; outro alguém, o personagem B, querará impedir que o personagem A atinja o seu objetivo; ficam claras as figuras do protagonista e do antagonista principais, e o conflito entre ambos fará deflagrar a ação. (PALLOTTINI, 1998, p. 157).

Contudo, nem todos os personagens apresentam ações significativas que movimentam a narrativa. Pallottini (1998) destaca que

como outras espécies dramáticas, porém, a novela transborda de personagens sem ou quase sem função. São os amigos que ouvem e fazem confidências, os tipos cômicos e

gratuitamente engraçados, os pitorescos, os namorados de terceiro escalão, os irmãos e irmãs que compõem o ambiente do lar, os personagens, enfim, passageiros e decorativos. (PALLOTTINI, 1998, p. 159).

Para que a estrutura total da telenovela avance, todas as tramas e subtramas devem desenvolver-se. As ações são desencadeadas a partir dos objetivos dos personagens, ou seja, para alcançá-los, eles estão dispostos a enfrentar obstáculos e resolver conflitos internos e externos, o que gerará o desenrolar das tramas na narrativa.

É natural que cada uma delas [tramas e subtramas] tenha um personagem principal, o que, no conjunto da obra, significa ter vários protagonistas, inovando o princípio tradicional das histórias de apresentar apenas um (ou um grupo solitário). Assim, as ações são desencadeadas por vários personagens, e não apenas por um deles. Com tantos personagens principais, as possibilidades de identificação e de escolha pelo espectador aumentam. Crescem as chances de a plateia ver suas preferências contempladas e de ter várias predileções em uma história composta por muitas tramas. (SADEK, 2008, p. 92)

Cabe destacar que, ao longo da trama e à medida que o público aponta suas preferências para este ou aquele ator, é possível que “os protagonistas sejam alternados durante a trama. Ou o perfil de um personagem pode ser transformado, alterando inclusive sua caracterização psicológica” (VARGAS, 2015, p. 54).

Pallottini argumenta que “todo bom personagem [...] será afetado por conflitos internos” (PALLOTTINI, 1998, p. 163), os quais são caracterizados pela contraposição de duas forças, que atuam internamente dentro de um mesmo personagem. Para exemplificar, são desejos de vida e morte, impulsos contraditórios de construir ou destruir, renunciar ou amar, dois caminhos opostos para seguir.

Tais conflitos internos devem ser informados ao espectador através de pistas externas. Dessa maneira, “o que era subjetivo precisa objetivar-se” (PALLOTTINI, 1998, p. 164), seja por meio de diálogos, recursos visuais, atitudes ou ações que sejam claras ao público de que aquele indivíduo está dividido. Deste conflito interno podem surgir eventuais e graduais modificações tanto no personagem quanto na história que está sendo contada. “O conflito interno, quando bem construído, enriquece, complicando o personagem da linha a que aludimos.” (PALLOTTINI, 1998, p. 164).

Em algum nível, o personagem reflete os indivíduos, por isso, assim como as pessoas reais, ele não é um ser imutável. Ao longo dos anos, as pessoas mudam de acordo com as experiências vividas. Portanto, é natural que os personagens da ficção sofram alterações no decorrer da trama, porém, tais modificações não podem acontecer de forma arbitrária. (PALLOTTINI, 1998, p. 160)

O personagem não pode passar de vilão a herói, de mau a bom, de desonesto a honesto, por mera necessidade causal do veículo ou por urgentes razões de brevidade. Se aceitarmos o fato de que existe em todo ser ficcional um fundo fixo, seja de que proporção for, que dá unidade ao ser, naturalmente será difícil aceitar a reversão total, a mudança completa de A para B. (PALLOTTINI, 1998, p. 162).

Além de respeitar a essência do personagem, cabe ao autor preparar as alterações, tornando-as uma potencialidade da narrativa, como os autores do gênero suspense são famosos por fazer. Pallottini (1998, p. 162) explica: “se um determinado personagem pode vir a ser um ladrão, embora tenha tido, até aqui, comportamento de homem honesto, é preciso que isso seja devidamente preparado por meio de indicações - realizadas de diversas maneiras, que sejam verdadeiras pistas”.

Se as alterações das histórias ou da caracterização dos personagens se sucederem de maneira gradual, através de uma mudança preparada para ser convincente – e não um mero instrumento da vontade do autor ou pela oscilação de audiência –, torna-se compreensível e aceitável que a obra sofra variações ao longo do seu desenvolvimento narrativo. Deve-se, portanto, planejar uma mudança de objetivo com coerência dramática, que faça sentido para o telespectador e que lhe seja assimilada com naturalidade. (VARGAS, 2015, p. 55).

“Para que seja construída uma personagem é importante para o ator pensar em encontrar uma forma de caracterização que consiga transmitir o espírito interior da personagem” (PINTO, 2019, p. 31) para o público. Em *Pantanal*, a caracterização dos personagens, através de maquiagem e figurino, auxilia na construção das personalidades do elenco. Como exemplo, têm-se os peões que estão sempre de chapéu, bota e cinto com fivela, representando o trabalho que desenvolvem no campo.

Para dar vida a Maria Marruá, a maquiagem reforçou as olheiras e criou melasmas no rosto da atriz para dar veracidade à pele de uma mulher que nunca fez uso de protetores solar para se proteger do sol. Na preparação para encenar a personagem, Juliana deixou as sobrancelhas crescerem, parou de pintar as unhas e deixou os fios brancos surgirem. O figurino priorizou roupas adequadas e confortáveis para quem trabalha na lavoura.

A caracterização e o figurino da personagem são pensados para reforçar traços selvagens, de força e independência. Dentro da sociedade, é comum que tais características, especialmente as duas últimas, sejam entendidas como representações masculinas, algo nato dos homens. No *Pantanal*, também há códigos sociais que definem os comportamentos femininos e masculinos esperados. Maria é pincelada por atitudes masculinas, ela é uma mulher forte e independente, traços que ficam evidenciados principalmente na chegada dela ao *Pantanal*. Como essas características não são entendidas socialmente como femininas, a explicação para uma mulher ser

como Maria Marruá é, fica no campo do sobrenatural, na ligação dela com a onça pintada, um animal selvagem e forte. Os sentidos de feminino e masculino estão na personagem, junto com um sentido animalesco, quase folclórico, os quais, juntos constroem a Maria Marruá.

### 2.3. Novela Pantanal

*Pantanal* é um *remake* (versão de uma obra já produzida) da novela homônima exibida e desenvolvida pela extinta TV Manchete em 1990. A nova produção estreou em 28 de março, na TV Globo, no horário nobre (faixa das 21h), com roteiro assinado por Bruno Luperi. O texto original é de Benedito Ruy Barbosa (avô de Luperi) e representou um marco na teledramaturgia brasileira por trazer um novo tipo de narrativa e fotografia, além de inovar com mais da metade das cenas gravadas no próprio Pantanal, ao invés dos clássicos estúdios e das ruas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Ela traz um outro andamento, um outro tempo, um outro ritmo, assumidamente mais lento, com planos contemplativos de longa duração, focalizando mais paisagens que protagonistas, com tratamento plástico mais elaborado e marcante presença da música. Contrariando as normas, os planos agora são bastante abertos, deixando sempre presente uma larga margem de cenário. Há uma intriga, ou várias delas que se embaralham, mas o personagem principal permanece sempre a natureza, que parece seguir sua vocação de eternidade, quase indiferente aos dramas humanos que acontecem aqui e ali. Alguns personagens, como o Velho do Rio e Juma Marruá, se misturam com a própria natureza, são místicos e selvagens, expressam a força e os mistérios dos ciclos da vida, sugerindo, inclusive, um olhar diferente sobre a espiritualidade. (BECKER, 2008, p. 3).

O aspecto contemplativo das cenas e do uso de planos mais abertos são dois recursos que iam na contramão dos padrões estabelecidos para as telenovelas, que apresentavam cortes rápidos e dinâmicos e planos fechados. Além disso, *Pantanal* inova na sonoplastia das cenas ao realizar a captação do som direto do bioma e ao impor “o silêncio, considerado quase que um sacrilégio na televisão mais vulgar” (BECKER, 2008, p. 9).

A novela é dividida em duas fases e conta a história de José Leôncio, fazendeiro que passa a cuidar dos negócios e das terras da família após o desaparecimento de seu pai Joventino. Em uma viagem ao Rio de Janeiro, Leôncio conhece Madeleine, mulher pertencente à família da elite carioca, por quem se apaixona e leva-a para morar no Pantanal. Os dois se tornam pais de Joventino Neto. Madeleine, no entanto, não se adapta à vida na fazenda e foge para o Rio de Janeiro com o filho de poucos meses. Também no Pantanal, vivem Maria e Juma Marruá, sob as quais gira o mistério de se transformarem em onças-pintadas.

A segunda fase da novela é marcada pelo envelhecimento dos personagens. Joventino Neto, conhecido por Jove, já adulto, busca conhecer o pai no Pantanal. Por ter sido criado em um



ambiente urbano, as rotinas da fazenda são completamente estranhas a ele. Da mesma forma, José Leôncio não entende os comportamentos do filho. Em meio a isso, Jove conhece Juma, por quem se apaixona. Aqui, a história se repete, porém ao contrário: Jove leva Juma para o Rio de Janeiro. O choque cultural é novamente o enfoque da trama, assim como Joventino estranhava o ambiente pantaneiro e seus costumes, Juma não entende a rotina de uma cidade grande como o Rio de Janeiro.

Em paralelo aos dramas particulares, a história carrega aspectos místicos e fortemente ligados ao folclore da região pantaneira. Além do mistério em torno das mulheres Marruá, a trama conta com personagens como o Velho do Rio, curandeiro que cuida dos feridos pela jararaca boca-de-sapo (cobra venenosa que habita a região). Os pantaneiros acreditam que o Velho do Rio é pai das sucuris e tem o poder de se transformar no animal. Outra figura misteriosa é Trindade, um dos peões da fazenda de Zé Leôncio, que teria um pacto com o diabo ou que seria uma encarnação do próprio.

É a partir desse enredo, que destoa dos clássicos triângulos amorosos em que há dois mocinhos e um vilão, que *Pantanal* gera rupturas de linguagem na teledramaturgia brasileira: “ela é a primeira a utilizar sistematicamente a natureza como recurso cenográfico, rompendo com o esquema fácil da novela de estúdio” (BECKER, 2008, p. 5). Outro diferencial da novela está no destaque às ambientações e aos personagens coadjuvantes, “o que permitia relativizar um pouco o papel dos personagens principais. Isto acontecia porque o próprio Pantanal era o protagonista principal da novela.” (BECKER, 2008, p. 8).

Dentro desta narrativa, destaca-se o personagem de Maria Marruá, interpretado pela atriz Juliana Paes no *remake*. No original, o papel coube à atriz Cássia Kis. Maria é uma mulher acostumada com as lidas do campo e com a proximidade com a natureza. É uma personagem com uma história familiar marcada por mortes, disputas de terra e vingança. A trajetória dela tem início em um assentamento no Paraná, em que Maria, o marido Gil e o filho trabalham na lavoura. Eles e as demais famílias moradoras do local acreditam serem as donas das terras, afinal pagaram pelas propriedades e receberam documentos que comprovam a transação. Contudo, eles foram vítimas de um golpe e a documentação não possui validade legal. Dessa forma, eles são expulsos das terras. Em meio a essa disputa, o filho de Maria é morto - assim como seus outros dois irmãos que foram assassinados antes e que, embora não apareçam na novela, são apresentados no enredo como componente para o sofrimento da mãe.

Sem suas terras e seu filho, Maria e Gil rumam para o Mato Grosso do Sul, em meio ao Pantanal. A dor de perder seus filhos atormenta Maria Marruá. A personagem engravida e tenta se matar, mas é impedida pelo marido. Assim, a gravidez segue e Maria dá à luz em uma canoa

no rio. Ainda em luto pelos filhos, Marruá decide abandonar a recém-nascida na canoa. Porém, ao perceber uma sucuri rondando o local, a mulher retorna e resgata sua filha, Juma Marruá. A cena é marcada pela paisagem pantaneira, que apresenta a natureza em sua forma mais primitiva tanto no cenário do Pantanal, potencializado pelo aparecimento da sucuri, quanto na condução do parto.

Com o assassinato de Gil, Juma e Maria ficam sozinhas. A necessidade de autodefesa em um contexto tão agressivo obrigou tanto Juma quanto a sua mãe a aprenderem a se proteger, especialmente dos homens. O cenário pantaneiro é predominantemente masculino, peões e capatazes são numerosos nas fazendas. As mulheres ficam, essencialmente, recolhidas nas casas com os afazeres domésticos e na agricultura. Juma e Maria, em contrapartida, realizam todos os tipos de tarefas sozinhas, desde a caça até o cuidado da casa.

Maria é forjada nestes elementos: a proximidade com a natureza lhe acrescenta características selvagens e o instinto de proteção faz dela uma mulher capaz de se defender – inclusive manejando uma arma. A história dela se transformar em onça-pintada encontra respaldo nessa caracterização de mulher forte e destemida (tal qual uma onça). “Maria foi forjada na dor, no que é antinatural, perder filhos, perder um, dois, três.. forjada na violência da perda da identidade, da terra, do que é seu, do que faz você se entender por gente. Quando você não tem mais nada, você só tem a si mesmo e os seus próprios instintos”, contou a atriz Juliana Paes em coletiva de imprensa reproduzida pela Folha de S. Paulo<sup>17</sup>.

### **3 ESTUDOS SOBRE GÊNERO E PERFORMATIVIDADE**

De modo a problematizar o gênero, é preciso, antes, entender como os estudos a respeito deste campo de pesquisa se desenvolveram. Ainda no século XIX, Europa e Estados Unidos

---

<sup>17</sup> Disponível em:

<<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2022/04/pantanal-juliana-paes-aponta-beleza-em-rugas-e-olheiras-de-maria-marrua.shtml>> Acesso em Jul 2022.

acompanharam os primeiros movimentos de luta por direitos das mulheres. É a partir desse ideal que surge o conceito de feminismo. Ele diz respeito, justamente, à defesa dos direitos e das liberdades femininas, além de trazer uma visão de igualdade, defendendo a participação total e igualitária de mulheres na política e no trabalho. Ao mesmo tempo que feministas reivindicam igualdade em relação aos homens, elas também defendem as diferenças entre as mulheres, as quais não são uma massa homogênea (LOURO, 1995).

Assim, a primeira onda feminista é caracterizada pelos movimentos sufragistas, que defendiam o direito ao voto das mulheres. No Brasil, as primeiras movimentações começam praticamente com a Proclamação da República em 1890. Dentre as figuras participantes, pode-se destacar Bertha Luz. Membro da elite e pesquisadora, Luz defendia que mulheres pudessem concorrer a cargos públicos e votar (ABRÃO, 2010). As movimentações feministas deste período arrefecem após 1934, ano em que as mulheres passam a ter o direito ao voto assegurado pela Constituição.

Em relação à produção de conhecimento científico, até este período, era considerada exclusiva aos homens, assim como as questões políticas e científicas. Acreditava-se que “O conhecimento sequer pertencia à natureza feminina, poderia causar danos à saúde” (ABRÃO, 2010, p. 14), os quais incluíam até a infertilidade, porque o “desenvolvimento do cérebro feminino resultava na atrofia do útero” (SOIHET<sup>18</sup>, 2000, p. 15 apud ABRÃO, 2010, p.14).

A Inglaterra e os Estados Unidos foram palco para a segunda onda feminista na década de 1960. O contexto pós-segunda guerra era de intensos debates e questionamentos levantados a partir dos movimentos de contestação político-intelectual, os quais culminaram, na França, nas manifestações de maio de 1968. Nesse momento, o Brasil vivia a ditadura civil-militar, o que impulsionou a associação dos movimentos feministas aos grupos de oposição aos militares e, mais tarde, aos movimentos a favor da redemocratização brasileira ao longo da década de 1980. Durante a ditadura, “muitas mulheres foram presas, torturadas, mortas, acusadas de subversão, outras exiladas. Dentre aqueles que foram denunciados, cerca de 12% eram mulheres” (ABRÃO, 2010, p. 15). Contudo, mesmo nesse período, grupos de mulheres se mantiveram mobilizados em prol de políticas públicas que garantissem acesso à educação, ao transporte e a direitos trabalhistas.

Os movimentos da segunda onda feministas lutavam por “justiça social e econômica, além de promover debates sobre sexualidade e direitos reprodutivos.” (ABRÃO, 2010, p. 15). Louro

---

<sup>18</sup> SOIHET, Rachel. **A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz**. Revista Brasileira de Educação, 2000, n.15, p. 15 apud ABRÃO, 2010, p. 14.

(1995, p. 109), ao analisar o feminismo que ressurgiu neste período, afirma que uma das imagens mais presentes e, muitas vezes, estereotipada, do movimento, remete às primeiras manifestações públicas que denunciavam a opressão das mulheres. Já nessas manifestações era possível perceber a euforia, o encanto e o desejo de transformação, os quais foram elementos das construções teóricas que se seguiram. É neste momento também que surge o conceito de patriarcado<sup>19</sup> enquanto raiz da desigualdade estrutural entre homens e mulheres. Além disso, questões como a heterossexualidade, a pornografia e a feminilidade da mulher são debatidas pelos movimentos.

Com o fim da ditadura, em 1985, os movimentos feministas se organizam para pressionar os deputados constituintes na elaboração de uma constituição que garantisse direitos às mulheres. Dessa forma, a partir da Constituição de 1988, mulheres passam a ter direito à licença-maternidade, à creche para seus filhos e, no caso de presidiárias, a permanecerem com o recém-nascido por um período.

Nos Estados Unidos e na Inglaterra, acontece a terceira onda feminista, na década de 1990 e 2000, respectivamente. Os movimentos questionam o excesso de feminilidade da mulher e combatem o pós-feminismo<sup>20</sup>. É neste período que o conceito de interseccionalidade é inserido dentro dos movimentos e reivindicações sociais. A interseccionalidade é um conceito

que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW<sup>21</sup>, 2002, p.177 apud ASSIS, 2019, p. 20).

Carneiro (2003) ressalta a importância da interseccionalidade na introdução da pauta antirracista dentro dos movimentos feministas. Para a autora, esse processo transforma as mulheres em sujeitos políticos, em que elas assumem suas próprias lutas, não se prendendo em demandas de mulheres de grupos sociais aos quais não pertencem. Ainda dentro da ideia da

<sup>19</sup> O termo é utilizado “na literatura feminista internacional para significar as relações de poder entre homens e mulheres”, em que, dentro do sistema patriarcal, “as mulheres são subordinadas aos homens”. (AGUIAR, 2000).

<sup>20</sup> “Segundo algumas correntes do feminismo, o pós-feminismo encontra-se próximo do discurso do pós-modernismo, na medida em que ambos têm por objetivo desconstruir/desestabilizar o gênero enquanto categoria fixa e imutável. Outras correntes do feminismo, porém, afirmam que [...] o pós-feminismo é visto como incorporando um feminismo de “Terceira vaga”, que se identificaria mais com uma agenda liberal e individualista do que com objetivos coletivos e políticos, considerando que as principais reivindicações de igualdade entre os sexos foram já satisfeitas e que o feminismo deixou de representar adequadamente as preocupações e anseios das mulheres de hoje.” (MACEDO, 2006, p. 813).

<sup>21</sup> CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Estudos Feministas. Ano 10 vol. 1, 2002, p.177 apud ASSIS, 2019, p. 20

interseccionalidade, por exemplo, mulheres lésbicas constroem agenciamentos dentro dos movimentos feministas em busca dos seus direitos enquanto indivíduos. Elas sofriam (e ainda sofrem) violência física e simbólica, além de serem levadas a performar a heterossexualidade assim como a maternidade.

Abrão (2010, p.29) defende que as disparidades sociais acontecem “não apenas nas relações entre homens e mulheres, mas entre as próprias mulheres”. Dessa forma, a interseccionalidade é um meio de investigação social crítica, centralizada nas relações de poder, na desigualdade e justiça social, que produz uma maior compreensão do contexto social.

A interseccionalidade é uma forma de compreender e analisar a complexidade do mundo, nas pessoas, nas experiências humanas. Os eventos e condições da vida social, política e o self raramente podem ser entendidos como moldados por um único fator. Eles são geralmente moldados por muitos fatores, de maneiras diversas e mutuamente influentes [...] A interseccionalidade utilizada como uma ferramenta analítica dá às pessoas uma melhor visão à complexidade do mundo e de si mesmas (COLLINS; BILGE<sup>22</sup>, 2016, p. 2; 193, tradução livre, apud ABRÃO, 2010, p. 29).

A partir da década de 1990, o movimento feminista brasileiro se intensifica em busca de maior participação política das mulheres. Além disso, surge o entendimento que o espaço privado também é político, da mesma forma que o público. Como consequência, as feministas brasileiras exigem políticas públicas que garantam, também na esfera privada, a segurança das mulheres. Dentre as solicitações, está a criação de abrigos e delegacias especializadas no atendimento a mulheres que sofreram agressões.

Em relação aos estudos de gênero, eles têm início na segunda onda feminista, na década de 1960, nos Estados Unidos e na Inglaterra. Até este momento, a produção científica era pautada pelos homens e pelas suas narrativas. Scott (1992) declara que, para romper com a cultura androcêntrica, era preciso que as histórias das mulheres fossem pesquisadas a partir do olhar feminino. Os movimentos também defendem a produção de capital intelectual de forma sistemática a fim de “compreender e explicar a subordinação social e a invisibilidade política a que as mulheres a que as mulheres vinham sendo historicamente submetidas” (MEYER, 2004). Além de denunciar a desigualdade enfrentada pelas mulheres em diferentes âmbitos, inclusive, dentro dos centros acadêmicos, este período ficou marcado pela exposição de preconceitos e assédios dentro da produção científica.

Há um esforço para dar visibilidade à mulher como agente social e histórico, como sujeito; portanto o tema sai das notas de rodapé e ganha o corpo dos trabalhos. Surgem estudos preocupados não só em desvendar a opressão das mulheres, como também em

---

<sup>22</sup> COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. Intersectionality, 2016, p. 2; 193, tradução livre, apud ABRÃO, 2010, p. 29.

demonstrar que a abordagem destas questões pode trazer contribuições importantes ao entendimento da sociedade. (LOURO, 1995, p. 102).

Os estudos feministas e de gênero vão se debruçar sobre relações de poder e irão questionar o *status quo* e a oposição entre homens e mulheres. Em paralelo, os pesquisadores vão debater gênero, sexualidade e a forma como são “as construções e discursos históricos, sociais e políticos sobre as mulheres, as feminilidades e as masculinidades” (ABRÃO, 2010, p. 18). Questões culturais e econômicas são investigadas sob uma perspectiva crítica ao padrão hegemônico estabelecido, além de identificar os mecanismos de regulação, inclusão e exclusão social.

Entretanto, não significa que anteriormente as mulheres não estivessem presentes na produção científica. Até então, elas eram entendidas como “estudos de minorias”, uma vez que as mulheres pertenciam a um “grupo desviante” (LOURO, 1995, p. 102) em relação ao gênero masculino, cujos comportamentos eram interpretados como modelos. Dessa forma, os comportamentos femininos eram distantes e divergentes do padrão, por isso, mereciam estudos a respeito (LOURO, 1995).

Contudo, nem todos os pesquisadores da área aceitam a terminologia “gênero”, uma vez que nela se esconderia o verdadeiro objeto de estudos, a mulher. Assim como em outros campos de pesquisa e do próprio movimento feminista, os estudos feministas e de gênero apoiam-se em diferentes instrumentos e propostas metodológicas, os quais produzem caminhos distintos e, por vezes, contraditórios (LOURO, 1995, p. 102).

Independente da linha adotada, a origem comum desses grupos remonta aos movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970, momento em que a presença feminina era ostensiva em manifestações estudantis e de operários, tanto no Brasil quanto em outros países. É a partir deste período que “as mulheres passam a expressar publicamente uma luta específica, feminista, que, se não era nova, apresentava-se agora, em razão de toda a conjuntura internacional, com uma força e organização que lhe garantia continuidade.” (LOURO, 1995, p.102).

É preciso também conceituar o termo “gênero”. Para isso, Scott (1992) analisa diferentes aplicações da terminologia. “Na gramática, o gênero é compreendido como uma forma de classificar fenômenos, um sistema socialmente consensual de distinções e não uma descrição objetiva de traços inerentes.” (SCOTT, 1992, p. 72). Enquanto que, as feministas adotam a palavra gênero para se referir “à organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 1992, p. 72). Dentro dos sentidos da palavra gênero, as primeiras indicações foram feitas pelas feministas norte-americanas, que adotaram a palavra como uma maneira de rejeitar o “determinismo

biológico implícito no uso de termos como "sexo" ou "diferença sexual".” (SCOTT, 1992, p. 72). Elas buscavam contrapor “os partidários das interpretações biologistas” (LOURO, 1995, p. 102), os quais ancoravam na biologia a hierarquia social de homens e mulheres.

Para Scott (1992, p. 76), o termo “gênero” destaca um sistema de relações que até pode incluir o sexo, porém não é obrigatoriamente determinado por ele ou pela sexualidade, ou seja, a pesquisadora introduz a ideia de sentidos diversos para o feminino e o masculino para além daquilo que é classificado como “coisas de mulher e coisas de homem”. Porém, ela critica que, apesar de “gênero” enfatizar que as relações entre homens e mulheres são sociais, o termo não aponta razões para as relações serem construídas e desenvolvidas de forma desigual como são. “Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm a capacidade de dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior.” (SCOTT, 1992, p. 75). Ao contrário, o termo “gênero” indica construções culturais sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres dentro da sociedade. Scott (1992, p.75) resume “gênero” como “uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado”.

A autora também aponta que, além do uso de “gênero” sugerir um olhar mais acadêmico aos estudos a seu respeito, o termo também tem uma conotação mais neutra (e menos militante) do que “mulheres”. Ao utilizar a palavra “gênero”, os pesquisadores estariam se dissociando da política do feminismo e se ajustando à terminologia científica supostamente exigida nas ciências sociais.

o termo "gênero" não implica necessariamente uma tomada de posição sobre a desigualdade ou o poder, nem tampouco designa a parte lesada (e até hoje invisível). Enquanto o termo "história das mulheres" proclama sua posição política ao afirmar (contrariamente às práticas habituais) que as mulheres são sujeitos históricos válidos, o termo "gênero" inclui as mulheres, sem lhes nomear, e parece, assim, não constituir uma forte ameaça. (SCOTT, 1992, p. 75).

Para além de substituir o termo “mulheres”, gênero também é utilizado para sugerir que informações sobre mulheres são necessariamente a respeito dos homens também, como se o estudo de um implicasse no estudo do outro. Essa binariedade, para Scott (1992, p.75), enfatiza que o mundo das mulheres compõem o mundo dos homens, sendo criado dentro dele e por ele. Por isso, Scott defende a problematização da oposição binária entre homens e mulheres, a qual coloca em pólos opostos os dois sexos.

Nessa esteira, Judith Butler (1990, p. 25), em sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, desconstrói o conceito de gênero que ampara as teorias feministas de

então. Importante entender que, neste contexto, desconstrução não remete a desmonte ou destruição. Butler questiona a divisão entre sexo e gênero que parte do princípio que o sexo é natural e o gênero é socialmente construído (RODRIGUES, 2005). Para a autora, “não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo” (BUTLER, 1990, p. 25), pois, para ela, gênero é o significado cultural assumido pelo corpo sexuado. Ela reforça que a distinção entre sexo e gênero, no qual o primeiro é natural e o segundo é construído, transfere da biologia para a cultura o destino.

“Talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 1990, p. 25), o que indica que, “o sexo não é natural, mas é ele também discursivo e cultural como o gênero” (BUTLER, 1990, p. 25). Butler argumenta que o gênero é “um fenômeno inconstante e contextual, que não denotaria um ser substantivo” (BUTLER, 1990, p. 29). Para ela, ele é “um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 1990, p. 29).

Sobre a binariedade do sexo, Butler afirma que ainda que possa considerar a estabilidade deste, não se pode inferir que o termo “homens” e “mulheres” seja aplicado exclusivamente para corpos masculinos e femininos, respectivamente. Assim, ela concluiu que o gênero também não pode ser resumido nessa visão binária.

Butler ainda vai questionar o entendimento da identidade fixa dentro das teorias feministas que tratam a mulher enquanto categoria política. A identidade das mulheres está em constante mudança, justamente pelo caráter plural dos sujeitos que compõem o feminismo e pela inserção deste em uma sociedade temporal.

Nesse sentido, o discurso feminista, ao afirmar o sujeito feminista apenas como “mulher”, estaria corroborando com a lógica do sistema jurídico de formação discursiva sobre os sujeitos. E assim, jamais teria sucesso sobre a emancipação das “mulheres”, pois as mesmas estruturas de poder que produzem o sujeito do feminismo, são as mesmas estruturas que também reprimem. Quem é o sujeito do feminismo? Se for apenas a mulher, isso, mais uma vez, traria a velha binariedade, aliada à heteronormatividade homem x mulher. (FARIA; BARRETO, 2012)

Para Butler, quando o feminismo supõe um sujeito que define o coletivo de mulheres, ele está impedindo o diálogo interseccional com identidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais. Além de inferir que “a opressão das mulheres é única, singular e a mesma em todo mundo” (FARIA; BARRETO, 2012), o que “favorece e fortalece não apenas um movimento de



universalizar práticas sexistas ocidentais, mas também coloca tal prática como um barbarismo intrínseco e naturalizado.” (FARIA; BARRETO, 2012).

Ao centrar o conceito de gênero, a política feminista “estaria condenada a se manter presa à diferença sexual do binarismo masculino/feminino, que apenas substituiria o par homem/mulher” (RODRIGUES, 2020, p. 106), dessa forma, substituir o sexo por gênero “seria apenas uma transferência da natureza para a cultura.” (RODRIGUES, 2020, p. 106).

É a partir destes questionamentos que Butler vai desenvolver o conceito de performatividade, o qual abordaremos mais à frente. Aqui, cabe dizer que é através da ideia de performance que a autora parte para explicar o gênero.

As análises histórico-teóricas das abordagens dos estudos de gênero podem ser elencadas em três principais eixos. A primeira tem uma perspectiva feminista e seu objetivo é explicar as origens do patriarcado. A segunda segue a tradição marxista e busca uma coerência com as críticas feministas. A terceira se inspira em diferentes escolas da psicanálise a fim de gerar uma explicação da produção e reprodução tanto da identidade de gênero quanto do sujeito.

Ao longo das últimas décadas, pesquisadoras feministas levaram para a academia objetos de estudo vinculados “ao cotidiano, à família, à sexualidade e ao trabalho doméstico” (MEYER, 2004, p. 14). Tais temáticas eram classificadas como inferiores do ponto de vista acadêmico e, por isso, não eram dignas de pesquisa de acordo com padrão científico vigente.

Após apontar conceitos utilizados para a palavra “gênero”, Scott traz a sua definição do conceito, a qual é dividida em duas partes e vários subconjuntos, todos inter relacionados: “(1) o gênero é as diferenças percebidas entre um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nos sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder.” (SCOTT, 1992, p. 86).

Guacira Louro (1995, p. 103) defende que para entendermos o conceito de “gênero” é preciso, primeiro, salientar que a constituição dos sujeitos enquanto homens e mulheres se dá em um processo continuado e dinâmico. Ou seja, o ser homem ou mulher não é um produto determinado no nascimento, os sujeitos homem ou mulher são construídos a partir de “práticas sociais masculinizantes e feminilizantes” (LOURO, 1995, p. 103), as quais variam de acordo com os parâmetros estabelecidos em cada sociedade. Dessa forma, a autora conclui que instituições sociais como a justiça, a escola e a igreja são “generificadas” pois expressam as relações sociais de gênero; e ressalta que em todas elas há a ideia de formação, socialização ou educação dos sujeitos.

No mesmo sentido, Dagmar Meyer (2004, p. 16) afirma que

as instituições sociais, os símbolos, as normas, os conhecimentos, as leis, as doutrinas e as políticas de uma sociedade são constituídas e atravessadas por representações e pressupostos de feminino e de masculino, ao mesmo tempo em que estão centralmente implicadas com sua produção, manutenção ou resignificação.

O gênero está, portanto, implicado na concepção, construção e distribuição do poder. “Ser do gênero feminino ou do gênero masculino leva a perceber o mundo diferentemente, a estar no mundo de modos diferentes.” (LOURO, 1995, p.106). Contudo, os processos de construção de gênero não resultam de uma imposição unilateral feita pela sociedade, já que essa é composta por uma massa heterogênea e multifacetada e, também, porque os sujeitos não são seres inertes, desprovidos de capacidade crítica. Assim, os conhecimentos socialmente transmitidos aos sujeitos não são automaticamente internalizados por eles, não sem antes passar por uma avaliação em que se aceita, rejeita, contesta ou adapta tais valores e atitudes, ou seja, os sujeitos participam desse processo.

Apesar de diferenças teórico-metodológicas, Meyer (2004, p.14) declara que o conceito de gênero, que em um sentido mais amplo, expõe a fragilidade dos argumentos que estabeleciam que as diferenças reconhecidas entre homens e mulheres seriam, além de inatas, essenciais. Ou seja, o sexo anatômico determinaria naturalmente um modo de ser. “Gênero” carrega consigo a argumentação de que “diferenças e desigualdades entre mulheres e homens eram social e culturalmente construídas e não biologicamente determinadas.” (MEYER, 2004, p. 14).

Atualmente, tanto movimentos teóricos quanto políticos, aplicam o sentido de gênero em dois sentidos divergentes. De um lado, “gênero” se traduziria como uma oposição (ou complementação) da noção de sexo biológico, referindo-se, assim, aos “comportamentos, atitudes ou traços de personalidade que a(s) cultura(s) inscreve(m) sobre corpos sexuados.” (MEYER, 2004, p. 15). Dentro dessa perspectiva, contudo, o destaque na construção sócio-cultural do masculino e do feminino não confrontou a ideia de que há uma biologia humana universal nos corpos e nos sexos, a qual antecede o social e o cultural.

Em uma outra direção, “gênero” evidencia que a sociedade interfere na formação tanto da personalidade e do comportamento do sujeito, como também no modo como o corpo e o sexo aparecem. Sob esse viés, o conceito questiona as noções essencialistas (modos de ser e de sentir) e as noções biológicas de corpo, sexo e sexualidade.

Esse segundo uso tem sido adotado especialmente pelo feminismo pós-estruturalista, que se ampara em teorizações desenvolvidas por Michael Foucault e Jaques Derrida. Por isso, o feminismo pós-estruturalista “assume que a linguagem (entendida, aqui, em sentido amplo) é o

locus central de produção dos nexos que a cultura estabelece entre corpo, sujeito, conhecimento e poder.” (MEYER, 2004, p. 15).

A partir disso, o conceito de “gênero” refere-se às formas de construção social, cultural e linguística que compõem os processos de diferenciação de homens e mulheres. Tal conceito favorece a avaliação de processos que instituem essas divergências entre homens e mulheres. Como consequência,

ele nos afasta de abordagens que tendem a focalizar subordinações que seriam derivadas do desempenho de papéis, funções e características culturais estritas de mulheres e homens, para aproximar-nos de abordagens que tematizam o social e a cultura, em sentido amplo, como sendo constituídos e atravessados por representações - sempre múltiplas, provisórias e contingentes - de feminino e de masculino e que, ao mesmo tempo, produzem e/ou ressignificam essas representações. (MEYER, 2004, p. 15).

As feministas se veem diante de um duplo desafio: demonstrar que nem as características anatômicas e fisiológicas nem as desvantagens sócio-econômicas, de forma isolada, servem como justificativa para as desigualdades entre homens e mulheres (MEYER, 2004). Parte delas defende que

são os modos pelos quais determinadas características femininas e masculinas são representadas como mais ou menos valorizadas, as formas pelas quais se distingue feminino de masculino, aquilo que se torna possível pensar e dizer sobre mulheres e homens que vai constituir o que é inscrito no corpo e definido e vivido como masculinidade e feminilidade, em uma dada cultura, em um determinado momento histórico. (MEYER, 2004, p. 14).

No mesmo sentido, Butler (2010) entende que “os atos e os gestos relacionados à identidade de gênero praticados pelo corpo humano são performativos” (FONSECA, 2016, p. 5) . Dessa forma, a autora defende que o feminino e o masculino são projetos a serem desenvolvidos indefinidamente.

Dentro dos estudos de gênero, é Judith Butler a responsável por cunhar o conceito de performatividade. Butler trabalha através da descrição dos “processos pelos quais a identidade é construída no interior da linguagem e do discurso” (SALIH, 2015, p. 10), sem reduzir tudo a tais construções linguísticas. Como teórica construtivista, ela está interessada em descrever as condições de emergência do sujeito. Seu modo de análise é chamado de “genealógico”.

Uma investigação genealógica da constituição do sujeito supõe que sexo e gênero são efeitos – e não causas – de instituições, discursos e práticas; em outras palavras, nós, como sujeitos, não criamos ou causamos as instituições, os discursos e as práticas, mas eles nos criam ou causam, ao determinar nosso sexo, nossa sexualidade, nosso gênero. (SALIH, 2015, p. 10)

Dessa forma, Butler defende que desde o início da existência social do sujeito (ou seja, desde o nascimento, já que não há existência que não seja social), o corpo deste é generificado

(SALIH, 2015). Ou seja, os corpos (no nascimento e, talvez, antes dele) já estão marcados culturalmente por aquilo que é entendido, em uma dada sociedade em um determinado período e contexto histórico, como características e comportamentos dos gêneros masculino e feminino.

É a partir da noção de performatividade, enquanto categoria de análise, que Butler destaca a constituição do gênero através de “atos, gestos, representações ordinariamente constituídas” (GRAÇA, 2016, p. 22). O que, segundo Salih (2015, p. 43), “parece apontar para a conclusão de que gênero não é algo que somos, é algo que fazemos, um ato, ou mais precisamente, uma sequência de atos, um verbo em vez de um substantivo, um fazer em vez de um ser”.

Para exemplificar, pode-se pensar em atos corriqueiros como mulheres se maquiarem, usarem salto alto ou realizarem procedimentos estéticos. Todos são performances do gênero feminino. Assim como, por outro lado, barbear-se ou ser o responsável pelo preparo do churrasco são maneiras de performar o masculino.

Resumindo, Butler defende que as identidades de sexo e de gênero são performativas, ampliando, assim, a famosa afirmação de Simone de Beauvoir (1970, p. 9) de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Ou seja, aquilo que se entende como características e atributos do ser mulher não é determinado biologicamente, mas construído socialmente, conforme os exemplos dados acima.

Por isso, o pensamento de Beauvoir serve como caminho para entender a performatividade de Butler, em que ela confirma a negativa da essência biológica do gênero ao enfatizar que o gênero é performatividade. Homens e mulheres estão constantemente performando gênero através da maneira como se vestem, dos papéis sociais desempenhados e da maneira que pensamos o que significa ser do gênero masculino ou feminino.

A autora ainda declara que “não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; a identidade é performativamente constituída pelas próprias ‘expressões’ que supostamente são seus resultados” (BUTLER, 1990, p. 25). Ou seja, a performatividade é um conjunto de práticas e expressões, as quais eram e ainda são entendidas por muitos como atributos da natureza, intrínsecos a características biológicas. Inclusive, ao pensar a respeito dos sujeitos que compõem o feminismo, Butler questiona se é possível determinar que mulher é a essência do movimento, quais características a constituem ou como ela se parece. A própria autora desenvolve respostas para as suas perguntas: ela afirma que só é possível falar de mulheres assim, no plural. O feminismo é composto por sujeitos diferentes, tornando impossível que haja uma identidade unificada quando se fala de mulher (BUTLER, 1990).

Assim, a gestualidade, enquanto maneira de performar gênero, irá nortear as análises acerca dos sentidos de feminino e masculino atribuídos ao objeto desta pesquisa.

#### 4 OS SENTIDOS DE FEMININO E MASCULINO EM CENA

A fim de responder ao problema de pesquisa “quais são os sentidos de feminino e masculino atribuídos e também construídos a partir da personagem Maria Marruá da novela Pantanal” utilizou-se a técnica de revisão bibliográfica acerca das telenovelas no Brasil, do personagem na televisão e do gênero narrativo para, posteriormente, realizar-se uma análise filmica das cenas.

A escolha da revisão bibliográfica justifica-se pela necessidade de “identificar informações bibliográficas, selecionar os documentos pertinentes ao tema estudado” (DUARTE, 2005, p. 51), construindo, desse modo, uma base teórica para a problematização e desenvolvimento das análises propostas na pesquisa. A partir desta, é possível identificar o que pesquisadores, autores e estudantes que se interessam pela temática estão produzindo no campo acadêmico. O método adotado é de caráter qualitativo, o qual interpreta os fenômenos, dando significado para eles, embora não requeira “o uso de métodos e técnicas estatísticas” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70). Neste processo, o pesquisador é o instrumento-chave e o produto gerado a partir dele tem menor relevância do que a trajetória da pesquisa.

Na revisão bibliográfica, a respeito das telenovelas no Brasil, retoma-se o desenvolvimento e as principais características desse gênero ficcional no país. Através de autores como Sérgio Augusto Soares Mattos (2000), Ismael Fernandes (1997), Ana Maria Figueiredo (2003), Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli e José Mário Ortiz Ramos (1991), salienta-se quais são os elementos constitutivos das novelas, trazendo também as especificidades das telenovelas brasileiras em relação aos produtos estrangeiros. Além de lembrar as origens, discute-se as telenovelas enquanto produto cultural e comunicacional a partir de pesquisadores como Adriana Pierre Coca (2018), José Marques de Melo (2010) e Maria Ataíde Malcher (2003), ressaltando a influência das novelas sobre a sociedade ao mesmo tempo em que é um reflexo dela.

Em referência ao personagem na televisão, a revisão bibliográfica parte da obra de Renata Pallottini (1998) para abordar de que maneira se constrói tais figuras ficcionais e qual a relevância dessas nas telenovelas, além de tratar da relação entre público e personagem.

A partir da discussão de gênero, retoma-se a trajetória dos estudos a respeito desta temática e salienta-se a importância dos movimentos feministas como ferramenta propulsora de tais discussões. Através de pesquisadoras como Joan Scott (1995), Dagmar Meyer (2004), Guacira Louro (1995) e Judith Butler (1990), foram postas à luz as conceitualizações de gênero,

além da problematização da produção dos sentidos de masculino e feminino. Butler, principalmente, problematiza a produção do gênero sob o viés da performatividade, a partir da qual ela defende que os atributos de gênero são criadas por meio de uma construção social daquilo que é considerado feminino ou masculino. Assim, a performatividade não estaria atribuída ao gênero, mas sim a uma performance, ou seja, a gestualidade, aos hábitos e às maneiras que diferem o feminino e o masculino na sociedade. (SALIH, 2015).

Levando-se em consideração a importância narrativa para aquilo que pretende analisar-se nesta pesquisa, define-se três momentos para serem explorados no objeto de análise: a morte do terceiro filho de Maria; o nascimento de Juma e a transformação de Maria em onça; e a morte de Maria. Tanto a morte do terceiro filho quanto o nascimento de Juma estão na primeira fase da novela, a qual situa-se nos primeiros 14 episódios. A morte de Maria acontece dentro da segunda fase narrativa. Embora a novela ainda não tenha terminado, a partir do falecimento da personagem, torna-se possível realizar-se as análises das cenas propostas.

Os critérios utilizados na seleção de cenas incluem a relevância narrativa dos trechos, já que elas representam momentos-chave para a personagem. Da mesma forma, são cenas carregadas de simbolismos entre vida e morte em torno da personagem. Para além da carga dramática que envolve cada uma das cenas selecionadas, há o misticismo da mulher que se transforma em onça e o agenciamento de sentidos de feminino e masculino a partir da personagem, o que, ressalta-se, é o objeto de análise deste trabalho.

Com base no levantamento bibliográfico mencionado acima, define-se que a análise filmica das cenas partirá da observação dos gestos. Como auxílio da investigação, serão mobilizados os recursos audiovisuais, já que o objeto de pesquisa é uma narrativa audiovisual, cujos elementos interferem na mensagem recebida pelo espectador e nos sentidos gerados, conforme define Vanoye (2008) ao comparar a análise filmica com a literária.

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise filmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons). (VANOYE, 1992)

A partir da gestualidade e destes elementos, será possível pincelar de que forma feminino e masculino são performados por Maria Marruá, já que a ideia de gênero está intimamente ligada

aos nossos atos. Assim, será observado o discurso, o tom de voz, a aparência, as expressões faciais e corporais, bem como o cenário e a interação dos demais personagens com Maria.

Os aspectos audiovisuais que compõem as cenas auxiliarão na análise dos sentidos do feminino e do masculino constituídos na narrativa; tais recursos audiovisuais serão acionados à medida em que forem relevantes para a análise da gestualidade. Os meios audiovisuais “são uma amálgama complexa de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas e sequência de cenas” (ROSE, 2002, p. 343), por isso, ao analisar os sentidos atribuídos em uma cena é necessário apontar quais e de que forma as características audiovisuais influenciam na construção desses sentidos. Partindo da gestualidade, irá se observar de que forma o cenário, a iluminação, o figurino, a maquiagem, os elementos da montagem, a sonoplastia, enquanto exemplos de recursos audiovisuais, irão apontar para a construção de sentidos. Importante destacar que, tanto a presença quanto a ausência desses elementos, reforçam um discurso, que, neste caso, será observado do ponto de vista dos gestos da personagem.

A análise das cenas conterà três tópicos abordados: o contexto narrativo, a descrição das ações e a análise acerca dos sentidos de feminino e masculino na personagem Maria Marruá. Ao final, será realizada uma síntese das análises, na qual serão estabelecidas relações entre as cenas, traçando aspectos em comum e também opostos. O objetivo é discutir as observações feitas a partir das análises das cenas escolhidas.

#### **4.1. Cena um: Maria perde o terceiro filho**

A primeira cena selecionada se passa dentro do segundo capítulo da novela, ainda na primeira fase da narrativa. Neste momento, a trama apresenta Joventino e seu filho adolescente, José Leôncio, os quais, junto com uma comitiva de peões, realizam o transporte de gado pelo interior de Goiás. Anos passam e José Leôncio ressurgue adulto, ainda na lida de peão ao lado do seu pai. Ao passar por terras no Pantanal, em uma de suas viagens, Joventino decide começar a reunir sua própria “boiada” e fazer daquele local a sua casa.

Em um outro núcleo da narrativa, estão os personagens Maria, o marido Gil e o filho Chico, agricultores que vivem em Sarandi, no interior do Paraná. Eles, junto com outros pequenos produtores rurais, compraram suas terras de um corretor chamado Tenório. Entretanto, um fazendeiro reivindica o direito de posse das propriedades, fazendo com que os agricultores descubram que foram vítimas de um golpe e que as escrituras que possuem são falsas. Os



produtores são intimados a deixar o local. Revoltado, Chico incita os agricultores a lutarem por suas terras, convencendo Gil e os demais.

Maria questiona Gil se vale a pena arriscar a vida deles e, especialmente, a vida do filho deles, por causa de terras. Chico é o terceiro filho do casal que já perdeu os outros dois por disputas de terras.

Os funcionários do tal fazendeiro incendeiam parte da plantação de um dos agricultores e ameaçam expulsar as famílias. É a partir deste conflito entre produtores rurais e os “capangas” do proprietário que tem-se a cena que será analisada.

#### 4.1.1. Descrição da cena um<sup>23</sup>

A cena inicia com homens passando armados em meio a uma plantação atingida por focos de incêndio. Os homens são agricultores que lutam pela posse das suas terras contra funcionários de um fazendeiro que alega ser o proprietário do local. A trilha que acompanha os sons ambientes de vegetação evoca a tensão do conflito. Dentre os agricultores, estão Gil e Chico, marido e filho de Maria, respectivamente. Na tela, os homens correm em meio a um milharal, com destaque para Chico. A imagem acompanha seus movimentos e escuta-se a voz de Maria, que está em casa rezando para Nossa Senhora Aparecida (fig. 1). “Nossa Senhora *da* Aparecida, Nossa Senhora que é mãe, conhece a minha aflição, a senhora que perdeu um filho na *cruiz* é a única que pode *entendê* meu apelo, me acuda minha santa, me acuda”, pede Maria. Ao longo do trecho, surge a figura da personagem dentro de casa e, embora, não dê para vê-la de corpo inteiro, percebe-se que ela está ajoelhada. Diante de uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, figuras de Jesus Cristo e de uma vela, Maria está com as mãos unidas em sentido de oração.

---

<sup>23</sup> A cena pode ser assistida no Globoplay de forma gratuita (basta realizar cadastro na plataforma) através do link: <<https://globoplay.globo.com/v/10436364/?s=0s>>

Figura 1 - Maria reza para Nossa Senhora Aparecida



Fonte: Reprodução.

A câmera corta para o milharal, onde os agricultores trocam tiros com os “capangas” do fazendeiro. Um dos agricultores avança na direção dos rivais e é atingido. Nesse momento, Gil percebe a necessidade deles se entregarem antes que morram também. Seu filho, Chico, é contra. O jovem quer lutar até o fim pelas suas terras. Novamente, ouve-se a voz de Maria em casa rezando: “Minha Nossa Senhora *da* Aparecida, a senhora que é mãe acuda essa sua filha que também é mãe, e que como a senhora teve de *enterrá* dois *filho* pelo caminho e não vai *tê* força *pra enterrá* o terceiro, minha santa, não vai”. A trilha sonora do conflito é substituída por uma melodia que remete a cerimônias católicas.

Dessa vez, Maria aparece de frente para a câmera em um plano mais fechado, ela tem os olhos lacrimosos e, no rosto, uma expressão de angústia. Na tela, a imagem da santa aparece de costas e é possível ver a vela desfocada no canto inferior. Apesar de cortadas parcialmente, ainda pode-se observar que a personagem está com as mãos unidas em posição de oração.

Novamente, retorna-se ao conflito, Chico anuncia que os agricultores vão se entregar e, aos poucos, eles deixam a barreira de vegetação para ficar diante dos funcionários do fazendeiro. Nesse momento, as imagens acompanham a rendição, enquanto, ao fundo, escuta-se a oração de Maria. A personagem volta a aparecer em um primeiro plano rezando, com lágrimas nos olhos, a oração da Ave Maria.

O som da oração e da trilha seguem enquanto as imagens retornam ao milharal, onde Chico atira contra o grupo rival, acertando um deles ao mesmo tempo em que é atingido por uma bala. O corpo de Chico cai no chão e ouve-se o som de um sino tocando e a voz de Maria concluindo a oração ao dizer “Amém”. Junto com a trilha que evoca a religiosidade e a emoção, surge o som de batidas do coração, que remete ao personagem que está morrendo. Chico está

ensanguentado e agonizando no chão. Gil chora sobre o corpo do filho. O plano abre-se, distanciando-se da cena.

Na tela, vê-se um pé adentrando a porta enquanto escuta-se a voz de Maria rezando o terço católico. A personagem segue ajoelhada diante da santa. Ao perceber os passos, ela ergue os olhos e encontra Gil com o corpo de Chico no colo. “Chico? Que que *ocê* fez com meu filho, Gil?”, questiona Maria. Ela começa a chorar, se levanta devagar e repete duas vezes a pergunta. Chorando, ela abraça o corpo do filho. Em desespero, Maria pede: “Acorda, Chico, acorda. *Vorta* para casa, meu filho, *vorta pra* mãe, meu filho”. A câmera alterna entre o rosto de Chico que está deitado nos braços de Gil e um plano que mostra Maria como foco, com Gil e Chico nas extremidades, aparecendo parcialmente. A cena acontece na casa deles. A trilha se intensifica a fim de elevar a tensão e dramaticidade da cena. Maria grita o nome do filho aos prantos. A câmera vai, lentamente, deixando a casa, se distanciando dos personagens, porém, ainda ouve-se os gritos de Maria pelo filho morto.

A personagem aparece vestida com uma camisa de algodão, cor creme, os cabelos cacheados e longos semi presos. Gil usa calça e duas camisas sobrepostas; uma aberta como se fosse um casaco. Chico tem figurino semelhante, porém usa realmente um casaco sob a camiseta e adota um chapéu. As peças têm manchas que evidenciam o trabalho no campo. A cena tem 7 minutos e 31 segundos.

#### **4.1.2. Análise da cena um**

Nesta primeira cena, verifica-se uma passividade na gestualidade de Maria, que relega o protagonismo de ações e, em alguns momentos, de falas, aos outros personagens, como também pode ser visto, em outra cena, no conflito de terras entre os agricultores e o fazendeiro em que ela prefere aguardar que o padre (e Deus) interceda por eles. Maria está sempre em segundo plano, inclusive, literalmente. Os planos de câmera, que fazem parte da cena enquanto recurso audiovisual, reforçam a sensação de afastamento da ação. Em outras cenas deste primeiro capítulo, a personagem também aparece ao fundo, desfocada em um segundo plano, enquanto o foco está em Chico ou Gil, sujeitos ativos na ação, no primeiro plano (fig. 2). Dessa forma, observa-se um padrão nesse recurso narrativo audiovisual, não sendo isolado a uma única cena ou momento.

Figura 2 - Gil retorna do trabalho no campo com Maria ao fundo



Fonte: Reprodução.

Em alguns momentos, contudo, a câmera fecha em Maria, buscando suas reações diante das afirmações do filho e do marido. Nesses cortes, Maria entrega apenas silêncio, o que fortalece o sentimento em relação à personagem enquanto sujeito passivo dos acontecimentos.

Ao longo desta cena, Maria fica contida no ambiente interno, enclausurada dentro da sua casa, enquanto os homens aparecem em um ambiente externo, aberto e amplo. Historicamente, o ambiente interno, especialmente das residências, é associado ao feminino, enquanto que os ambientes externos, de conflito e ação política, são masculinos (FONSECA, 2016). A montagem paralela<sup>24</sup> da cena amplia essa diferenciação ao alternar entre planos externos e internos. Esse paralelo de planos reflete a oposição dos papéis femininos e masculinos atribuídos socialmente, em que aos homens está a obrigação da defesa da casa e da família, assim como o poder de decisão diante de conflitos, e às mulheres, o dever do cuidado com o lar e a família.

As políticas públicas voltadas à promoção da igualdade entre homens e mulheres, muitas das quais criadas a partir das reivindicações das feministas, permitiram que as mulheres pudessem ocupar espaços além do ambiente doméstico. Essa mudança reflete-se na forma como o gênero feminino é representado tanto no imaginário social quanto em obras, como as telenovelas. Até os anos 1990, o desfecho das protagonistas de telenovelas ficava restrito “ao casamento e à resolução de dilemas de cunho familiar” (FONSECA, 2016, p. 57). Após, observa-se uma mudança na construção narrativa das protagonistas, as quais passam a ter sua felicidade associada a outros elementos, como, por exemplo, a realização profissional.

<sup>24</sup> De forma simplificada, a montagem paralela usa a alternância entre planos de duas seqüências para formar um novo significado implícito, interpretado pelo espectador.

Além dos ambientes e da montagem, outro aspecto audiovisual que compõe essa dualidade é a iluminação da cena. Os homens aparecem em um ambiente claro, estão debaixo de um sol forte, enquanto Maria está em um local de pouca iluminação. A luz disponível entra pelas aberturas da casa e pela vela acesa. É neste ambiente doméstico e fechado que Maria reza e pede para que Nossa Senhora Aparecida interceda pela vida do filho. De novo, a personagem entrega o destino da sua família aos cuidados de uma divindade, ou seja, mais uma vez, o poder de decisão sobre o conflito cabe ao outro e não a ela. Nessa cena, a personagem adota um tom baixo ao implorar pela vida do filho. Ela tem os olhos cheios de lágrimas e as feições demonstram medo e angústia. Enquanto os homens agem no conflito, Maria espera e ora, ambas ações representam gestos passivos da personagem.

A maneira como Maria performa o gênero feminino até aqui parece apontar, inicialmente, para um determinismo social, no sentido de que suas atitudes enquanto mulher seriam pautadas pela maternidade. Dentro desse viés, Maria é atrelada aos cuidados da casa e aos homens da família, à proteção da propriedade, o que evidencia a existência de espaços e atividades designadas aos homens e às mulheres, separadamente. No sistema binário de gênero, as características que compõem o ideal de feminino têm como objetivo enaltecer o masculino. Simpatia, submissão e discrição são alguns desses atributos, os quais conferem aos homens uma imagem de superioridade. Dessa forma, “a feminilidade depende da anuência dos homens, a prática das mulheres é orientada à aceitação masculina. Nesse sentido, o amor torna-se fundamental para a identidade feminina, representando uma recompensa pelo apagamento da mulher enquanto sujeito.” (FONSECA, 2016, p. 57).

No momento em que Gil leva o corpo de Chico até Maria, percebe-se uma mudança tanto na personagem quanto na própria narrativa audiovisual. A cena é centrada em Maria e na sua dor em perder o filho, com planos fechados na personagem, a câmera busca captar as reações dela ao perceber a morte de Chico (fig. 3).

Figura 3 - Maria e Gil seguram o corpo do filho morto



Fonte: Reprodução.

Maria olha de Gil para o filho e arfa como se sentisse dor, as feições demonstram angústia e choque, que aos poucos, vai transformando-se em tristeza. Os movimentos da personagem e da própria câmera são lentos. Devagar, Maria levanta-se da posição de oração que estava e se aproxima de Chico e Gil. Intencionalmente ou não, a personagem mantém uma das mãos próxima a barriga (local que remete à gestação e à maternidade).

Entre lágrimas, a personagem questiona o marido: “Que que *ocê* fez com meu filho, Gil?”. Embora Gil esteja presente, está atônito e não consegue fazer nada além de olhar perdido para o filho. Envergonhado e culpado, ele não encara Maria nos olhos. Desesperada e chorando intensamente, Maria sacode o corpo do filho e implora que ele volte para ela. Enquanto grita pelo nome do filho “Chico”, a personagem deixa ainda mais evidente todo seu sofrimento. O distanciamento que a câmera passa a ter da casa em que estão Gil, Maria e o corpo de Chico, acrescido do urro dado pela personagem, evoca um ar animalesco e primitivo.

A partir do trauma da perda do último filho, há uma ruptura na narrativa gestual da personagem. A passividade dos gestos entra em colapso dando lugar a falas enfáticas, carregadas de emoção e gritos de sofrimento. Nesse trecho da cena, Maria assume o protagonismo da ação.

#### 4.2. Cena dois: o nascimento de Juma

A segunda cena selecionada se passa dentro do oitavo capítulo da novela, ainda na primeira fase da narrativa. Após a perda do filho, Maria e Gil partem em direção ao Mato Grosso do Sul em busca de algum local em que possam viver e trabalhar. Amargurados e sem esperança,

o casal recebe a ajuda de Eugênio, o chalaneiro, que os leva até o Pantanal. Lá, Maria e Gil encontram e se estabelecem em uma tapera. Embora o local pareça abandonado, ele pertence à propriedade de José Leôncio.

Joentino está desaparecido no Pantanal e é seu filho quem assume o controle da fazenda. Por isso, José Leôncio visita a tapera para conhecer o casal que se instalou no local. Gil recebe-o de espingarda na mão e Maria precisa intervir a fim de evitar um conflito entre ele e José Leôncio. Este, entretanto, autoriza que o casal fique nas terras.

Uma das lendas que ronda o Pantanal, é que Joentino é o Velho do Rio, também conhecido como o pai das sucuris, pelo suposto poder em se transformar em uma. O Velho do Rio vai ser um personagem próximo de Maria Marruá e Juma.

Inseridos no Pantanal, Gil e Maria têm o primeiro contato com os perigos da proximidade da natureza: eles ficam frente a frente com uma onça pintada. Ao encarar o animal, Maria sente que ele se comunica com ela. A personagem se agacha, ficando apoiada nos braços e joelhos, imitando o caminhar de uma onça.

Por medo de engravidar, Maria se recusa a ter relações sexuais com Gil. Depois de perder três filhos, ela teme passar por todo o sofrimento de novo. O marido fica ressentido com a decisão da esposa. Maria chega a dizer que se mataria no rio caso engravidasse novamente.

Com o passar do tempo, Maria e Gil voltam a ter relações sexuais. Ao perceber que está grávida novamente, Maria fica transtornada com o marido e tenta se matar no rio, conforme havia dito que faria. Gil salva Maria de se afogar.

Apesar da raiva por Gil, Maria mantém a gravidez. Um tempo se passa e é possível ver a personagem com uma barriga protuberante que aparenta que ela está próxima do final da gestação. Maria começa a sentir as contrações do parto: “Ai, ai, minha Nossa Senhora. Minha Nossa Senhora, que vai *começá* tudo outra *vez*. Ai, ô meu Deus do Céu. E *ôce* sozinha nesse mundo, Maria. Ai! Ô, meu Deus. Vai *se melhó* assim”.

Gil surge e ela despista o marido. “Misericórdia, misericórdia, meu Deus, *tá* doendo mais dessa *vez* do que das *outra*. *Carma*, Maria, *carma*, *cê* vai ter essa criança sozinha, vai *fazê* como tem que *sê* feito. Ele não vai se *dá* conta de nada, ele e nem ninguém. Eu tenho conta com isso.”

Maria parte da tapera para o rio: “Ah, ai, meu Deus, ai, meu Deus, *chegô* a hora. Minha Nossa Senhora do Bom Parto me proteja. E Deus que me proteja também”. Maria entra em uma canoa e rema em direção ao interior do rio.

#### 4.2.1. Descrição da cena dois<sup>25</sup>

A cena inicia com um plano aberto, um drone apresenta a paisagem pantaneira e pode observar-se o rio e a presença de árvores de ambos os lados (fig. 4). A única presença humana é de Maria. Ela está deitada na canoa e, com as mãos, molha partes do corpo com a água do rio. Com a respiração ofegante, Maria segue remando a canoa até chegar a uma margem. A personagem chora e geme de dor. Com o plano fechado no rosto de Maria, ela começa a fazer força. Sozinha, ela ajeita alguns panos entre as pernas.

Figura 4 - Plano aberto exibindo o Pantanal



Fonte: Reprodução.

De volta à tapera, Gil questiona a si mesmo sobre a demora de Maria. No rio, Maria segue fazendo força e escuta-se o choro de um bebê. Em plano aberto, observa-se a paisagem do Pantanal e Maria, na canoa, erguendo um bebê. “Ôce é menina? Ôce é menina!”, diz Maria para o bebê. A câmera fecha no rosto do bebê que chora.

Gil está procurando por Maria e parece se dar conta dos planos da esposa: “Ela não ia *fazê* isso comigo, ou ia?”. Com os dentes, Maria corta o cordão umbilical (fig. 5). “Menina, *ôce* é menina.”, diz Maria. Ainda no rio, com a água até os joelhos, Maria embala o bebê no colo: “Tanto que eu queria uma menina”.

<sup>25</sup> A cena pode ser assistida no Globoplay de forma gratuita (basta realizar cadastro na plataforma) através do link: <<https://globoplay.globo.com/v/10456653/?s=0s>>



Figura 5 - Maria corta o cordão umbilical com os dentes



Fonte: Reprodução.

Em um plano fechado, a cena muda para mostrar o Velho do Rio. Ele observa Maria e o bebê. Maria não percebe a presença do observador. “Me perdoe, meu Deus, me perdoa. Eu não aguento mais *sofrê* nessa minha vida, meu Deus”, diz Maria chorando (fig. 6). “*Ocê* que me deu ela. É com *ocê* que ela vai *ficá*”, completa.

Figura 6 - Maria embala Juma no colo



Fonte: Reprodução.

A trilha altera um instrumental que remete a tristeza e dramaticidade do momento com sons de tensão, quando a cena mostra Gil e o Velho do Rio.

De volta a canoa, Maria segue embalando o bebê. Enrolado nos panos, Maria coloca o bebê no chão da canoa. Os sons são o choro do bebê e a água do rio. Fora da canoa, Maria empurra a pequena embarcação para dentro do rio e a deixa seguir sozinha. Chorando e ofegante, Maria caminha no sentido contrário. Ela lança olhares para trás, observando o rio levando a canoa. “É menina, é menina”, repete para si. “Juma, é Juma, ele chama ela de Juma”, diz Maria

parando de caminhar. Ela se vira na direção da canoa e grita: “Juma!”. Ela começa a correr dentro do rio em direção a canoa. O Velho do Rio segue observando a cena. O plano abre e pode-se perceber que ele está no alto de uma árvore. Ele começa a caminhar sobre os galhos e a câmera vai baixando até a figura dele desaparecer e surgir uma sucuri descendo pela árvore.

Gil caminha no rio gritando o nome de Maria. “Será que...Maria! Maria!”, fala Gil e começa a correr. “Juma!”, grita Maria, também correndo pelo rio em direção à canoa. Ela alcança a canoa ao mesmo tempo que Gil a encontra. Maria não enxerga o marido, porém ela percebe a presença de uma sucuri na margem (fig. 7).

Figura 7 - Maria avista a sucuri



Fonte: Reprodução.

O animal está vindo na sua direção. Gil também enxerga a cobra no local. Em posição de quatro apoios, Maria encara a sucuri, que começa a entrar na água. A câmera concentra-se no animal e ao retornar da sucuri para Maria escuta-se o rugir de uma onça e no lugar onde estava Maria, surge uma onça (fig. 8).

Figura 8 - Onça surge no local onde estava Maria



Fonte: Reprodução.

Gil assiste à cena. Cobra e onça se encaram. A onça rosna na direção do outro animal e a cobra vai se retirando. A cena mostra uma parte do cabelo de Maria onde estava a onça e a sucuri se retirando, ainda é possível ouvir o rosnado da onça. Gil corre em direção à canoa. Escuta-se o choro do bebê novamente. Gil abraça Maria que segura o bebê nos braços.

Em uma margem do rio, de costas, reaparece o Velho do Rio. Ele caminha em direção à mata mais fechada. Maria e Gil seguem abraçados junto a canoa. O choro do bebê segue durante as alterações de *takes*. Gil aparece remando a canoa enquanto Maria segura Juma no colo. A cena encerra da forma que começou: plano aberto mostrando o rio ladeado por vegetação. Novamente, a presença humana fica contida na canoa.

Ao longo de toda a cena, Maria aparece com um vestido florido, porém com cores de aparência desbotada. Gil veste seu traje usual: bermuda, camiseta e chapéu. A roupa dele traz manchas e está molhada em algumas partes, o que remete à caça no Pantanal. O Velho do Rio também segue no seu figurino característico: poncho, chapéu e cajado. A cena tem 9 minutos e 38 segundos.

#### 4.2.2. Análise da cena dois

Nesta cena, a primeira impressão que se tem está relacionada ao ambiente. O plano aberto mostra a imensidão da paisagem pantaneira, repleta de árvores e vegetação nativa, que são cortadas pelo rio. A única presença humana no cenário é Maria, que está deitada em uma canoa se esforçando para conseguir remar, o que provoca um sentimento de solidão, já que não é comum que mulheres estejam sozinhas no momento do parto. Ela chora, arfa e geme de dor. Suas feições

demonstram a força que ela está fazendo para realizar o parto, com as veias saltadas no rosto, e a dor que está sentindo. Nesse momento, os planos alternam de ângulos, mas todos são próximos ao rosto da personagem, trazendo ao espectador as expressões faciais em destaque. As lágrimas se unem ao suor causado pelo esforço.

O abandono de gestos passivos fica evidente na decisão da personagem em realizar o próprio parto, totalmente sozinha, o que é demonstrado na cena anterior. Contudo, cabe destacar que a posição na qual ela está (deitada) remete à passividade, já que a postura deitada é comum em partos realizados por terceiros, o que gera uma contradição entre a linguagem falada e a linguagem visual. Além disso, Maria se aproxima de uma gestualidade animalesca, já que fêmeas de diversas espécies se escondem para parir os filhotes sozinhas. O resgate ao universo animal é reforçado também no momento em que ela corta o cordão umbilical com os dentes.

Em relação à iluminação, a cena começa com a luminosidade de um dia nublado. Ao longo do trabalho de parto, parte das nuvens começam a se dissipar e, no instante em que Juma nasce, os raios de sol começam a se intensificar. O simbolismo é evidente e aponta para alguns caminhos: são diferentes formas de dar-se à luz, a representação do sol enquanto sinônimo visual para vida e a presença do sol indicando o fim das nuvens escuras em uma alusão ao término dos problemas. Visualmente, associa-se a luz a momentos e acontecimentos positivos, neste caso, por tratar-se de uma cena de nascimento, pode-se, ainda, inferir que é uma referência a Deus, já que a personagem demonstra em vários momentos uma proximidade com a sua fé. A respeito disso, cabe salientar que, antes de entrar na canoa, Maria pede proteção a Nossa Senhora do Bom Parto e a Deus, o que reflete a religiosidade dela e um resgate da passividade, em que a personagem delega o desfecho da ação ao outro.

Inclusive, a troca de luminosidade acontece enquanto Maria está erguendo Juma em direção ao céu, o que é outra referência visual a Deus. Da mesma forma, próximo do final da cena, quando Gil encontra Maria e Juma e as abraça, a luz do pôr do sol ao fundo os envolve em uma aura de luminosidade. A imagem alude novamente a sensações positivas pela presença dos raios solares que tocam os personagens, despertando a ideia de uma benção divina que recai sobre a família. O imagético da cena parece fazer referência à imagem da Sagrada Família, cuja representante feminina também se chama Maria.

Ao erguer Juma, Maria olha para o rosto do bebê e, em seguida, abaixa o olhar para a genitália dele e exclama “É menina!”. Desse modo, Maria está fazendo uma associação entre o sexo biológico e o gênero, como se o último fosse determinado a partir do primeiro. Além disso, o fato da criança ser do sexo feminino afeta emocionalmente Maria, que repete para si várias

vezes que é uma menina. Aliás, ao abandonar o bebê na canoa, Maria, angustiada, reforça para si que é uma menina. A informação parece ter bastante relevância para a personagem que começa a olhar para trás enquanto caminha, chega a parar e voltar alguns passos, demonstrando confusão.

Em seu monólogo com Deus, Maria, segurando a filha no colo, afirma “*Océ* que me deu ela. É com *océ* que ela vai *ficá*”. A fala reflete dois pontos importantes: a noção da gravidez enquanto ato determinado por Deus (o qual também pode ser interpretado da mesma maneira que a natureza) e a passividade de Maria diante disso. Cabe salientar, entretanto, que após saber da gravidez, Maria tentou se matar a fim de romper com o determinismo de ser mãe imposto a ela. Para Maria, ser mãe estava atrelado a sofrer e prantear os filhos. Esse episódio marca a primeira atitude em que a personagem contraria sua própria religiosidade, já que atentar contra a própria vida é considerado pecado diante de Deus. Tal atitude é contrária à gestualidade passiva apresentada por Maria posteriormente.

Com suor, sangue e lágrimas no rosto, Maria apela, mais uma vez, para que uma entidade divina resolva o conflito, retomando a passividade anterior. A personagem acredita que Deus lhe deu a criança e, por isso, ela pode lhe devolver. Com o desenrolar da cena, fica evidente a analogia narrativa feita entre Deus e a natureza. Maria afirma que vai deixar a filha com Deus e a forma que ela encontra de realizar a ação é através do rio. A intenção da personagem é abandonar o bebê na canoa, deixando que o rio a carregue e que Deus decida o destino de Juma, deixando ela morrer no local ou colocando alguém no seu caminho para cuidar dela. Ou seja, Maria tenta imputar para um outro a responsabilidade do seu ato. A aproximação entre Deus e a natureza também atinge o sentido do determinismo biológico. Se, em uma perspectiva, é a natureza que confere à mulher a obrigação da maternidade, na perspectiva da personagem, é Deus o responsável pela sua gravidez. E, assim como no caso da natureza, a vontade de Deus é implacável e se sobrepõe aos desejos da mulher.

O ato de atentar contra a vida da própria filha contraria, novamente, a religiosidade de Maria. Entretanto, do ponto de vista da gestualidade, a ação não deixa de ser uma atividade que parte da personagem, independente das intenções que possam haver por trás. Do ponto de vista social, entregar a filha para a morte ressoa no mito de Medeia<sup>26</sup>, que carrega consigo a demonização da mulher que não quer ser mãe.

---

<sup>26</sup> Medeia é uma personagem da mitologia grega que é descrita como uma feiticeira. Após ser traída por Jasão, homem pelo qual era apaixonada, Medéia decide matar os filhos que tem com ele, com o intuito de causar o máximo de dor a Jasão.(MARSDEN, 2010).

Nessa cena, inicialmente, os ambientes alternam-se entre Maria no rio e Gil, primeiro em casa e, depois, à procura da esposa. Ao decidir ir atrás de Maria, Gil leva consigo a espingarda, que tornou-se quase uma extensão do personagem. Socialmente, o uso de armas é associado ao masculino, e ao portar a espingarda, Gil invoca o sentido do homem enquanto responsável pela proteção da família, de forma análoga à primeira cena analisada.

Tanto a cena do nascimento quanto a própria gravidez de Maria parecem apontar para a performance de feminino enquanto uma determinação biológica, em que o gênero está condicionado a determinados comportamentos. Para as mulheres cisgênero, a maternidade seria um processo compulsório dado pela natureza, como se fosse parte do ciclo da vida ao qual não se pode fugir. Embora Maria não queira ter outro filho, a natureza se sobrepõe implacavelmente e ao voltar a ter relações sexuais com o marido, ela engravida. O sentido de feminino na narrativa associa-se à maternidade, condicionando mulheres a serem mães, independente da sua vontade, já que esta seria a natureza delas.

Ao Maria realizar o próprio parto sozinha e distante de casa, resgata-se, como dito acima, o sentido animalesco, o que, por sua vez, traça uma proximidade com a ideia dos comportamentos instintivos e dados pela natureza, os quais estariam na essência do indivíduo. Dessa maneira, Maria, enquanto mulher, saberia instintivamente como parir e seria preparada biologicamente para isso. Ou seja, novamente, a natureza é a responsável pelos comportamentos do indivíduo.

Da mesma forma, quando Maria segura o bebê nos braços e, automaticamente, balança-o a fim de acalmar o choro dele, é um gesto, que embora corriqueiro, aponta, novamente, para percepção da mulher como indivíduo que nasceu para ser mãe e que, pelo instinto materno (entendido como uma atribuição biológica às mulheres cisgênero), sabe como cuidar do filho. Assim, a noção de que o cuidado com os filhos é uma responsabilidade associada à mulher e, por isso, ao feminino é reforçada.

Além de Gil e Maria, na cena também há a presença do Velho do Rio. Inicialmente, sua função é apenas de observador, um sujeito passivo dos fatos que estão se desdobrando no rio. Contudo, quando Maria decide abandonar a filha, o Velho do Rio se transforma em sucuri. A transformação não acontece diante da câmera, ela acontece a partir de um movimento e corte de câmera. O Velho do Rio levanta de um dos galhos altos da árvore e começa a caminhar por eles, a câmera acompanha o movimento lateral e começa a descer, seguindo o tronco, momento em que a figura do personagem desaparece do campo de visão. Próxima às raízes surge uma sucuri. A forma que é feita a transformação do homem em animal será adotada também na mudança de

Maria Marruá para onça. A imagem da cobra desperta o sentimento de medo e alerta para o perigo, já que é um animal com potencial letal.

Ao avistar a sucuri se aproximando, a expressão corporal de Maria começa a se assemelhar a de um animal quadrúpede, enquanto a expressão facial denuncia o medo da personagem, que novamente tem os olhos cheios de água. Além disso, a cena utiliza-se de efeitos sonoros para evocar o imagético da onça: antes da câmera mostrar o animal, já é possível ouvir o rugido do felino. A transformação de Maria nesse momento em específico torna-se um correspondente literal da expressão popular brasileira que diz que mães viram onça para proteger seus filhos. A frase traz a ideia da incorporação das características do animal como força e a ferocidade, além da noção do instinto materno enquanto comum às fêmeas. Ou seja, a cena atrela tais elementos ao suposto instinto de proteção dado pela natureza às mães.

Enquanto toda a ação se desenrola, Gil está parado à margem do rio. Ele assiste à cena completamente atônito. O personagem não emite nenhum som ou fala. A gestualidade de Gil remete à passividade, já que ele não é agente promotor de nenhuma ação, seu papel é apenas de espectador. Além disso, Gil simboliza a distância que os pais têm nas decisões domésticas, em que a responsabilidade do cuidado e proteção dos filhos, ambas representações de gestos ativos, recai sobre a mulher. Cabe destacar a alternância entre Gil e Maria em relação à passividade. Se, antes, a gestualidade passiva vinculava-se ao sentido de feminino, agora, associa-se ao sentido de masculino.

É interessante salientar que Gil larga a espingarda ao correr para perto de Maria Marruá e da filha, o que demonstra a percepção dele em relação à capacidade da esposa de defender a si e a sua filha sozinha, sem a necessidade de um homem para desempenhar a função. Ainda, é um sinal de que o perigo passou. Contudo, ao voltarem para casa na canoa, quem aparece remando é Gil, enquanto Maria segura a filha nos braços. Nesse momento, Gil abandona o gestual passivo de espectador para retornar à ação, assumindo o comando da canoa e da família, em uma analogia, é ele quem guia os rumos da embarcação e da vida familiar. Outro aspecto visual que reforça o imagético de chefe de família é a diferença de altura entre os personagens: Gil aparece mais alto do que a esposa, em uma postura ereta, ao passo que Maria está sentada na canoa, com a cabeça para baixo olhando para a filha. Novamente, o feminino é associado à maternidade, em que a mãe direciona sua atenção integral ao filho; já o masculino é sentido atrelado ao comando.

### 4.3. Cena três: a morte de Maria Marruá

A terceira cena selecionada se passa dentro do final do décimo quinto e início do décimo sexto capítulo da novela, já na segunda fase da narrativa. Passam-se 20 anos entre as duas etapas da trama e os atores que interpretam os personagens jovens são substituídos pelo elenco da segunda fase. Os adultos envelheceram e as crianças deram lugar a jovens. A intérprete de Maria, entretanto, não é substituída, apenas a caracterização e a maquiagem reforçam rugas e sinais de envelhecimento da personagem. Nesta etapa, a personagem é reconhecida como Maria Marruá, a mulher que vira onça.

A filha do fazendeiro e dono das terras em Sarandi, que Gil matou antes de deixar o Paraná, chega ao Pantanal para vingar a morte do pai. Porém, um dos “jagunços” que a mãe dela enviou já havia matado Gil e, em seguida, sido assassinado por Maria. Mesmo após descobrir sobre a morte de Gil, a filha (que vai ficar conhecida na trama como Muda, já que fingirá não poder falar) decide completar a vingança matando Maria também. Ela está acompanhada por Lúcio, um funcionário pago para ajudá-la em seu plano.

No Pantanal, Muda se depara com Maria Marruá de espingarda em punho. Maria pede a identificação da visitante que se recusa a falar. Juma intercede e subentende que a moça não fala. Juma convence a mãe a acolher Muda.

#### 4.3.1. Descrição da cena três<sup>27</sup>

Lúcio encontra Maria Marruá na margem do rio. “Que que *ocê qué* aqui?”, questiona Maria. “Quero *sabê* se *tô* falando com Maria Marruá”, devolve Lúcio. “Quem é que *qué* saber?”, diz ela. Lúcio explica: “Eu vim no rastro de sangue que teu marido deixou *prá trás*, desde Sarandi, *num tá* lembrada?”. “*Tô*, a conta dele *tá* paga”, afirma Maria enquanto caminha para próximo de Lúcio. “A dele *tá* paga sim, falta a tua”, responde ele. “Eu matei o *último* que veio aqui *atrás* disso.”, dispara Maria. Lúcio devolve: “Mas eu vim aqui *acabá* o serviço, Maria Marruá”. “*Océ* e aquela muda. Não *deve de sê* muda coisa nenhuma”, diz a personagem. “Ela é filha do *homi* que teu marido *matô*, e ela veio comigo, sim, pra *acabá* com tua raça, Maria Marruá.”, responde Lúcio sacando a arma que está escondida nas costas. “Eu só *vô* lhe *dá* um

<sup>27</sup> A cena pode ser assistida no Globoplay de forma gratuita (basta realizar cadastro na plataforma) através do link: <<https://globoplay.globo.com/v/10485285/>>



tempo de *rezá* um Pai Nosso”, completa Lúcio engatilhando a arma. A primeira parte da cena, que está no 15º episódio, deixa o desfecho em suspenso para o capítulo seguinte.

Ao longo do diálogo, essencialmente, a câmera alterna entre os personagens, fechando o plano em quem está falando. A trilha inicia numa melodia melancólica e transforma-se em uma música de tensão.

Já no início do 16º capítulo, a cena volta a mostrar Lúcio de arma apontada na direção de Maria Marruá (fig. 9). “Vá-se embora daqui, seu *mardito*”, dispara Maria. “Ou então, o quê? Hein? Cê vai *virá* onça, é?”, zomba Lúcio. “Eu mandei *ocê pegá* aquela *mardita* e ir-se embora daqui”, dispara Maria. “Então vira onça, Maria Marruá. Vira!”, diz Lúcio ainda apontando a arma para ela. “E vai *sê* a *úrtima* coisa que *ocê* vai *fazê* antes *deu* lhe *mata*”, completa Lúcio.

Figura 9 - Lúcio aponta arma para Maria



Fonte: Reprodução.

Maria tem um *flashback* da morte de Chico, ela relembra o enterro do filho, além de resgatar a morte de Gil, ela e Juma sozinhas no Pantanal depois disso e finaliza com ela engatilhando a espingarda para matar o assassino do marido. No flashback, ouve-se os gritos dela chamando “Chico”, o som do tiro que matou Gil, Maria falando consigo no passado “Nunca mais que eu *vo chora* nessa vida”, as últimas palavras do marido para ela “*Ocê* é uma *mulhé* valente” e o gatilho da arma que ela usou para matar o assassino de Gil.

Figura 10 - Flashback mostra túmulo de Chico.



Fonte: Reprodução.

De volta ao presente, a trilha eleva a tensão da cena e ouve-se o rugido de onça. O olho de Maria Marruá assume um tom verde-amarelado. Rugindo, ela pula em cima de Lúcio, arranhando-o com as mãos. Os dois caem no chão e ela segue arranhando Lúcio, que sangra onde Maria Marruá o acertou. Lúcio consegue alcançar a arma e atira contra Maria Marruá, que cai para trás. Ouve-se o lamúrio de um animal ferido. Os dois se arrastam para lados opostos. Maria Marruá foi atingida pelo tiro. Lúcio engatilha a arma novamente e grita: “Fica onde cê tá, Maria Marruá. Fica onde cê tá!”. Ofegante, Maria responde: “*Ocê, vô levá ocê* comigo. *Eu vô levá ocê* comigo pro inferno”. Ela parte correndo na direção de Lúcio, que atira novamente. Maria cai ferida no chão.

Lúcio foge do local. Maria ofega no chão e chama pelo nome da filha “Juma”. Maria morre. Juma, com Muda no encalço, encontra a mãe. Ela corre na direção do corpo enquanto grita “mãe”. Ela se atira junto ao corpo da mãe e começa a chorar. “Valha-me Deus”, diz. Muda assiste à cena. “Mãe, olha pra mim, mãe. Não me deixa, mãe”, pede Juma. Com a mãe nos braços, Juma chora e repete o pedido. Muda também chora enquanto assiste à cena.

A trilha é dramática e melancólica. As roupas de Juma e Maria Marruá são parecidas, de blusa e saia, sempre em cores desbotadas. As duas estão descalças. Muda usa uma bermuda justa de jeans e blusa; nos pés, uma espécie de alpargata. Lúcio veste uma calça jeans, camiseta e boné. A cena tem duração de 7 minutos e oito segundos.

### 4.3.2. Análise da cena três

Na terceira cena, novamente, a primeira impressão está relacionada ao ambiente pantaneiro. O plano aberto destaca as características físicas do bioma, a vegetação aparece ladeando o rio, com algumas faixas de areia e grama.

A alternância dos planos de câmera da cena, começando com o plano aberto e seguindo para um enquadramento que mostra Maria e Lúcio, um diante do outro, traz a sensação de conflito, visto que recupera no imaginário do público a posição consagrada dos duelos dos filmes de faroeste. Os planos subsequentes afunilam o recorte nos personagens, ampliando o sentimento de confronto, em que um desafia o outro, sem saber de quem partirá e quando acontecerá o primeiro ataque. Além disso, o fechamento dos planos causa a sensação de proximidade tanto entre os próprios personagens quanto em relação ao público. A respeito do enquadramento, cabe destacar que, ao captar Maria de frente, a imagem mantém o contorno de Lúcio à mostra, contudo, o contrário não acontece. Quando o plano fecha no personagem, apenas ele fica visível diante da tela.

De arma em punho, Lúcio age de forma arrogante e debochada com Maria Marruá. Ele desdenha da personagem, zombando da história que ela é capaz de se transformar em onça. Apesar desta cena ser o primeiro contato entre Lúcio e Maria, o que faz com que ele não tenha motivos pessoais para desejar a morte do personagem, ele demonstra raiva e até certa satisfação ao falar que se transformar em onça será a última coisa que a personagem irá fazer. A arma, como já dito anteriormente, é associada ao masculino e confere uma ideia de poder para quem a porta. Com a arma apontada para Maria, Lúcio tem o poder de decidir sobre a vida dela e, consciente disso, ele tem falas carregadas de ironia, a fim de que a personagem perceba quem está no controle da cena. A sensação de poder que Lúcio experimenta ressoa na nossa sociedade, em que homens, por diferentes motivos, sentem-se no direito de tomar decisões a respeito da vida das mulheres. Em casos extremos, tem-se os feminicídios, “que é o assassinato de mulheres cometido em razão do gênero, ou seja, a vítima é morta por ser mulher” (MANSUIDO, 2020). Este crime é estabelecido no Brasil a partir da Lei 13.104/15, que tipifica “considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve: I - violência doméstica e familiar; II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher” (Lei Nº 13.104/15). Os feminicídios são crimes amparados nas estruturas patriarcais da sociedade que conferem aos homens a noção de que mulheres são propriedades deles e, por isso, devem se comportar de acordo com a sua

vontade. Femicídios são, sobretudo, um crime de ódio ao feminino que não se curva diante do masculino.

Apesar da caracterização de Maria demonstrar a passagem do tempo, suas atitudes e falas seguem carregadas de intensidade. Mesmo diante de uma arma, a personagem não se acovarda e confronta Lúcio; ainda que esteja sob ameaça, Maria aparenta sentir mais raiva do que medo. Enquanto trocam farpas, a personagem se aproxima de Lúcio lentamente, reduzindo a distância entre os dois, o que contraria a lógica de alguém que está em desvantagem em um conflito e aponta para o destemor de Maria diante do perigo, aqui representado pela figura masculina.

A partir de um *flashback*, Maria relembra a morte do filho Chico, a morte de Gil, a solidão e o desamparo vivido após perder o marido, além da responsabilidade de ter uma filha ainda bebê para cuidar sozinha. No *flashback*, Maria diz para si que nunca mais vai chorar e recorda das últimas palavras do marido lhe dizendo que é uma mulher valente. O *flashback* sintetiza os traumas vividos pela personagem, todos ligados de alguma forma às figuras masculinas. Ela sofre ao perder o filho e o marido, ambos mortos por outros homens. Enquanto o feminino aparece associado ao indivíduo que sofre, o masculino é o motivo por esse sofrer (seja enquanto agente causador do sofrimento, seja como outra vítima). Especialmente após a perda do filho, Maria parece resignar-se com o fato de que está na vida para sofrer, vinculando o feminino ao sofrimento, ou seja, ser mulher é sofrer. Nesta cena, é a figura masculina quem é a responsável pela causa do sofrimento (desta vez, físico) da personagem.

Recordar todos os traumas e dores que viveu desperta a transformação de Maria em onça, como se o sofrimento fosse um gatilho para despertar o instinto animalesco. A mudança inicia pelos olhos, que assumem a tonalidade amarelo esverdeada do felino e, em seguida, a íris adquire o formato elíptico. O rosnado da onça intensifica a sensação da presença do animal em cena.

Em um impulso de fúria, Maria se lança na direção de Lúcio, derrubando-o e atacando-o. Como se tivesse garras, a personagem arranha Lúcio, deixando cortes e sangue nos locais em que acerta a pele dele. Maria adota características físicas de uma onça como a força e a agilidade, além da impulsividade do animal, que é conduzido pelo instinto. Diante da ameaça, a personagem não foge, nem titubeia, ela ataca. Dentre as ações de Maria Marruá, essa talvez marque o ápice da gestualidade ativa, completamente oposta a Maria que se observa nos primeiros capítulos.

Ao ser atingida pelo tiro, Maria cai ao chão e agoniza como um animal ferido, emitindo rugidos de dor e dando passos cambaleantes, o que desconstitui uma postura humana e rememora um caminhar selvagem; rastejante, encurvado e que alterna entre dois e três apoios. Uma das mãos se mantém fixa no local em que foi atingida. Maria olha de baixo para cima para Lúcio,

mantendo o olhar cravado no atirador, ela se afasta sem dar às costas para o rival, como um animal acuado. Nesse trecho, a gestualidade animalasca impera na cena, reforçada pelos aspectos audiovisuais, especialmente os efeitos sonoros. As feições de Maria refletem a sua dor e é possível perceber que ela arfa pelo esforço. A câmera se mantém bastante próxima da personagem e acompanha o ritmo dos movimentos dela.

Mesmo ferido, Lúcio retoma à posição inicial, apontando a arma para Maria. A câmera, que até então apresenta às ações ao público com relativo distanciamento, traz ao espectador a sensação de estar na cena, quebrando a passividade dos sujeitos que estão atrás das telas. O visual da cena imita o formato do olhar, com as margens elípticas.

Contudo, o olhar ao qual o público é convidado a partilhar não é humano; é o olhar animal, que segue os movimentos cambaleantes de Maria. Assim, percebe-se a importância do olhar na cena: primeiro, é a partir do olhar que se identifica a transformação de Maria em onça e, agora, é o espectador quem passa a enxergar a cena através do olhar da onça. É também pelo olhar que captamos as experiências às quais estamos submetidos no mundo, o acúmulo de tais momentos produz uma bagagem de sentidos que nos auxiliam na interpretação de olhares futuros da realidade. Justamente, por isso, o olhar de cada indivíduo é único, além de extremamente íntimo, já que através dele tem-se acesso a forma de enxergar as vivências do outro. Ao mostrar Maria morta, a câmera, antes cambaleante, estabiliza completamente, representando a morte do animal que participava da ação.

Figura 11 - Olhar de Maria assume a cor e formato dos olhos de uma onça



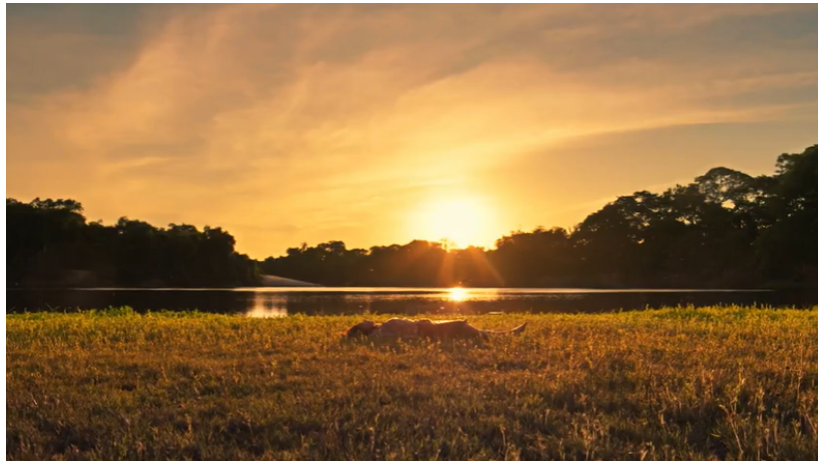
Fonte: Reprodução.

Antes de Maria se lançar, mais uma vez, na direção de Lúcio, a personagem afirma que vai levá-lo com ela para o inferno. A partir da fala dela, pode-se inferir dois pontos: a personagem entende que vai morrer e que ela acredita, enquanto pessoa religiosa, que irá para o inferno. Segundo as crenças cristãs, o inferno é destinado aos pecadores que não se arrependeram dos pecados cometidos e que não pediram perdão a Deus. É interessante perceber que apesar da religiosidade demonstrada em diversos momentos da narrativa, Maria acredita que seu destino pós-morte será o inferno.

Contudo, o momento em que Maria se lança na direção de Lúcio, que tem a arma apontada na sua direção e está a uma distância tal que lhe daria tempo de atirar na rival antes que essa lhe alcançasse, parece indicar um ato suicida. Para quem assiste à cena, o desfecho é evidente antes mesmo dele acontecer. A impulsividade, catalisada pela raiva e pela dor, aparenta associar-se ao irracional, que remete tanto à onça quanto ao masculino, como visto nos conflitos da primeira cena. Ao longo da narrativa, Maria apelava para o racional diante de situações perigosas. É o caso do conflito das terras, em que ela pede que o filho e o marido não enfrentem os funcionários do fazendeiro, pois, para a personagem, é óbvio que eles são o lado mais fraco e, por isso, mais propenso a morrer, como já havia acontecido com a família em ocasião anterior. Dessa forma, o racional parece se colar ao feminino, como um desdobramento de sentido, enquanto o irracional está unido ao masculino.

Quando Maria é atingida pelo segundo tiro e cai ao chão, novamente, são os efeitos sonoros os responsáveis por transmitir a dor do animal (e também da mulher). Nesse momento, há uma simbiose entre o feminino e o animal, que torna nebulosa a percepção acerca dos sentidos despertados em cena. Visualmente, enxerga-se uma mulher, porém a audição indica a presença de um animal, trazendo a dúvida se a cena está mostrando a morte da mulher, do animal, ou, talvez, de ambos. A personagem emite grunhidos de onça e respira ofegante, ao fundo, escuta-se o som de pássaros, o que gera o sentimento de que os animais estão respondendo aos sons felinos propagados antes. Apesar da violência da cena, a combinação dos pássaros cantando com a incidência dos raios solares ao fundo, junto com o restante da paisagem do Pantanal (repleta de vegetação e com o rio dividindo as árvores detrás e a grama em que jaz o corpo de Maria) busca despertar uma sensação de tranquilidade. A ausência quase completa de movimento faz com que a cena pareça um quadro. De certa forma, a morte significa para Maria Marruá o fim do sofrimento.

Figura 12 - Maria está morta



Fonte: Reprodução.

Caída na grama e com lágrimas nos olhos, Maria emite sua última palavra: Juma. Ao chamar pela filha, a personagem invoca a maternidade; mesmo diante da morte, ela é mãe.

Atordoado, Lúcio deixa a cena, carregando a arma consigo. Mais uma vez, o masculino precisa se amparar em uma arma para lhe conferir a sensação de poder e segurança.

Juma avista o corpo da mãe e corre na sua direção. Desesperada, ela se atira no chão em direção ao local em que está Maria. Juma chora intensamente sobre o corpo da mãe. Muda também aparece na cena, ainda que parcialmente, já que o plano corta seu rosto. O sofrimento e a violência da cena foram desejados e arquitetados por ela e, ao esconder seu rosto, busca gerar a percepção de que as emoções dela não importam, pois a vingança já foi concluída. De novo, chama a atenção os recursos sonoros da cena: Juma grita de desespero e, em seguida, ouve-se o canto de pássaros, como se estivessem respondendo a personagem.

Muda faz jus ao apelido dado por Juma e não emite nenhuma fala diante da cena. Tampouco se aproxima de Juma na tentativa de consolá-la. Em um plano fechado no rosto de Muda, é possível ver, entretanto, que ela também está chorando. Pela falta de outros elementos narrativos, é difícil inferir acerca das emoções dela. Em relação aos gestos, apesar da personagem ser um catalisador para o assassinato de Maria, já que trouxe consigo Lúcio para matar Gil, a esposa e a filha do casal, ela não apresenta nenhum tipo de atividade em cena. Muda atua como um observador passivo das ações desempenhadas por terceiros.

Ao todo, Juma pranteia a perda da mãe por cerca de três minutos, o que representa quase a metade do tempo de duração da cena. De diferentes ângulos e posições, a personagem chora sobre o corpo de Maria.

Figura 13 - Juma pranteia o corpo de Maria



Fonte: Reprodução.

A explicação para a extensão da cena parece indicar para o determinismo de que “ser mulher é sofrer”. A perda da mãe é o primeiro contato direto de Juma com o sofrimento, já que Maria era responsável por proteger a filha dos perigos e também do sofrimento. Ao prolongar esse momento, gera-se a sensação de apego da personagem com a figura que era sua referência em todos os aspectos, nesse sentido, deixar o corpo da mãe, é aceitar que a partir de agora ela está sozinha. Além disso, a duração da cena produz o sentido de que a dor está no destino (e na genética) da família, em especial das mulheres; a dor surge como uma atribuição do feminino. Juma é a herdeira de Maria, inclusive no sofrer.

#### **4.4. Síntese das Análises: os sentidos de feminino e masculino**

Diante das cenas analisadas, é possível elaborar algumas observações, dentre as quais, ressalta-se, primeiramente, que os sentidos atribuídos ao feminino e ao masculino não são lineares ao longo da narrativa. Inicialmente, o feminino está colado à ideia de sujeito passivo perante os conflitos, o que é rompido a partir de um trauma. A ruptura da passividade enquanto gesto do feminino traz a personagem para o protagonismo das ações e também das decisões. Da mesma forma, na primeira cena, os sentidos do masculino estão atrelados à noção de defesa da propriedade, e do protagonismo na proteção do lar e da família. Já na segunda cena, a responsabilidade pela proteção familiar é associada ao feminino, à medida que o masculino assume uma gestualidade passiva, enquanto observador da ação.

A partir disso, percebe-se a narrativa audiovisual como um objeto de estudo repleto de multiplicidades. Em determinados momentos da narrativa, o feminino é associado a elementos



domésticos, a espaços internos e à espera das decisões de terceiros. Ao ingressar na paisagem pantaneira, os sentidos colados ao feminino alteram-se, aproximando-se de componentes da natureza selvagem do local. Inclusive, Gil sinaliza que Maria está arredia, comparando-a a um animal: “Minha mulher parece que *tá* virando bicho”. A inferência na fala de Gil aponta para uma causalidade entre a proximidade com a natureza e os comportamentos distantes e ariscos de Maria, como se a paisagem estivesse exercendo uma transformação da mulher em animal. Mais tarde, a própria narrativa vai conduzir para a transformação literal de Maria em onça, em que a personagem assume as características e comportamentos encontrados no felino. Tanto na segunda quanto na terceira cena, embora através de estilos narrativos diferentes, as ações de Maria estão coladas ao animal, esse ser irracional que age e reage instintivamente. Importante ressaltar que o instinto que guia os animais é um determinismo biológico contra o qual não há como fugir, já que são imbuídos desde o nascimento com ele.

É interessante questionar o porquê da diferença dos estilos narrativos na performance de Maria enquanto mulher onça. Na segunda cena, a transformação acontece integralmente, embora seja revelada ao público já finalizada através de cortes. Em um plano, a câmera mostra a mulher; no seguinte, traz Gil; e, depois, a sucuri. Logo, ao retornar para o local em que estava Maria, o corpo humano desaparece dando lugar a uma onça. Ainda que o espectador não veja a transformação acontecendo em tempo real, entende-se que ela aconteceu de uma forma literal. Entretanto, na terceira cena, a transformação física acontece apenas nos olhos da personagem e transcorre diante do espectador. Nesse caso, é como se Maria fosse a personificação do animal, ela assume os atributos físicos como força e agilidade, sem alterar o externo. A mudança acontece em um plano íntimo e interno da personagem.

Em comum às três cenas está a maternidade enquanto sentido associado ao feminino. Na primeira cena, Maria vive a dor da perda de um filho, o que cola as ideias de maternidade e de feminino ao sofrimento. Na segunda análise, a personagem renasce enquanto mãe ao dar à luz Juma, em uma cena carregada pela dor física que Maria sente no momento do parto. Contudo, inicialmente, a personagem recusa a maternidade, justamente por não aguentar mais “sofrer nesta vida”, visto que ser mãe é sofrer. Mesmo decidindo pelo abandono da filha, percebe-se seu sofrimento e confusão em cena, expressados pelas lágrimas, suspiros e olhares para trás. Do ponto de vista racional, Maria abandona Juma, porém a personagem está entregando a filha aos cuidados de Deus, já que, para ela, foi a divindade quem lhe deu a criança. É como se ela devolvesse o presente, ou, neste caso, essa sentença de mais sofrimento.

Nesta cena, percebe-se, mais uma vez, um rompimento com a passividade religiosa da personagem, já que a decisão de abandonar a filha demanda uma atividade. Além disso, a ação da personagem contesta, inicialmente, o determinismo biológico que atribui às mulheres a função de mães. Maria Marruá nega aquilo que a natureza teria lhe imposto. Ainda, pode-se traçar um paralelo com o mito de Medeia e a carga de julgamento que recai sobre a mulher que não deseja desempenhar a função de mãe, como se essa estivesse contrariando a própria natureza e aquilo para o qual ela nasceu. Na cena, observa-se, pelos planos de paisagem, Maria entregando (ou devolvendo) à filha para uma natureza exuberante e harmônica, um simbolismo de vida, e, não à cobra, que significa a morte. Inclusive, ao perceber o risco diante da sucuri, Maria transforma-se em onça para defender a vida da filha.

Mesmo após se arrepender do abandono e resgatar a filha, a maternidade se associa com o sofrimento, que surge através do risco que a sucuri traz para a cena. Na última cena, a personagem é novamente levada a um sofrimento físico e, mesmo no momento da sua morte, ela não se desprende da maternidade ao chamar pela filha. O conjunto das cenas leva à ideia de que ser mulher é sofrer, especialmente quando também se é mãe.

Quando Maria descobriu a gravidez, a personagem tentou se matar, justamente, em uma tentativa de evitar todo o sofrimento pelo qual ela já havia passado por três vezes. Gil, entretanto, salva a esposa de se afogar, lhe retirando o direito de escolha sobre o próprio corpo, forçando-lhe a maternidade. Faz-se a ressalva que dentro das condições da personagem, não há possibilidade de realizar-se um aborto, por isso, ela atenta contra a própria vida. No momento do parto, Maria coloca em prática a sua vontade diante da maternidade. Ela decide ter a filha distante do marido e completamente sozinha, já planejando abandoná-la após o nascimento. O arrependimento da decisão também acontece individualmente e Maria parte em busca de recuperar a filha. Em relação à gravidez, é como se estivesse no destino de Maria ser mãe, ainda que ela não queira ou tente fugir, a natureza é implacável. O mesmo sentimento é despertado quando a personagem é obrigada a levar a gravidez adiante. O plano de abandonar a filha e, por consequência, a maternidade, confronta o determinismo de que mulheres nasceram para serem mães. O arrependimento de Maria, contudo, redireciona o sentido da cena sobre a maternidade. É possível questionar se Maria realmente escolhe exercer a função de mãe ao resgatar a filha ou se ela atende a um chamado da natureza, algo ligado ao instinto materno comum às mulheres, já que entende-se que a natureza do feminino é ser mãe. Nesse caso, a maternidade seria uma determinação biológica contra a qual as mulheres não conseguem fugir, por mais que relutem.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, analisei quais sentidos são mobilizados na personagem Maria Marruá à luz das questões de gênero. Para isso, foi preciso apresentar os estudos sobre gênero e performatividade de gênero, enquanto bases teóricas para as análises e as discussões engendradas. Inclusive, é através da noção de performatividade de Judith Butler (1990) que escolhe-se observar a gestualidade em cena a fim de perceber os sentidos mobilizados, já que a pesquisadora entende a constituição de gênero como uma sequência de atos, coisas que fazemos e não uma pretensa essência inerente ao ser. Dessa forma, salienta-se que a ideia de gênero tal como o entendemos é uma construção social, entendida a partir de determinadas atribuições e ações.

Para contextualizar acerca do objeto de pesquisa, traçou-se um histórico a respeito das telenovelas brasileiras, identificando as especificidades desse gênero narrativo no país e a sua importância enquanto produto cultural nacional, além de instrumental comunicacional que reflete e influencia a sociedade. Ainda, destacou-se a relevância do personagem na televisão, as maneiras que o público relaciona-se com ele e quais características e especificidades possui.

A fim de alcançar os objetivos estabelecidos na pesquisa, optou-se por realizar uma análise fílmica de três cenas do *remake* de *Pantanal*. A partir dos trechos escolhidos, analisou-se a gestualidade dos personagens em cena, com o auxílio de recursos audiovisuais, com vistas a compreender os sentidos construídos em torno do feminino e masculino.

Ao realizar o recorte de uma obra tão extensa e rica de personagens, são muitas as dúvidas e possibilidades que surgem. Cada enfoque direciona a pesquisa para um caminho, abrindo outros tantos novos percursos possíveis. *Pantanal*, enquanto objeto comunicacional e empírico, oferece um leque de perspectivas para se pesquisar e analisar. Tanto que, inicialmente, pensou-se em investigar a construção da personagem Juma Marruá e que sentidos estariam sendo produzidos por meio desta personagem. Contudo, em função desta pesquisa estar acontecendo de forma paralela à novela, como já mencionado anteriormente, definiu-se Maria Marruá como objeto, já que a sua participação restringiu-se aos primeiros 16 capítulos e o desenvolvimento da novela não teria como alterar seu arco narrativo enquanto personagem.

A partir da definição da personagem, refletiu-se acerca de quais aspectos seriam relevantes de serem analisados. Imediatamente, surgiu a curiosidade em relação aos simbolismos que poderiam ser gerados na mulher que se transforma em onça. Embora Maria tenha uma participação curta, se considerarmos a extensão completa da obra, ela está presente em momentos

essenciais para a narrativa e, mesmo após deixar a trama fisicamente, seu legado segue através de Juma e da onça que ronda a tapera.

A personagem inicia na narrativa como Maria, a esposa de Gil e mãe do Chico. Após a perda traumática do filho, Maria enquanto mãe é morta simbolicamente. Já no Pantanal, Maria engravida, e dá à luz Juma também. No nascimento de Juma, registra-se o renascimento da mãe e o nascimento da mulher onça. A partir dali, Maria passa a ser Maria Marruá, a mulher temida e destemida, que vira onça para proteger ela e a filha. Por fim, a personagem morre como Maria Marruá.

São os momentos citados acima os escolhidos para a análise. Além da importância em relação à narrativa, são trechos carregados de simbolismos acerca da mulher que se transforma em onça, possibilitando, assim, a observação dos sentidos agenciados de feminino e masculino tanto a partir de fatores narrativos quanto de aspectos audiovisuais e gestuais.

A partir das cenas, pode-se identificar na personagem uma associação inicial à passividade. Maria fica relegada ao segundo plano da câmera e das ações; ela aguarda a resolução do conflito enquanto reza. É somente a partir da dor e do trauma de perder o filho, que observa-se a mudança na gestualidade da personagem: ela passa do silêncio ao grito e da oração estática para o embalo do corpo de Chico. Já no Pantanal, Maria apresenta uma rispidez e um distanciamento do marido, como se a natureza ao redor estivesse transformando-o gradualmente.

Grávida e prestes a dar à luz, um momento de medo e fragilidade, Maria apresenta uma gestualidade ativa, protagonista do próprio destino, ao decidir realizar seu parto sozinha. A cena é carregada de referências a gestos animais, já que fêmeas de diferentes espécies costumam se refugiar em locais ermos para terem os filhotes sozinhas e que Maria rompe o cordão umbilical com os dentes. Esse trecho apresenta multiplicidades a respeito do determinismo biológico da maternidade e o quanto ele age sobre a personagem. Ao abandonar Juma, Maria questiona a determinação de que mulheres são compulsoriamente mães. A desistência do abandono, em contrapartida, parece apontar na direção oposta: o instinto materno seria algo tão forte e inato às mulheres que, ainda que inicialmente ela não quisesse a filha, ao ver o bebê, o chamado à maternidade prevaleceu, afinal, seria esta a natureza das mulheres.

A sequência traz a transformação da mulher (mãe) em onça em um cenário de perigo para si e para sua filha. Maria, diferente da primeira cena, assume o protagonismo na proteção da família, invocando, literalmente, o espírito animal. Novamente, a narrativa parece nos guiar na direção de que o instinto materno, associado à ideia de proteção, está na essência das mulheres, da mesma forma que está em outras fêmeas na natureza. O masculino na cena, por sua vez, é

vinculado à passividade, que outrora estava associada ao feminino. Gil é apenas um espectador da cena.

Tais variações entre os sentidos colados ao feminino e ao masculino demonstram a mutabilidade ao longo da narrativa, reforçando o que as teóricas de gênero propuseram ao entendê-lo como atos, gestos e performances; algo que é construído socialmente e atribuído aos gêneros. Os sentidos não são, portanto, imutáveis ou determinados biologicamente.

Na última cena, o gestual de Maria é atrelado à onça, já que a personagem assume características físicas do animal. Novamente, é a dor, como gatilho, que desperta a mudança comportamental de Maria. No trecho, o instinto animal e o irracional são preponderantes em relação à gestualidade humana e feminina.

Por fim, analisa-se que a tríade de momentos escolhidos traz em comum a associação da maternidade ao feminino. Em todas, está a incontornável relação de Maria com o ser mãe e, este, aparece sempre combinado ao sofrimento. Inicialmente, a maternidade é prantear o filho morto, em seguida, é a dor física do parto e o medo despertado pela sucuri. Há também a confusão e a culpa pelo abandono da filha, o que resulta no arrependimento da personagem. A última cena traz a dor física e, novamente, o temor pela filha, que a partir da sua morte está sem a sua proteção. Para Maria, não há como fugir, nem de ser mãe, nem de sofrer. Dessa forma, os sentidos agenciados do feminino em Maria Marruá associam-se à maternidade, ao sofrimento e ao empoderamento, este último observado pela mudança na gestualidade. Maria passa de indivíduo passivo para agente de si. Ainda que tal postura a guie à morte, ela não terceiriza mais as ações como inicialmente analisado. Embora considerada uma cena trágica, decidir sobre o próprio corpo e sobre a própria morte é também um gesto de emancipação, afinal necessita da ação do indivíduo. Destaca-se também que tais alterações dos sentidos de feminino nas cenas analisadas, reforça a ideia de gênero enquanto construção social.

Como referido anteriormente, *Pantanal* é uma obra rica em personagens e narrativas a serem exploradas. Enquanto telespectadora, é interessante revisitar a novela sob uma nova perspectiva, tanto por ser um *remake* quanto pelo meu próprio amadurecimento, já que além de atualmente ter 25 anos, a faculdade e o trabalho me possibilitaram um olhar mais crítico. Desde que iniciei a faculdade de Jornalismo, o audiovisual me despertou a atenção, embora, na época, eu nem sonhava que trabalharia diretamente com ele. Consumir o audiovisual a partir de uma perspectiva acadêmica e profissional, fez com que eu me encantasse ainda mais com a temática, já que passei a compreender os processos por trás das telas e todas as transformações necessárias para que o material bruto se transforme no produto que vai ao ar.

As telenovelas me acompanharam ao longo da vida, por isso, é gratificante poder encerrar o curso através de um elemento pelo qual nutro profundo afeto e admiração, além de poder contribuir academicamente com uma pesquisa sobre a temática audiovisual, problematizando os sentidos que a imagem busca gerar e quais elementos podem ser utilizados como recursos para atingir tais objetivos, o que representa uma parte minúscula diante do que pode ser pesquisado acerca de *Pantanal*.

## 6 REFERÊNCIAS

- AARÃO, Daniel; ROLLEMBERG; Denise. **A ditadura, as artes e a cultura**. Brasília: Ministério da Justiça e da Segurança Pública. Disponível em: <<https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/destaques/a-ditadura-as-artes-e-a-cultura>> Acesso em 01 set. 2022.
- ABRÃO, Maria Amélia Paiva. **Modos de ver e ser**: um estudo dos discursos sobre mulheres nas telenovelas de Gloria Perez e suas manifestações na vida cotidiana. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo) - ESPM. São Paulo, 2020.
- AGUIAR, Neuma. **Patriarcado, sociedade e patrimonialismo**. Minas Gerais: Scielo Brasil. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/se/a/cRnvYmPTgc59jggw7kV5F4d/?lang=pt>> Acesso em: 15 set. 2022
- ARANTES, Aldinéia Cardoso. **O estatuto do anti-herói**: estudo da origem e representação, em análise crítica do Satyricon, de Petrônio e Dom Quixote, de Cervantes. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2008.
- ARAÚJO, Juliana Xavier de. **Memes**: a linguagem da diversão na internet - análise dos aspectos simbólicos e sociais dos *Rage Comics*. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.
- ASSIS, Dayana N. Conceição. **Interseccionalidades**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019. E-book. Disponível em: <<https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/554207/2/eBook%20-%20Interseccionalidades.pdf>> Acesso em: 30 ago. 2022.
- AVANCINI, Walter. **Estética na Televisão**, 1988, p.170.
- BACCEGA, Maria A. **Novela é cultura**. Veja, n.1428, p.7. 1996.
- BARRETO, Carla; FARIA, Anna Amélia. **“Mulheres” como sujeito do feminismo**. Cultura Visual Queer. Brasília, 30 ago. 2012. Disponível em: <<https://culturavisualqueer.wordpress.com/2012/08/30/mulheres-como-sujeito-do-feminismo/>> Acesso em: 25 ago. 2022.
- BEAUVIOR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BECKER, Beatriz. Pantanal: A Reinvenção da Telenovela. **Intercom**: Natal, 2008.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- CASTELLAR, José. Pesquisa História da Televisão, São Paulo, 1979. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.
- CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em movimento**. Estudos Avançados 17 (49), 2003.
- COCA, Adriana Pierre. **Processos de Telerrecriação na Ficção Seriada da TV Aberta**

**Brasileira:** Uma Cartografia das Rupturas de Sentidos. 2018.

DUARTE, Jorge. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** São Paulo: Atlas, 2005.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo, Cia das Letras, 1994.

EUZÉBIO, Allan Vinícius Silva. **Como atualizar uma narrativa?** Examinando o papel dos remakes Disney com Aladdin e a princesa Jasmine. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Públicas) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

FADUL, Anamaria. **Serial fiction in TV: the Latin American Telenovelas.** Ficção Seriada na TV: as telenovelas latino-americanas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 1993.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?.** São Paulo, Paulus, 2003.

FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira.** São Paulo, Brasiliense, 1997.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea**, Uberaba, v. 3, n. 1, p. 175, jan - jun, 2013.

FONSECA, Ethiene Ribeiro. **A representação do protagonismo feminino no audiovisual televisivo:** A análise da caracterização das heroínas na telenovela Cheias de Charme. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2016.

GLOBO INTERNATIONAL DISTRIBUTION. A telenovela that made history in brazilian television, rises again as a phenomenon! LinkedIn: Global International Distribution.

Disponível em:

<[https://www.linkedin.com/posts/globointernationaldistribution\\_why-pantanal-activity-6945071565667504128-SF85?utm\\_source=share&utm\\_medium=member\\_desktop](https://www.linkedin.com/posts/globointernationaldistribution_why-pantanal-activity-6945071565667504128-SF85?utm_source=share&utm_medium=member_desktop)> Acesso em: 21 set. 2022

JÚNIOR, José Augusto Dias. Enlatados e Mediocres: as Representações dos Seriados Televisivos Norte-Americanos na Imprensa Brasileira do Século XX. **Intercom:** São Paulo, 2016.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. **Erotismo e natureza na telenovela brasileira “Pantanal” (1990).** In: Simpósio Internacional de História Ambiental e Migrações, 2010, Florianópolis. Anais...Florianópolis, 2010.

LEI Nº 13.104/15. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Disponível em;

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm)> Acesso em 20 set. 2022.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira. **Intercom**, 2002.

LOURO, Guacira. **Gênero, história e educação: construção e desconstrução.** Revista Educação e Realidade, V. 20, n. 2: 101-132, 1995.



- MACEDO, Ana Gabriela. **Pós-feminismo**. Estudos Feministas 14(3):272. Florianópolis, set-dez 2006.
- MALCHER, Maria Ataíde. **A memória da Telenovela**: legitimação e gerenciamento. São Paulo, Alexa Cultural, Comunicação & Cultura - Ficção Televisiva, 2003.
- MANSUIDO, Mariane. Entenda o que é feminicídio e a lei que tipifica esse crime. Câmara Municipal de São Paulo: São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.leg.br/mulheres/entenda-o-que-e-femicidio-e-a-lei-que-tipifica-esse-crime/#:~:text=A%20palavra%20feminic%C3%ADdio%20ganhou%20destaque,%C3%A9%20morta%20por%20ser%20mulher>> Acesso em 10 set. 2022.
- MARSDEN, Vanessa Fabiane Machado Gomes. **O mito de Medeia**: quando os pais matam seus filhos. Psychiatry online Brasil, vol. 15, n. 8, ago, 2010.
- MATTOS, Sérgio Augusto Soares. **A Televisão no Brasil**: 50 anos de história (1950-2000). Salvador, Editora Ianamá, 2000.
- MELO, José Marques de. **Televisão Brasileira** - Desenvolvimento, Globalização, Identidade, 60 anos de ousadia, astúcia, inovação. São Paulo: Gráfica Assahi, 2010.
- MELO, José Marques de. **As Telenovelas da Globo** - produção e exportação. São Paulo: Summus Editorial, 1988.
- MEYER, Dagmar. **Teorias e políticas e gênero**: fragmentos de histórias e desafios atuais. Revista brasileira de enfermagem, V. 57 (1), jan/fev, 2004.
- MORENO, Vitor. 'Pantanal': Juliana Paes aponta beleza em rugas e olheiras de Maria Marruá. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04, abr. 2022. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2022/04/pantanal-juliana-paes-aponta-beleza-em-rugas-e-olheiras-de-maria-marrua.shtml>> Acesso em: 20 ago. 2022.
- MOTTER, Maria L. Ficção e realidade - Telenovela: um fazer brasileiro. **Intercom**, 2000.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. Moderna, São Paulo, 1998.
- PINTO, Isabella Bueno. **A Casa de Bernarda Alba**: uma análise sobre construção de personagem e gênero. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Públicas) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; DE FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico - 2ª Edição. Editora Feevale, 2013.
- RODRIGUES, Carla. **Judith Butler**. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia, V. 6 N. 3, 2020, p. 99-113.
- ROSE, Diana. **Análise de imagens em movimento**. In BAUER, Martin W.; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Editora

Vozes Limitada, 2002.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema**. São Paulo: Summus, 2008.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SANTOS, Lucas Maçulo Alves. **Rede Manchete: Uma análise de sua administração, trajetória e resultados**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão de Finanças) - Universidade do Sul de Santa Catarina, 2019.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade. Vol. 20 (2), jul/dez. 1995.

SEÑAL NEWS. **Paramount cierra acuerdo con Globo para emitir Pantanal en America Latina**. Miami, 23 ago. 2022. Disponível em: <<https://senalnews.com/es/contenidos/paramount-cierra-acuerdo-con-globo-para-emitir-pantanal-en-america-latina>> Acesso em: 21 set. 2022.

SUPERINTERESSANTE. **Por que as telenovelas são chamadas em inglês de “ópera de sabão”?**. São Paulo, 18 abr. 2011. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-as-telenovelas-sao-chamadas-em-ingles-de-o-pera-de-sabao/>> Acesso em 22 ago 2022.

VANOYE, F. GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

VARGAS, Arlan. **De Vilão a Mocinho: uma análise sobre a construção do personagem Félix, da telenovela “Amor à Vida”**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.