



Lorena de Fatima Araujo Paiva

**Narrativas sobre a violência contra mulher:
um estudo sobre a série Bom dia, Verônica**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Bruna Sant'Ana Aucar

Rio de Janeiro
Abril de 2024



Lorena de Fatima Araujo Paiva

**Narrativas sobre a violência contra mulher:
um estudo sobre a série Bom dia, Verônica**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof.^a Bruna Sant'Ana Aucar

Orientadora
Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof.^a Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação - PUC-Rio

Prof.^a Daniela de Souza Mazur Monteiro

Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Lorena de Fatima Araujo Paiva

Graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 2021. Concluiu o Mestrado em Comunicação na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) em 2024. Participou do Laboratório de Audiovisual e Consumo da PUC-Rio e do Espectatorialidades e narrativas audiovisuais: imaginário, consumo e história.

Ficha Catalográfica

Paiva, Lorena de Fatima Araujo

Narrativas sobre a violência contra mulher : um estudo sobre a série Bom dia, Verônica / Lorena de Fatima Araujo Paiva ; orientadora: Bruna Sant'Ana Aucar. – 2024.

122 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2024.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Violência contra a mulher. 3. Bom dia, Verônica. 4. Audiovisual. 5. Representações. 6. Séries. I. Aucar, Bruna Sant'Ana. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD:302.23

Extremistas mostram o que mais os assusta: uma menina com um livro.

Malala Yousafzai

Agradecimentos

À Bruna Sant'Ana Aucar, um agradecimento profundo e carregado de emoção por acreditar em minha pesquisa. Seu apoio e orientação têm sido como um farol iluminando minha jornada e mostrando a importância de ocupar todos os espaços como mulher. Sua dedicação como professora e pesquisadora é admirável e sua humanidade me inspira. Agradeço de todo coração por caminhar ao meu lado e me acolher com tanto carinho ao longo desses anos.

À minha mãe, Monique, a mulher mais forte e incrível que já conheci. À minha avó Cleide, que deixou um legado de amor e valores que moldaram quem sou. Às minhas tias Monica e Manu, amigas e acolhedoras, e à minha tia Marcia, que me ensinou a enfrentar a vida de cabeça erguida e sempre com um batom vermelho. À minha dinda Andréa, que sempre me incentivou a superar expectativas. Sou imensamente grata por todas as mulheres incríveis que moldaram minha vida com amor e coragem. Amo vocês!

Aos meus irmãos Emanuel, Maria Eduarda e Caleb, por trazerem luz e esperança ao meu mundo. Tudo o que faço, faço por vocês! Parafraseando o querido Nando Reis: “Meu mundo não teria razão se não fossem vocês!”

Às minhas amigas da vida inteira, Renata e Monique, que escolheram estar ao meu lado em todas as versões de mim mesma. Vocês tornam minha vida mais feliz e cheia de amor. Obrigada!

Às minhas primas Ana Beatriz, Thamires e Nathanne, por encherem cada momento de cor e alegria.

Ao meu grande amor, Gabriel, meu parceiro e apoio inabalável, que me faz rir nos momentos mais difíceis e enxergar a beleza na simplicidade da vida. Obrigada por segurar minha mão e caminhar comigo nesta jornada.

Ao Breno Neves, que me inspira a ser uma pesquisadora e amiga melhor a cada dia. Sua fé em mim me sustentou, mesmo nos momentos de dúvida. Que nossa amizade seja eterna!

À Patrícia Cunegundes, pela amizade sincera e apoio constante. É uma bênção contar com você em minha vida.

Ao corpo docente que sempre esteve ao meu lado, pronto para me apoiar em minha jornada acadêmica.

À PUC-Rio por proporcionar o ambiente propício para meu crescimento acadêmico e pessoal. Sou profundamente grata por cada oportunidade e aprendizado que recebi nesta instituição.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Paiva, Lorena F. A.; Aucar, Bruna Santanna. **Narrativas sobre a violência contra mulher: um estudo sobre a série Bom dia, Verônica**. Rio de Janeiro, 2024. 122 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho teve como objetivo analisar a abordagem da temática da violência contra a mulher em produções audiovisuais, especialmente em plataformas de streaming. A pesquisa explora como essas obras ajudam a ampliar os debates sociais e encorajar o público a se engajar, usando a narrativa como uma ferramenta poderosa. O objeto analisado foi a série de TV *Bom dia, Verônica*, da Netflix, que recebeu prêmios e aumentou as vendas do livro relacionado à trama. Durante uma entrevista com o autor, Raphael Montes, foi destacado que a série incluiu mensagens de apoio à denúncia de violência, resultando em muitas ligações para uma central de denúncias parceira da obra. A pesquisa também ressaltou que a série refletiu experiências reais, como o medo de denunciar, enfrentado por muitas mulheres. Em resumo, o estudo mostra como essa produção não apenas influenciou o meio cultural, mas também teve impacto real, aumentando a conscientização e apoiando vítimas de violência contra a mulher.

Palavras-chave

Violência contra a mulher; Bom dia, Verônica; streaming; audiovisual

Abstract

Paiva, Lorena F. A.; Aucar, Bruna Santanna (Advisor). **Narratives about violence against women: a study of the series Bom dia, Verônica**. Rio de Janeiro, 2024. 122 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work the approach to the theme of violence against women in audiovisual productions, especially on streaming platforms. The research explores how these works help to broaden social debates and encourage audiences to engage, using narrative as a powerful tool. The object analyzed was the Netflix TV series *Bom dia, Verônica*, which won awards and increased sales of the book related to the plot. During an interview with the author, Raphael Montes, it was pointed out that the series included messages of support for reporting violence, resulting in many calls to a reporting center that is a partner of the work. The research also highlighted that the series reflected real experiences, such as the fear of reporting faced by many women. In short, the study shows how this production not only influenced the cultural milieu, but also had a real impact, raising awareness and supporting victims of violence against women.

Keywords

Violence against women; Bom dia, Verônica; streaming; audiovisual

Sumário

1. Introdução.....	12
2. Capítulo I – O feminino histórico e a violência contra a mulher.....	20
2.1. A luta feminina	26
2.2. Leis de combate à violência contra as mulheres no Brasil.....	37
3. Capítulo II – Representações da violência contra a mulher no audiovisual e as narrativas seriadas	43
3.1. A telenovela brasileira e a temática da violência doméstica	47
3.2. Novas narrativas audiovisuais, consumo e streaming	65
4. Capítulo III – A violência contra a mulher em <i>Bom dia, Verônica</i>	70
4.1. Entrevista com o autor Raphael Montes	71
4.2. As representações da violência contra a mulher na série <i>Bom dia, Verônica</i>	80
5. Considerações finais	108
6. Referências.....	113

Lista de Figuras

Figura 1- Janete junta dinheiro escondido do marido.....	86
Figura 2 - Brandão teve um ataque após sua esposa sujá-lo com molho	88
Figura 3 - Janete e Brandão desfrutam de momentos descontraídos.....	91
Figura 4 - Janete é forçada a engolir o chip do telefone que ela havia escondido	93
Figura 5 - Brandão corta à força o cabelo de Janete	97
Figura 6 - Janete se fere com a tesoura.....	98
Figura 7 - Janete aparece com hematomas, após ser espancada pelo marido	99
Figura 8 - Janete descobre que está trancada dentro da própria casa ..	102
Figura 9 - Janete é morta por Brandão	107

1. Introdução

A violência contra a mulher tem se apresentado como um tema de grande urgência na sociedade contemporânea. No contexto brasileiro, embora tenham sido estabelecidos marcos legais para garantirem a segurança das mulheres, tais medidas frequentemente carecem de uma aplicação efetiva (Paz de Almeida; Mendonça, 2022). Isso porque as mulheres continuam a ser alvos de diversas formas de violência, infringindo, inclusive, os direitos humanos.

A contextualização histórica é um ponto fundamental para a compreensão a respeito dos estereótipos de gênero, pois esse será o caminho que iremos traçar para entender como a violência contra a mulher se tornou algo presente no imaginário coletivo nacional. Não apenas no Brasil, mas também em diversos outros países e culturas, prevaleceram estruturas patriarcais que colocaram as mulheres em uma posição de submissão e desvalorização em relação ao homem (Colling, 2020).

Podemos dizer que o patriarcado é uma estrutura social, uma mentalidade ou mesmo uma espécie de sistema político que historicamente deu poder aos homens e, legitimou e explorou os direitos femininos, fortalecendo a ideia de domínio dos homens sobre as mulheres. Esse padrão de pensamento/comportamento contribuiu para uma representação “objetificada” das mulheres, ou seja, algo de fácil manuseio e sem autonomia. Subestimadas em termos físicos, morais e intelectuais, elas perdem o controle de diversos aspectos de suas próprias vidas, tornando-se vulneráveis à dominação de seus corpos (Cisne; Oliveira, 2017).

Os chamados estereótipos de gênero¹ são frequentemente justificados por uma visão conservadora e tradicional da família e dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. Como garantia da manutenção desses papéis sociais, a rotina feminina era desenvolvida desde a infância, para prepará-las apenas para uma vida limitada a casa, ao casamento e criação dos filhos (Beauvoir, 1949). Esse cenário domiciliar tinha exceções, – uma vez que precisamos ponderar que as questões de

¹ Os estereótipos de gênero são construções sociais moldadas por normas, valores e ideias predominantes em uma determinada sociedade, ou seja, não são fixos nem naturais. Os estereótipos influenciam a percepção e compreensão dos papéis de gênero na sociedade, muitas vezes contribuindo manutenção de desigualdades e normas de comportamento associadas para homens e mulheres (Hall, 1997).

gênero estão profundamente vinculadas a classe social e raça – pois as mulheres mais pobres precisavam trabalhar, e por esse motivo circulavam no meio urbano. Fora isso, quando as senhoras ou moças se faziam presente nos espaços públicos. (local ocupado e pertencente aos homens), eram obrigadas a estarem acompanhadas e mesmo assim, não eram bem-vistas (Follador, 2009).

Neste trabalho, iremos discutir sobre como as lutas feministas e movimentos em prol de direitos e oportunidades de equidade de gênero têm ganhado espaço nas narrativas audiovisuais televisivas contemporâneas, o que pode ser interpretado como uma possível ampliação do debate sobre a opressão histórica enfrentada pelas mulheres. É importante destacar que, nesse recorte, serão consideradas principalmente as trajetórias de mulheres brasileiras, predominantemente brancas e de classe média. Essa abordagem reflexiva será desenvolvida a partir do estudo da primeira temporada da série de TV brasileira *Bom dia, Verônica*.

Bom dia, Verônica, criada por Raphael Montes e Ilana Casoy e dirigida por José Henrique Fonseca, Izabel Jaguaribe e Rogério Gomes, lançada na plataforma de streaming, Netflix em 2020, trata da violência contra a mulher em diversos contextos como violência física, psicológica, patrimonial, sexual, tortura e, até o feminicídio.

Em oito episódios com duração em torno de 45 minutos, a série retrata a vida de Verônica Torres, uma escrivã da Polícia Civil de São Paulo, que se vê imersa na investigação de casos de mulheres que, após conhecerem um homem em um site de relacionamento, são drogadas, fotografadas nuas e roubadas pelo mesmo indivíduo. Essas fotografias são usadas como uma ameaça, a fim de coagir as vítimas a não denunciarem o criminoso. O reconhecimento público de Verônica começa após uma dessas vítimas tirar a própria vida dentro da delegacia, levando-a a se apresentar na imprensa como a profissional disposta a ajudar mulheres que enfrentam algum tipo de violência por parte dos homens. Nesse contexto, a vida de Verônica se cruza com a de Janete, a esposa do oficial da polícia Militar, Cláudio Brandão, que é seu algoz, o principal agressor da série e um *serial killer*.

A série é uma adaptação do livro, de mesmo nome, dos escritores Ilana Casoy e Raphael Montes. Ela conta com a participação da atriz Tainá Müller no papel da protagonista Verônica, Eduardo Moscovis como Brandão e Camila Morgado dando vida a Janette. Durante a estreia da segunda temporada, em agosto de 2022, a série se destacou como uma das produções não inglesas mais assistidas na Netflix (Montes, 2023). Diante do sucesso, a plataforma de streaming renovou para a terceira e última temporada, que foi exibida em fevereiro de 2024. Um ponto relevante é que, após o lançamento da primeira temporada da série, as vendas do livro triplicaram no site “Estante Virtual” (Mattos, 2020).

Segundo Daniel Rios (2024), *Bom dia, Verônica* faz parte da fase nacional da Netflix, caracterizada por um maior investimento em produções regionais gerenciada por executivos brasileiros a partir da abertura do escritório em São Paulo, em 2019. Até então, as decisões mercadológicas eram centralizadas em Los Angeles. A transferência da gestão para o território nacional desvinculou as séries brasileiras dos Originais Netflix, criados a partir de uma matriz narrativa estadunidense. Desta forma, as histórias passam a desenvolver temas que retratam a nossa realidade e experiência social conectando-os a modelos de produção e códigos industriais familiares (que incluem, por exemplo, um elenco conhecido da audiência). Com a maior dispersão dos espectadores pelos múltiplos espaços audiovisuais, também se observou um investimento em questões impactantes como a da violência contra a mulher.

O objetivo deste estudo é identificar como a temática da violência contra a mulher adquire novas perspectivas a partir do contexto cultural, em que a produção audiovisual contemporânea procura cada vez mais dialogar com a realidade ao seu redor, se apropriando de temáticas familiares ao espectador ou amplificando dramas da vida social, a fim de estimular o debate, ampliar a rede de conversação e gerar engajamento a partir da matriz narrativa.

Movimentos feministas ganharam ênfase em diferentes momentos da história, buscando questionar e transformar as estruturas de poder desiguais e os estereótipos de gênero. Durante o século XX, o feminismo expandiu suas discussões e conquistou novos territórios, estendendo-se a grupos da sociedade civil, incluindo associações e partidos políticos (Carneiro, 2019). No entanto, vale ressaltar que o feminismo como organização social, referente às ações de mulheres

de forma coesa e estruturada, não anula os confrontos travados antes do registro do conceito (Teles, 1993).

O cenário brasileiro conta ainda com a formação de representações nacionais amplamente atravessadas pelo audiovisual, pois a partir de 1960/70, durante a ditadura militar e a intervenção desse regime na produção cultural, há um incentivo em popularização da televisão em diversas camadas sociais por todo o território nacional (Magno, 2017). Segundo Barbero e Rey (2002), o audiovisual se apresenta como um agente de geração de conhecimento e conscientização. Desta forma, a televisão, subsidiada pelo governo, teve papel preponderante para a formação da cidadania no Brasil, se tornando uma das maiores ferramentas na construção de nossas representações e práticas de consumo (Barbero, 2018).

Utilizando-se da terminologia do pensador francês Michel Foucault (2009), os micropoderes de gênero precisam ser reconhecidos, questionados, refletidos, expostos à luz do dia. De acordo com Foucault, a “microfísica do poder” desempenha um papel crucial na vida política, formando uma micropolítica do cotidiano. Quando aplicada ao contexto de gênero, essa abordagem nos leva a considerar e questionar as dinâmicas de poder que operam em níveis micro, ou seja, nas interações interpessoais, nos discursos e nas práticas do dia a dia, que perpetuam desigualdades de gênero. Esses micropoderes de gênero se manifestam em diversas esferas da vida, como relações familiares, ambiente de trabalho, instituições educacionais e até mesmo nas representações audiovisuais.

Neste sentido, buscamos compreender como a influência da produção audiovisual constrói representações do fenômeno da violência contra a mulher e, a partir disso, identificar o papel da indústria cultural na formação da identidade dos brasileiros e brasileiras. Por meio das histórias contadas na ficção televisiva, o público pode se identificar com as personagens, compreender suas experiências e refletir sobre as relações de poder e desigualdade de gênero presentes na sociedade (Lopes, 2009).

Vale destacar que, nesta pesquisa, o audiovisual será considerado um agente de construção de representações que atua de forma subjetiva na criação de valores e crenças do coletivo. O audiovisual, como componente cultural, carrega um conjunto de significados compartilhados por uma sociedade. A linguagem, por sua vez, desempenha um papel fundamental na representação social desses significados construídos pela cultura. É através dela que damos sentido às coisas, produzindo

significados. Dentro do modelo de circulação cultural, existe uma conduta que estabelece normas pelas quais a sociedade é organizada e administrada. Isso resulta em interesses da indústria que moldam o sentido das grandes produtoras de conteúdo e estabelecem um padrão de representação (Hall, 2016).

No contexto da sociedade brasileira, certos comportamentos, muitas vezes excludentes e estereotipados em relação às mulheres, foram naturalizados através da reprodução de sentidos, inclusive pela mídia. As produções audiovisuais têm desempenhado um papel significativo na formação de subjetividades e na definição de formas de ser, estar e compreender o mundo. Dessa forma, as maneiras de se posicionar e interagir no mundo são frequentemente moldadas pelas representações presentes nos discursos gerados pelos meios culturais. O processo de representação se inicia a partir dos significados criados, e esses significados culturais têm efeitos que influenciam até mesmo as práticas sociais (Hall, 2016).

As narrativas, produzidas pelo audiovisual, permitem o desenvolvimento de uma temporalidade mais criativa e o aprofundamento, tanto da trama quanto dos diferentes personagens, o que gera uma maior complexidade da narrativa (Mittell, 2015).

Outro ponto importante para o trabalho é o contexto cultural em que o audiovisual está inserido, que nesse caso trata-se do Brasil, o maior país da América do Sul e da América Latina. Segundo o teórico Jesús Martín-Barbero (2018), o audiovisual não apenas reflete a cultura, mas também a produz e a transforma. Nesse sentido, o audiovisual pode trazer à tona questões sociais, políticas e ideológicas que constroem a maneira como entendemos o mundo. O autor argumenta que as representações presentes nos meios audiovisuais não são meras reproduções da realidade, mas sim construções simbólicas que podem moldar a percepção coletiva e individual. Ele defende que as imagens e narrativas apresentadas nos meios audiovisuais, sobretudo a televisão, são um produto da interação entre a cultura dominante e as culturas populares, criando assim um campo simbólico em constante mudança. Essas representações são internalizadas pelo público e se tornam parte de sua experiência social e de sua identidade. Ao assistir a produções audiovisuais, as pessoas se envolvem em um processo de negociação e construção de significados, influenciado pelos sentidos simbólicos presentes na obra.

Por meio da metodologia da análise textual, (Titscher et al., 2000), selecionamos textos da série que ajudam a construir representações da violência contra a mulher. Entende-se “textos” como um conceito amplo que engloba uma grande variedade de conteúdos e objetos culturais. Desta forma, procuramos descrever cenas, personagens, ambientes, figurinos, diálogos e sons como elementos textuais desenvolvidos no campo da cultura. A partir de tais conteúdos, promovemos ações reflexivas sobre a temática destacada e seus efeitos sociais, conforme o recurso metodológico propõe. Devido à enorme quantidade de códigos acionados pela série, optamos em trabalhar apenas com a primeira temporada, para os limites deste trabalho.

Materiais midiáticos com ampla capacidade de circulação ajudam na compreensão de interações sociais e subjetividades. Desta forma, o audiovisual é um registro de caráter etnográfico uma vez que elabora compreensões sobre os sujeitos históricos conformados pelos códigos de seu tempo (Barbero, 2007). Além da análise textual, também utilizamos a entrevista em profundidade como instrumento de pesquisa (Leitão, 2021). Entrevistamos Raphael Montes, autor e roteirista de Bom dia, Verônica, no dia 19 de dezembro de 2023 por meio de videoconferência online, com o intuito de obtermos um relato aprofundado sobre os processos produtivos e criativos do produto audiovisual. O roteiro semiestruturado de perguntas buscou levantar informações que não estariam disponíveis em materiais de ampla circulação, como reportagens. Assim, experiências, motivações, ideias e escolhas profissionais vieram à tona, com a flexibilidade de adaptarmos as perguntas de acordo com o desenrolar da conversa. O autor foi contatado pela primeira vez durante palestra ministrada na Bienal do Livro 2023, no Rio Centro. A roteirista Claudia Sardinha, ex aluna da PUC-Rio, mediou a conferência e nos aproximou de Montes, que prontamente aceitou o convite para entrevista.

Nosso objetivo, portanto, é reconhecer os elementos estéticos, pontos-chave, diálogos e cenas significativas que são apresentadas na narrativa. Outro ponto importante que o trabalho avalia está ligado as novas formas de consumo do audiovisual e o que Jost (2012) chamou de “seriefilia”, que é o fenômeno que fez as pessoas se envolverem emocionalmente com as séries de TVs. Esse movimento mexeu na audiência, consumo e debates em torno dos temas das séries, tanto na academia, quanto na indústria.

No final dos anos 1990, as séries audiovisuais começaram a se adaptar para abordar temas mais realistas, o que permitiu uma ampliação das temáticas, abordagens e personagens (Figueiredo, 2019). A popularização do consumo dessas séries a partir dos anos 1990/2000 gerou uma audiência comprometida, ativa no desvelamento de elementos da diegese aproximando-se do que Umberto Eco (1997) chamou de “leitor de segundo nível”, no sentido de que os consumidores estão se tornando mais habilidosas em decodificar as complexidades e temáticas das séries. Ao se aproximar do universo da narrativa, o espectador seria capaz de reconhecer os mecanismos e as referências que compõem a obra. Ele busca uma compreensão mais aprofundada dos elementos narrativos, simbólicos e intertextuais presentes no conteúdo que está consumido a partir de sua coleção de referências intertextuais.

No Brasil, o consumo de conteúdo televisivo tradicional é predominantemente composto por programas nacionais, especialmente as telenovelas da TV Globo, que dominam as audiências, o que impulsiona um interesse significativo no estudo dessas produções (Caminhas, 2018). No entanto, à medida que as séries ganham espaço crescente em nossa experiência televisiva através dos meios digitais, se torna fundamental investigar as múltiplas camadas que compõem o fenômeno da seriefilia (Jost, 2012). A popularização das séries também conta com os avanços tecnológicos e maior acesso da população à internet. A rede mundial de computadores e a globalização, permitiu que pessoas de diversos cantos do planeta tivessem acesso aos conteúdos seriados. Além disso, a chegada das plataformas de streaming também modificou a maneira de consumo do audiovisual, pois com essa tecnologia foi possível acessar aos programas e filmes a qualquer horário, com facilidades de mobilidade e interatividade (Silva, 2014).

Além disso, a série *Bom dia, Verônica* tem como origem o livro de mesmo nome, dos escritores Ilana Casoy e Raphael Montes, que também participaram da migração dessa narrativa literária, para a série de TV. Embora a transição de um tipo de produto de ficção para outro formato não seja o foco desse trabalho, a adaptação por si só já indica um interesse ou ampliação discursiva em torno do tema da violência contra a mulher. A conexão da temática da série com questões sociais evidencia a amplitude do impacto do audiovisual em relação à literatura, no Brasil. Por essa razão, o autor revelou, em uma entrevista para esta pesquisa que, em conjunto com a equipe de criação da série, optou por direcionar um foco maior para

a problemática da violência contra a mulher do que o que ocorre originalmente no livro:

[...]Eu lembro de na sala de roteiro, falar isso com minha equipe: a gente vai desperdiçar o fato de a gente tem uma série na Netflix só pra contar uma boa história? A gente tem que ir além e provocar alguma coisa. Nisso, a gente acabou chegando a um conceito que é muito mais forte na série do que no livro, que é mostrar o ciclo da violência doméstica (Montes, 2023).²

No Brasil, em setembro de 2006, foi promulgada uma lei sobre a violência doméstica, a Lei 11.340/06, mais conhecida como Lei Maria da Penha. Segundo o Instituto Maria da Penha (IMP), a instauração dessa política pública prevê penas mais rígidas em relação à violência sofrida por mulheres, principalmente no âmbito doméstico e familiar. Outra importante lei para a segurança feminina é a Lei do Feminicídio, Lei nº 13.104/2015, sancionada em 2015. Essa norma estabelece como crime hediondo “o assassinato de mulheres motivado por seu sexo, isto é, a morte de mulheres pelo fato de serem mulheres” (Grassi, 2015, p. 95). Abordagens sobre tais marcos também são encontrados na série em questão. Abordagens sobre tais marcos também são encontrados na série em questão.

O trabalho será dividido nos seguintes capítulos: “1. O feminino histórico e a violência contra a mulher”; “2. Representações da violência contra a mulher no audiovisual e as narrativas seriadas” e o “3. “A violência contra a mulher em *Bom dia, Verônica*”.

No capítulo um, “O feminino histórico e a violência contra a mulher”, serão explorados aspectos históricos relacionados à posição da mulher na sociedade e como a violência contra a mulher tem sido uma questão persistente ao longo do tempo. Serão discutidos eventos, movimentos e lutas que moldaram a compreensão do feminino histórico, bem como a transformação dos direitos das mulheres. Além disso, serão abordados conceitos e perspectivas teóricas relevantes para a análise da violência de gênero.

O segundo capítulo, “Representações da violência contra a mulher no audiovisual e as narrativas seriadas”, se concentrará na análise da representação de gênero e violência contra a mulher no contexto do audiovisual brasileiro. Serão discutidos os impactos sociais e culturais da representação audiovisual, destacando

² Entrevista para a dissertação realizada em 14 de dezembro de 2023 através da plataforma Zoom.

como o audiovisual pode reforçar ou desafiar normas sociais e percepções sobre a violência contra a mulher. Além disso, consideraremos as narrativas audiovisuais contemporâneas, impulsionadas pelo surgimento das plataformas de streaming e a transformação do consumo desses meios. A abordagem será multidisciplinar, combinando análises de formatos, estudos culturais e transformações tecnológicas.

O terceiro e último capítulo será dedicado a um estudo de caso centrado na análise da série de TV *Bom dia, Verônica*. Realizaremos uma análise textual da representação do feminino e da violência contra a mulher na série, além de conduzir uma entrevista em profundidade com o autor. Nosso objetivo é examinar como a narrativa audiovisual aborda essas questões, os desafios enfrentados e as possíveis contribuições para a compreensão e enfrentamento da violência de gênero. Exploraremos uma ampla variedade de conteúdos culturais relacionados à violência contra a mulher, descrevendo elementos textuais como cenas, personagens, ambientes, figurinos, diálogos e sons, a fim de promover reflexões sobre essa temática e seus impactos sociais. Optamos por concentrar nossa análise na primeira temporada da série devido à riqueza de códigos presentes. Além disso, entrevistamos o autor por videoconferência para compreender melhor os processos de criação por trás do produto audiovisual.

Cada capítulo terá uma abordagem específica, contribuindo para a compreensão mais aprofundada do tema geral, que é o impacto do audiovisual e a produção de narrativas sobre a temática da violência contra a mulher. O intuito é de que o trabalho permita uma análise progressiva e detalhada, desde o contexto histórico até a análise de casos concretos, a fim de ampliar os debates sobre o tema.

2. Capítulo I – O feminino histórico e a violência contra a mulher

Para iniciar a pesquisa, buscamos contextualizar as questões referentes à violência contra a mulher. O capítulo pretende apresentar o encadeamento de fatos recentes que colocaram as mulheres em posição de subordinação ao homem, destacando os princípios estruturais que moldaram a sociedade moderna. Ao longo dos séculos, as estruturas sociais consolidaram e perpetuaram a violência contra as mulheres, o que, por sua vez, resultou na naturalização desse comportamento, enraizando-se no imaginário coletivo e persistindo até os dias atuais. Exploraremos a maneira como esses princípios estruturais da modernidade, muitas vezes presos em tradições e ideologias patriarcais, deram origem a um sistema que determina o comportamento entre homens e mulheres.

A desigualdade de gênero é um fenômeno complexo que se consolida e perpetua por meio de estruturas sociais, econômicas e políticas. Segundo Engels (1884), um marco importante foi o surgimento da propriedade privada, que desempenhou um papel fundamental na divisão de papéis entre homens e mulheres. Para o autor, esse fenômeno acontece na passagem do “comunismo primitivos” – modelo de sociedade na qual as pessoas viviam em pequenas comunidades ou clãs, onde a produção estava ligada à subsistência e a propriedade era coletiva – para sociedade de classes. Engels (1884) argumenta que, a partir das mudanças na organização da produção e na acumulação de riqueza, a propriedade privada se estabelece, dando origem assim sistemas sociais mais complexos, como o feudalismo.

A propriedade privada é uma das instituições centrais que moldam a estrutura e a dinâmica das sociedades ao longo do tempo. À medida que a propriedade privada se desenvolve, surge a necessidade de transmitir essa propriedade de uma geração para outra. Essa passagem exigiu a identificação e a garantia da paternidade, o que levou ao estabelecimento de normas sociais rígidas em torno da monogamia e do controle das vidas das mulheres (Engels, 1884). Engels (1884) argumenta que o patriarcado se desenvolveu como uma forma de garantir a herança da propriedade privada através da linhagem patrilinear. A fim de

garantir que os filhos fossem, de fato, herdeiros biológicos dos pais, as mulheres foram submetidas a um controle rigoroso, limitando sua liberdade sexual e reprodutiva. Essa subordinação das mulheres, de acordo com Engels, foi fundamental para a estabilidade e a reprodução do sistema de propriedade privada.

No livro *“Sexo contra sexo ou classe contra classe”*, Evelyn Reed apresenta um panorama histórico sobre como as mulheres foram subjugadas após o estabelecimento da sociedade de classes fundamentada na propriedade privada. A autora argumenta que, nas sociedades tribais, as mulheres desfrutavam de um status social igual ao dos homens. Elas desempenhavam funções vitais para o crescimento social, enquanto os homens se concentravam principalmente em atividades militares e de caça. Reed destaca que “Foram as mulheres que desenvolveram os rudimentos da botânica, da química, da medicina e de outros conhecimentos científicos” (Reed, 2008, p. 38). Elas se reuniam para compartilhar seus conhecimentos, o que desempenhava um papel de grande importância nas comunidades. No entanto, com o surgimento da propriedade privada, as mulheres deixaram de formar um grupo coeso, passando a ser apenas esposas, enquanto sua esfera de atuação se limitava ao âmbito doméstico (Reed, 2008). A consolidação da propriedade privada, promoveu uma transição na organização social, na qual o homem passou a ter uma presença pública mais forte, enquanto a mulher foi submetida ao espaço doméstico, com suas responsabilidades limitadas à casa e à criação dos filhos (Follador, 2009). Uma vez confinadas ao âmbito doméstico, as mulheres foram excluídas da participação ativa e do protagonismo nos eventos históricos considerados importantes para a sociedade. O espaço público e social foi dominado pelos homens, que, orientados por seus próprios interesses, moldaram o curso da história, negando às mulheres qualquer direito ou reconhecimento (Follador, 2009).

As distinções entre homens e mulheres nas funções desempenhadas nas esferas pública e privada colocaram as mulheres em desvantagem em relação aos homens, tendo como domínio a esfera pública o homem. Como resultado, as demandas e oportunidades nesse domínio atendiam principalmente aos interesses masculinos, enquanto as mulheres eram, em grande parte, limitadas ao silêncio da esfera privada, em casa (Vasconcelos, 2005).

A divisão de gênero restringiu as oportunidades das mulheres na esfera pública, confinando-as principalmente à esfera privada. Simone de Beauvoir (1949)

argumentou que as mulheres eram frequentemente excluídas ou sub-representadas em áreas políticas, intelectuais e profissionais, decorrente do tratamento delas como “outro” – ou seja, como seres subalternos aos homens, que detinham o domínio e o controle dos espaços e interesses públicos. Esta exclusão sistemática perpetuou uma desigualdade de gênero prejudicial à autonomia e igualdade das mulheres.

No contexto brasileiro, a influência da colonização europeia trouxe consigo uma série de costumes, leis e crenças que conferiram ao homem todo o poder e um status dominante na estrutura familiar, enquanto as mulheres foram encarregadas de tarefas domésticas, maternais, religiosas e padrões comportamentais provenientes da cultura europeia. Essa dinâmica tinha suas exceções especialmente nas famílias pobres, onde as mulheres frequentemente eram as principais provedoras e, como resultado, necessitavam trabalhar fora de casa, frequentando os espaços públicos. O mesmo ocorria com as mulheres negras, tanto alforriadas quanto escravizadas, que também frequentavam os espaços públicos devido às suas obrigações. Embora essas mulheres fossem ativas nos espaços públicos, elas não eram bem-vistas socialmente (Follador, 2009).

A aparição social das mulheres geralmente era bem-recebida quando suas atividades estavam relacionadas à Igreja, como a participação nas missas. Os encontros dominicais, bem como as novenas e procissões, se transformaram em formas de entretenimento para as jovens daquela época. Essa influência religiosa também impunha padrões rigorosos de castidade e fidelidade, intensificando assim a vigilância exercida sobre as mulheres, especialmente nos espaços públicos. Nesse sentido de vigilância, Follador (2009) argumenta que as mulheres eram frequentemente categorizadas em três maneiras: as honradas, desonradas e as sem honra:

As mulheres desonradas eram aquelas que praticavam relações extra-conjugais, perdiam a virgindade antes do casamento ou possuíam um comportamento desajustado socialmente. Elas manchavam a honra da família ou de seus maridos e, por isso, eram exemplarmente punidas pelos familiares ou condenadas ao ódio da sociedade. As mulheres honradas eram aquelas que seguiam os padrões e normas que a sociedade impunha, seguindo também o ideal de pureza mariano. Deveriam exaltar as virtudes de uma vida recatada e submissa ao poder masculino, ora do pai, ora do marido. Por fim, as mulheres sem honra eram aquelas, na maioria, ligadas direta ou indiretamente à prostituição, e, aquelas

ligadas ao submundo das ruas. As escravas, por exemplo, eram consideradas mulheres sem honra (Follador, 2009, p.10).

Essas crenças foram cultivadas por aproximadamente 290 anos, desde 1532, quando a primeira expedição oficial de Portugal chegou com o objetivo de estabelecer uma colonização efetiva no Brasil, até 1822, ano da independência, consolidando assim um sistema patriarcal no Brasil que relegou as mulheres a uma posição de inferioridade em relação aos homens (Ramos, 2012).

As instituições matrimoniais, com o intuito de perpetuar o patriarcado, eram conduzidas com o propósito de preservar e fortalecer interesses familiares e políticos. Essas alianças asseguravam uma fachada socialmente valorizada, uma vez que a criação de laços com indivíduos influentes e financeiramente estáveis garantia um maior prestígio tanto ao cônjuge quanto aos seus parentes (Ramos, 2012). Nessa dinâmica pautada pela ambição, as mulheres eram as principais vítimas das negociações paternas. Eram consideradas objetos, desprovidas de autonomia, e submetidas a uma condição de propriedade do homem: “inicialmente, propriedade desse (homem) na relação de pai e filha, e posteriormente na relação de marido e mulher” (Ramos, 2012, p. 56).

Outro aspecto característico do patriarcado que também se estabeleceu no Brasil foi o preceito da honra, que foi institucionalizado pelas Ordenações Filipinas, um conjunto de leis que vigoravam em Portugal e se estenderam também à sua colônia americana a partir de 1603. Essas normas discriminavam o tipo de sentença que um indivíduo receberia com base em sua origem social, negando-lhe assim um julgamento justo. No caso das mulheres, a situação era ainda mais desfavorável: elas eram privadas do direito à voz, uma vez que, se acusadas de algum delito, cabia ao homem ao qual estavam subordinadas (pai ou marido) decidir sobre o seu destino e sua vida (Ramos, 2012).

As Ordenações Filipinas apresentavam influência da Santa Inquisição, durante um período em que a Igreja exercia um controle mais rigoroso sobre o comportamento da população. Assim, qualquer crime julgado sob esse código era considerado “uma falta moral”, uma afronta ao Estado, à sociedade, e sobretudo um insulto a Deus (Ramos, 2012). Esse foi o conjunto de Leis que vigorou por mais tempo no país, sendo promulgado em 11 de janeiro de 1603 e revogado em 16 de

dezembro de 1830, pelo Código Penal do Império, vigorando por quase 228 anos (Brasil; Meneguel, 2021).

Ao longo dos séculos, o medo de desagradar ao criador impôs às mulheres apenas dois papéis predominantes: o da sedutora ou o da santa. A demonização do comportamento sexual feminino frequentemente era associada à figura de Eva, que se tornou símbolo do pecado e das adversidades do mundo. Por outro lado, a pureza, a santidade e a obediência eram atribuídas a Maria, que conseguiu dar à luz sem carregar o pecado do sexo. A expectativa social era que as mulheres se assemelhassem mais à figura de Maria, e aquelas que divergissem desse ideal eram frequentemente submetidas a julgamentos e culpabilizações, frequentemente associadas à imagem da prostituta (Follador, 2009).

A mulher desempenhava um papel crucial na preservação da honra da família, baseando-se em valores de castidade e fidelidade. Como meio de assegurar seu comportamento exemplar, as jovens mulheres eram moldadas desde a infância para uma vida que se restringia ao ambiente doméstico, ao matrimônio e à responsabilidade de criar os filhos. Esse direcionamento tinha como objetivo principal garantir a reputação da família e a estabilidade da sociedade (Follador, 2009). A pesquisadora ressalta que o interesse pelo controle da sexualidade feminina era uma maneira de domínio social:

Toda essa vigilância em torno da mulher era necessária para se resguardar a virgindade, a fidelidade e a honra. Caso fosse solteira, a mulher era vigiada para que mantivesse essa qualidade, pois de sua castidade e pureza dependia a honra de todos os homens da família, ou seja, irmãos e pai. Quando casada a mulher era vigiada porque dela também dependia a honra do marido, tanto no que dizia respeito à fidelidade e a legitimidade da prole, quanto no que se referia à própria masculinidade do marido. Assim, cabia à mulher, em parte, a responsabilidade pela manutenção da honra dos homens da família a qual pertencia (Follador, 2009, p. 9).

Ao longo da história, o domínio e o interesse masculino foram sempre colocados como prioridade na sociedade, resultando na constante negligência dos direitos e da cidadania das mulheres brasileiras. Durante o período colonial, por exemplo, as mulheres eram proibidas de frequentar escolas, o que as privava de uma educação formal e as marginalizava cada vez mais nos âmbitos social e

intelectual (Follador, 2009). Além disso, nesse mesmo período, era legal para um homem assassinar sua companheira caso ele suspeitasse ou tivesse conhecimento de sua infidelidade. Essa permissão era respaldada pelo código da época. No entanto, quando um homem cometia adultério, o crime não era tratado da mesma forma, pois a argumentação baseava-se na ideia de que as mulheres, por natureza, carregavam a marca do pecado sexual, o que resultava no rompimento da fidelidade masculina. Assim, a solução era tirar a vida da mulher pecadora. Essa realidade não sofreu alterações significativas com a Proclamação da Independência, em 1822 (Ramos, 2012).

Na promulgação da Constituição de 1824, não havia menção aos direitos políticos das mulheres, uma vez que apenas os homens brancos e proprietários eram considerados cidadãos (Tavassi *et al.*, 2021). O Código Criminal do Império do Brasil, conhecido como o primeiro código penal brasileiro, criminalizou o adultério como um crime contra a segurança do estado civil e doméstico. Embora as novas leis teoricamente proibissem que o marido assassinasse sua esposa em casos de traição, a pena estabelecida era de três anos de encarceramento e se aplicava a ambos os cônjuges. No entanto, quando o marido era acusado desse crime, era necessário comprovar que ele mantinha uma relação estável com a amante para que o ato fosse considerado delituoso. Por outro lado, para condenar a esposa, bastava a mera hipótese de adultério. Nesse contexto, a argumentação em torno da honra era utilizada para justificar a preservação de um “bem” masculino que teria sido prejudicado, protegendo, assim, o marido assassino de qualquer punição (Ramos, 2012).

Com a promulgação da primeira Constituição Republicana em 1891, o Estado brasileiro rompeu com a influência da Igreja, assumindo a responsabilidade em relação aos casamentos. No entanto, as normas tradicionais ainda perpetuavam a invisibilidade das mulheres (Tavassi *et al.*, 2021).

A história dos direitos das mulheres em nosso país é marcada por avanços eventuais e dispersos, sem uma ruptura completa com o conservadorismo, como afirmado por Leila Barsted e Elizabeth Garcez (1999). Um exemplo disso foi a promulgação do primeiro Código Civil brasileiro em 1916, que tratava do casamento e estabelecia normas de conduta dentro do matrimônio civil. Em 1940, o adultério ainda era considerado um crime, e a punição teoricamente se aplicava a

ambos os sexos. Somente em 2005, com a promulgação da Lei 11.106, o adultério deixou de ser considerado um crime pelo Código Penal brasileiro (Ramos, 2012).

2.1. A luta feminina

Neste capítulo, apresentaremos alguns aspectos da trajetória histórica do movimento feminista, abordando a disseminação dos ideais e a importância desta ideologia na luta pela conquista de espaços e direitos para as mulheres. No entanto, é importante reconhecer que essa causa enfrentou uma série de desafios e as ativistas foram frequentemente coagidas em diferentes espaços, que ainda mantém uma forte presença do patriarcado em sua construção.

Há anos, estudos e pesquisas têm lançado luz sobre a questão da figura feminina como propriedade masculina e subordinada ao homem, levantando questionamentos e desafiando essa concepção enraizada na sociedade ocidental capitalista. Em 1791, Olímpia de Gouges, uma escritora francesa que viveu durante a Revolução Francesa, levantou questões sobre o papel das mulheres naquela sociedade em transformação. Como abolicionista e sufragista, Gouges nutria a esperança de que a Revolução Francesa estabeleceria a tão almejada igualdade de gênero. No entanto, logo após a Constituinte da França em 1789, a autora percebeu que o governo não tinha planos para tal igualdade. Foi nesse contexto que ela publicou sua obra mais conhecida: a “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã” (*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*). Essa obra foi uma resposta direta à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, adotada pela Assembleia Nacional Constituinte da França em 1789, que excluía as mulheres da cidadania e dos direitos políticos. A autora argumentava que a igualdade de direitos deveria ser estendida a todas as pessoas, independentemente do gênero, e que a opressão das mulheres era contrária aos princípios fundamentais de liberdade e justiça (pregados na Revolução Francesa). Nessa declaração, Olímpia de Gouges defendia que as mulheres deveriam desfrutar dos mesmos direitos que os homens em todos os aspectos da esfera política, social e legal. Ela enfatizava o direito das

mulheres à educação, ao trabalho, à propriedade e à participação ativa na vida pública (Dallari, 2016).

Contemporânea à Gouges, a filósofa britânica Mary Wollstonecraft também se destacou por seu trabalho em prol da luta feminina. Wollstonecraft argumentava que as mulheres não eram naturalmente inferiores aos homens, mas sim resultado de uma educação deficiente e da opressão social que sofriam. Ela criticava as normas sociais que restringiam o papel das mulheres à esfera doméstica, negando-lhes oportunidades de desenvolvimento intelectual, autonomia e plena participação na sociedade. A escritora defendia que as mulheres deveriam ter acesso à educação e serem incentivadas a desenvolver suas habilidades e talentos, a fim de se tornarem cidadãs plenas e contribuírem para o progresso social. Sua obra mais famosa, “Reivindicação dos Direitos da Mulher” (*A Vindication of the Rights of Woman*), publicada originalmente em 1792, enfatizava a importância da igualdade nas relações conjugais, defendendo o direito das mulheres de escolherem seus próprios parceiros. Além disso, ela criticava a noção de que as mulheres eram seres exclusivamente frágeis e emocionais, afirmando que deveriam ser reconhecidas como seres racionais capazes de contribuir intelectualmente para a sociedade. Wollstonecraft rejeitava a ideia de que as mulheres eram apenas objetos de desejo sexual ou dependentes dos homens para sua subsistência (Wollstonecraft, 2016).

No Brasil, Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) é um importante nome para a introdução do pensamento feminista de forma estruturada. Entre suas publicações, está a tradução da obra *Reivindicação dos direitos da mulher*, de Mary Wollstonecraft (Moura, 2018). A escritora fez diversas publicações, tanto no Brasil quanto na Europa, e sua produção causou incômodos por abordar questões relacionadas à defesa dos direitos femininos, o que na época era algo de repudiável (Castro, 2010).

Nísia Floresta nasceu no Rio Grande do Norte, em 1809. A ativista defendeu a abolição da escravatura, a emancipação feminina e o direito à educação para as mulheres, além de ser a favor da instauração da República. Entre seus feitos está a fundação de um colégio exclusivo para meninas, no Rio de Janeiro, em 1838 (Teles, 1993).

O Colégio Augusto foi pioneiro na pedagogia feminina. A escola estava tão qualificada quanto as melhores escolas públicas para os meninos, na época do Corte. Entre as atividades estavam o estudo de ciências, geografia, história do

Brasil, latim, francês, italiano e inglês. Seu trabalho como educadora lhe rendeu duras críticas da imprensa carioca, que na época considerava desnecessárias as disciplinas ensinadas na escola de Nísia. Além disso, a opinião pública julgava seu comportamento como transgressor, por defender os direitos femininos (Castro, 2010).

Um marco no feminismo para a sociedade contemporânea, foi desenvolvido por Simone de Beauvoir (1949) em “*O Segundo Sexo*”, onde a autora argumenta sobre o apagamento da mulher ao longo da história, inclusive sendo colocada como “o outro” na sociedade. Ela analisa como a construção social de gênero perpetua a desigualdade, enfatizando que a mulher é frequentemente definida em relação ao homem, em vez de ser reconhecida como um indivíduo autônomo e igualmente válido. A publicação traz uma desconstrução da noção de que a opressão das mulheres é uma característica inerente e inevitável da condição feminina (o que já vinha sendo argumentado desde o século XVIII). Beauvoir defende que a opressão das mulheres não é um resultado biológico ou natural, mas sim uma construção social e cultural. Ela demonstrou como as normas e expectativas impostas às mulheres ao longo da história as mantiveram em uma posição de desvantagem e submissão.

A autora analisou a influência da sexualidade e da maternidade na vida das mulheres. Beauvoir (1949) criticou a objetificação do corpo feminino e a imposição de papéis restritivos ligados à maternidade, destacando a importância da autonomia sexual e reprodutiva das mulheres. Ao questionar a noção de que a sexualidade feminina deve ser controlada e regulada pela sociedade patriarcal, ela desafiou diretamente as estruturas de poder que perpetuam a desigualdade de gênero.

O Segundo Sexo teve um impacto profundo no movimento feminista e na luta das mulheres a partir da segunda metade do século XX. A obra inspirou uma geração de feministas a questionar as normas sociais e a reivindicar seus direitos. As análises de Beauvoir forneceram uma base teórica para a compreensão das opressões enfrentadas pelas mulheres, estimulando debates e reflexões sobre questões de igualdade de gênero.

A existência de papéis sociais distintos entre homens e mulheres perpetua condições de vida injustas para as mulheres, uma vez que a estrutura social foi estabelecida de acordo com padrões masculinos. O conceito de gênero é uma construção histórica e cultural, diferente do sexo biológico (masculino e feminino),

que se baseia em diferenças biológicas (Silva; Álvares, 2020). De acordo com Scott (1990), à medida que os estudos sobre sexualidade se expandiram, o termo “gênero” surgiu para diferenciar as práticas comportamentais dos papéis sociais atribuídos a mulheres e homens.

Na sua utilização mais recente, o termo “gênero” parece ter feito sua aparição inicial entre as feministas americanas, que queriam enfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O termo “gênero” enfatizava igualmente o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade (Scott, 1990, p.72).

Os papéis sociais são impostos aos indivíduos desde o momento em que são concebidos, com expectativas definidas para sua chegada ao mundo. “Antes mesmo de nascerem, meninos e meninas já são condicionados a seguir exigências sociais, através da divisão entre brincadeiras, modo de se vestir e de se comportar” (Silva; Álvares, 2020, p. 155). Observa-se que a sociedade estabelece construções comportamentais pré-determinadas para cada indivíduo, onde as meninas são rotuladas como “mais calmas” e/ou “mais fáceis de lidar”, quando, na realidade, estão sendo moldadas e reprimidas desde muito cedo, conforme apontado por Silva e Álvares (2020). Por outro lado, espera-se dos meninos um comportamento agressivo, como uma maneira de reafirmar sua virilidade e masculinidade. No entanto, essa dinâmica cria estereótipos limitantes que impactam negativamente tanto as meninas quanto os meninos.

No período de 1931 a 1933, a antropóloga Margaret Mead conduziu uma pesquisa de campo junto com seu marido, Reo Fortune, em que observaram três tribos diferentes na Papua-Nova Guiné: os Arapesh, os Mundugumor e os Tchambuli (hoje conhecidos como Chambri). Os resultados dessa pesquisa culminaram na publicação do livro “*Sexo e Temperamento em Três Sociedades Primitivas*” em 1935, que revelou diferenças entre as tribos no que diz respeito às atribuições de cada sexo na divisão de tarefas domésticas, na criação de filhos, bem como no contexto de guerra e em atividades cruciais para a subsistência da comunidade. Essa pesquisa levou a autora a questionar sobre a construção do que é feminino e do que é masculino no contexto ocidental, uma vez acreditava-se em um determinismo biológico (Cabral, 2023).

Com a estruturação ocidental das definições de gênero, as mulheres foram incumbidas das tarefas domésticas e da educação dos filhos, além de serem atribuídas as “obrigações sexuais”. Isso reforça a falta de controle das mulheres sobre seus próprios corpos e sexualidade, uma vez que suas relações são vistas como parte de uma sequência de deveres. Caso haja algum desequilíbrio em alguma das áreas de responsabilidade atribuídas às mulheres, a culpa recai sobre elas (Silva; Álvares, 2020). Essa dinâmica contribui para a subjugação e limitação das mulheres em diversos aspectos de suas vidas.

A perpetuação dessa violência ocorre até os dias atuais, por meio da romantização das relações de exploração nas quais as mulheres estão inseridas. É reforçada a ideia de que o casamento, a maternidade e a harmonia no ambiente doméstico são aspectos positivos e indispensáveis para suas vidas, mesmo que a manutenção dessa estrutura resulte em impactos negativos para elas mesmas (Tiburi, 2018). Quando uma mulher foge desse padrão, são atribuídos a ela adjetivos negativos relacionados à loucura e à histeria (Coelho; Volatão, 2020). Essa dinâmica de controle e estigmatização restringe a autonomia das mulheres e dificulta a busca por uma vida plena e livre de opressões.

Consequentemente, as relações de gênero são marcadas por uma hierarquia, onde o domínio e o interesse masculino sempre são priorizados na sociedade. Esse poder e controle concedidos aos homens são frequentemente justificados por responsabilidades como prover financeiramente o lar, colocando-os na posição de liderança na estrutura familiar (Silva; Álvares, 2020). Essa dinâmica reflete a desigualdade de poder e a subordinação das mulheres, perpetuando a marginalização e a limitação de suas oportunidades e autonomia.

No Brasil do século XX, as pautas femininas e a busca por direitos começaram a ganhar novos rumos, e a adesão ao movimento feminista cresceu entre as brasileiras em alguns espaços de debate social. Em dezembro de 1910, foi fundado o Partido Republicano Feminino pela professora Deolina Dalho, e em 1917, cerca de 100 mulheres se reuniram nas ruas do Rio de Janeiro em prol do voto feminino (Moura, 2018).

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), as atividades sufragistas em todo o mundo foram interrompidas. Somente após o término da guerra, o Reino Unido obteve o direito ao voto em 1918, embora de maneira restrita. Nos Estados Unidos, uma situação semelhante ocorreu na década de 1920. Em 1918, no Brasil,

um grupo de mulheres altamente educadas, incluindo Bertha Lutz, Jerônima Mesquita, Maria Eugênia Celso, Mirtes Campos, Maria Lacerda de Moura, Carmen Portinho e Stella Duval, muitas das quais eram advogadas, professoras e engenheiras, ou descendentes de aristocratas, uniram forças para fundar o que se transformaria, em 1922, na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (Cabral, 2023). Essas e outras manifestações da luta feminina no país resultaram na conquista de 1932, quando as mulheres brasileiras passaram a ter o direito de votar e serem votadas (Moura, 2018).

Nas eleições de 1932, muitas mulheres se manifestaram em busca do direito ao voto. Nesse mesmo período, trabalhadoras aderiram ao movimento das lutas operárias. Nos anos 1960, com a chegada da pílula anticoncepcional, os grupos feministas passaram a questionar as relações entre homens e mulheres, não apenas no âmbito político, mas também na esfera romântica e afetiva (Alves e Alves, 2013).

Com a instauração da ditadura militar em 1964, os coletivos feministas e os movimentos populares enfrentaram um período de intensa repressão e silenciamento. Além disso, grupos conservadores de mulheres apoiaram o golpe (Costa, 2005). Um exemplo foi o Movimento *Marcha com Deus, pela Pátria e pela Família*, que contou com a participação de muitas mulheres em 1964 e 1968 (Simões, 1985). Durante esse período, o feminismo se aproximou da esquerda e dos conceitos marxistas, buscando legitimidade (Alves e Alves, 2013, p. 4).

A chamada “primeira onda feminista no Brasil” foi marcada por conquistas e avanços significativos. No entanto, em contraste com outros países, identificar-se como feminista era socialmente malvisto. Os “antifeministas” dos séculos XIX e XX conseguiram promover o repúdio e a aversão à palavra feminismo, associando-a ao oposto do feminino. No senso comum, a mulher feminista era estereotipada como feia, mal-amada, ressentida, masculinizada, lésbica e alguém que nutria ódio pelos homens. Para os antifeministas, abraçar o feminismo era visto como uma negação da natureza feminina, uma vez que a mulher assumia funções sociais que supostamente pertenciam exclusivamente ao âmbito masculino (Moura, 2018). Essa estigmatização perpetuada pelos antifeministas limitava a compreensão do verdadeiro significado e propósito do movimento feminista.

O receio do julgamento social levou muitas mulheres a evitarem se identificar como feministas. As batalhas foram travadas de formas marginais. Estar

associada ao movimento representava um grande risco, conforme é apontado por Pedro (2013). Mesmo aquelas que negavam essa reputação eram perseguidas se fossem socialmente marcadas como simpatizantes do feminismo. Isso aconteceu com a pioneira do pensamento feminista no Brasil, Nísia Floresta. A autora foi alvo de perseguição pela imprensa e se exilou na França, onde faleceu em 1885 (Teles, 1993). A perseguição às feministas não se limitou apenas às primeiras pensadoras e ativistas.

O termo “onda” será considerado como um indicativo organizacional das tendências desse movimento, mas é importante notar que as conquistas femininas se manifestaram de maneiras diversas em diferentes momentos e lugares, não obedecendo a uma historicidade linear. Enquanto algumas regiões alcançaram o sufrágio feminino, característico da primeira onda, no início do século XX, como o caso da Finlândia em 1906, em outras áreas, como a África do Sul, o voto feminino só foi concedido em 1993 (Pereza; Ricoldi, 2019).

Na década de 1970, em um contexto de repressão vivido por muitos países da América Latina, surgiu a segunda onda do feminismo (Pereza; Ricoldi, 2019). Marcada por movimentos civis e pela contracultura, nessa nova fase do movimento, apareceram questionamentos sobre o papel da política de gênero dentro dos movimentos de esquerda. A insatisfação das mulheres levou muitos grupos a buscar compensação aderindo ao pensamento dos partidos de esquerda, mantendo as demandas por mudanças sociais. Essa expressão das mulheres latino-americanas foi algo inédito e diferente do que ocorreu na Europa e nos Estados Unidos da América (Costa, 2005). Esse período histórico representa um marco importante na luta feminista na América Latina, onde as mulheres buscaram combinar as demandas por igualdade de gênero com as lutas políticas mais amplas da época (Pereza; Ricoldi, 2019).

A Organização das Nações Unidas (ONU) designou o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher. No Brasil, esse evento despertou interesse e mobilização dos grupos engajados nos debates sobre questões femininas. Embora tenham ocorrido anos de intensa violência e censura após a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, o país ainda se encontrava em um período de controle e restrições nesse momento (Sarti, 1988). Esse contexto político e social influenciou a forma como as pautas feministas foram abordadas e enfrentadas no

país, destacando a importância do movimento feminista diante dos desafios enfrentados durante essa época.

A partir de 1974, o cenário nacional começou a passar por mudanças, ainda que de maneira parcial e limitada, o que estimulou o interesse pelas questões feministas e a formação de pequenos grupos de reflexão sobre o tema (Sarti, 1988). A celebração do Ano Internacional da Mulher, promovida pela ONU, possibilitou a realização de diversos eventos públicos em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Os temas discutidos foram abordados sob a perspectiva do novo feminismo que estava em ascensão na Europa e nos Estados Unidos. As atividades realizadas durante esse ano representaram as primeiras mobilizações políticas vivenciadas publicamente pelas mulheres desde 1968 (Costa; Sardenberg, 1994). Essas iniciativas marcaram um importante momento de visibilidade e engajamento feminista, impulsionando a luta por igualdade de gênero no país.

Após o Ano Internacional da Mulher, novos grupos de mulheres surgem em todo o país. Ainda em 1975, foi fundado o jornal *Brasil Mulher*, no Paraná, vinculado ao Movimento Feminino pela Anistia. Outros periódicos com uma perspectiva feminista surgiram, até que, em 1978, os jornais *Nós Mulheres* e *Brasil Mulher* se estabeleceram como os principais porta-vozes do movimento feminista brasileiro (Costa, 2005). Essas publicações desempenharam um papel crucial na disseminação de ideias feministas, contribuindo para a conscientização e mobilização das mulheres em busca de seus direitos e igualdade de gênero.

No final dos anos 1970, o feminismo passa a dialogar de maneira mais ampla com as camadas populares da sociedade. Até então, o movimento era percebido como algo elitizado e vinculado ao discurso das classes média e alta. Esse deslocamento ocorre, principalmente, devido à associação das pautas feministas com as lutas dos negros e dos homossexuais (Alves e Alves, 2013). Essa interseção de lutas sociais fortaleceu a compreensão de que a opressão de gênero estava intrinsecamente ligada a outras formas de opressão e desigualdade. Esse novo diálogo permitiu uma ampliação da representatividade e do alcance do movimento feminista, tornando-o mais inclusivo e conectado às demandas das diversas camadas da sociedade.

Em todo o território nacional, o movimento feminista ampliou, desde associações de moradores até clubes de mães. Temas relacionados aos direitos trabalhistas, trabalho doméstico, sexualidade, direitos reprodutivos e violência

contra as mulheres ganhavam cada vez mais destaque. As questões feministas passaram a fazer parte do conteúdo midiático, e os programas tradicionais voltados para mulheres começaram a abordar temas como orgasmo feminino, anticoncepcionais e violência doméstica, além das receitas culinárias (Costa, 2005).

Essa mudança de abordagem na mídia contribuiu para uma maior conscientização e debate público sobre questões que afetam a vida das mulheres, ampliando a visibilidade das demandas e pautas feministas. Programas como “Malu Mulher”, em 1979, na TV Globo, “Clarice Amaral em Desfile”, em 1972, na TV Gazeta e “Elas por Elas”, apresentado por Hebe Camargo e Elizeth Cardoso em 1973, na TV Record, marcaram a televisão brasileira. No entanto, eles representaram apenas um ponto inicial, pois temas centrados no universo feminino estavam longe de serem predominantes na mídia de massa. Especialmente nas novelas, que predominavam representações estereotipadas de família, onde a mulher frequentemente ocupava papéis subordinados.

Na década de 1980, com a redemocratização³ do país e o crescimento do movimento feminista, os partidos políticos viram a oportunidade de abordar as questões femininas em suas campanhas. Os candidatos passaram a direcionar suas mensagens para o público feminista, e “até mesmo o principal partido de direita, o PDS, estabeleceu seu Comitê Feminino” (Costa, 2005, p. 6). No entanto, após dois anos, as antigas tradições e divisões ressurgiram, diminuindo o poder de decisão das mulheres dentro das organizações. Nos anos seguintes, a atuação feminina dentro das estruturas partidárias gerou divisões no movimento feminista: algumas mulheres se concentraram nos partidos políticos, enquanto outras permaneceram exclusivamente no movimento. De acordo com Elizabete Souza Lobo, a criação do Conselho Nacional dos Direitos das Mulheres (CNDM) também contribuiu para essa divisão no movimento feminista:

[...] depois de 1982, em alguns estados e cidades, se criaram os Conselhos dos Direitos da Mulher, e mais adiante o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, os quais se configuraram como novos interlocutores na relação com os movimentos. Duas posições polarizaram as discussões: de um lado, as que se propunham ocupar os novos espaços governamentais, e do outro,

³ A redemocratização é o processo de restauração da democracia e do estado de direito em um local onde esses princípios estavam ausentes. No caso do Brasil, essa reestruturação do estado democrático teve início com o enfraquecimento da ditadura militar na década de 1970 (Franzoi; De Moraes, 2014).

as que insistiam na exclusividade dos movimentos como espaços feministas (Lobo, 1987, p. 64).

A atuação do movimento feminista em relação ao Estado, especialmente no Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, apresentou desafios na compreensão dentro do próprio movimento feminista. O CNDM foi estabelecido por meio da articulação entre ativistas do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) e o presidente Tancredo Neves. Esse novo cenário de engajamento feminino gerou discussões durante o VII Encontro Nacional Feminista, realizado em 1985 em Minas Gerais. Para algumas mulheres, a dinâmica de atuação junto ao Estado era vista como uma perda de autonomia do movimento. No entanto, os coletivos de mulheres reconheciam a capacidade do governo em influenciar a sociedade como um todo. Essa divergência de opiniões refletia as complexidades e os desafios enfrentados pelo movimento feminista em encontrar estratégias eficazes de transformação social em parceria com o Estado (Timoteo, 2013).

Não reconhecer os desafios das políticas feministas em relação à transformação da consciência social na população pode ser considerado ingênuo, tendo em vista que a sociedade brasileira foi estruturada sob os princípios patriarcais. Portanto, é essencial que o movimento feminista exerça fiscalização e influência em diversos âmbitos sociais, com ênfase nas ações promovidas pelo Estado, que visam implementar políticas públicas para garantir a equidade de gênero (Timoteo, 2013). A conscientização e a mudança de paradigmas em relação ao gênero exigem um esforço contínuo, envolvendo não apenas ações governamentais, mas também a participação e mobilização da sociedade civil, a fim de superar as estruturas patriarcais e alcançar uma sociedade mais justa e igualitária.

A percepção de que o Estado poderia ser um aliado nessa luta foi o que fortaleceu o engajamento do movimento feminista em relação ao CNDM. Por meio da atuação direta de muitas mulheres, o conselho conseguiu desenvolver políticas que impulsionaram a causa, contrariando os medos iniciais de várias ativistas (Costa; Sardenberg, 1994).

Durante a Assembleia Nacional Constituinte, o CNDM em conjunto com diversas organizações do movimento de mulheres de todo o país, incluindo coletivos feministas autônomos, formulou o lema “*Constituinte pra valer tem que ter palavra de mulher*”, com o objetivo de articular as demandas femininas. Em

1986, o movimento realizou reuniões em todos os estados brasileiros, consolidando todas as questões levantadas em um encontro nacional que contou com a participação de duas mil mulheres. Dessa mobilização, surgiu a “*Carta das Mulheres Brasileiras*”, um documento que reunia propostas relacionadas à família, saúde, cultura, educação, violência, trabalho, discriminação e propriedade da terra (Costa, 1998). A partir dessa iniciativa, “as mulheres invadiram (literalmente) o Congresso Nacional, brancas, negras, índias e mestiças, intelectuais, operárias, professoras, artistas, camponesas, empregadas domésticas e patroas” (Costa, 1998, p. 117).

Por meio de uma ação direta de persuasão dos parlamentares, o movimento feminista obteve a aprovação de 80% das propostas de emendas, em uma prática conhecida como “*lobby do batom*”. As mulheres atuaram como um “bloco de gênero”, unindo-se independentemente de sua filiação partidária, que variava desde a esquerda considerada radical até a extrema direita conservadora. Essa mobilização coletiva resultou em conquistas significativas para a dignidade das mulheres na nova Constituição Federal (Costa, 1998).

Essa articulação do CNDM, movimento feminista e bancada feminina, através do lobby do batom representou uma quebra nos tradicionais modelos de representação vigentes até então no país, na medida em que o próprio movimento defendeu e articulou seus interesses no espaço legislativo sem a intermediação dos partidos políticos (Timoteo, 2013, p. 100).

Nesse momento, o CNDM era o único órgão federal que desfrutava de reconhecimento e prestígio popular no que diz respeito às causas feministas. O comprometimento e engajamento dessa instituição foram os mesmos motivos que levaram ao seu desmantelamento ao final do governo de José Sarney. Em resposta aos interesses conservadores e antidemocráticos, a entidade foi gradualmente destruída. As feministas brasileiras sentiram-se desvinculadas das novas “instituições das mulheres” e todo o entusiasmo reformista que marcou o início da redemocratização foi substituído por uma ampla desilusão no final dos anos oitenta (Álvarez, 1994).

Os movimentos feministas, assim como outros movimentos sociais, representam uma possibilidade de transformação e liberdade de expressão para indivíduos que enfrentam diferentes formas de repressão na sociedade. É evidente

que o tema ainda está invisibilizado socialmente. Esse fenômeno pode ser explicado pelo fato de a sociedade brasileira ainda carregar profundamente a naturalização da dominação masculina. Essa realidade tem levado o feminismo contemporâneo a reafirmar a importância da causa para as mulheres e, conseqüentemente, para toda a sociedade, buscando ressignificar sua relevância diante dos desafios e resistências enfrentados (Matias, 2018).

2.2. Leis de combate à violência contra as mulheres no Brasil

As propostas apresentadas neste tópico têm como objetivo abordar a forma pela qual a violência contra as mulheres se manifesta dentro da sociedade brasileira. Durante muito tempo, a violência contra a mulher foi considerada pela sociedade como algo pertencendo exclusivamente à vida privada, sendo negligenciada como uma ação criminosa na dimensão pública e política. No entanto, devido às grandes demandas sociais e a um crescente olhar crítico sobre o patriarcado e a anulação/inferiorização da figura feminina, essas questões começam a receber maior atenção nas leis nacionais. É importante ressaltar que esse reconhecimento não significa o fim da violência contra a mulher.

A violência contra as mulheres está frequentemente vinculada ao contexto familiar e doméstico, o que é compreensível, pois é nesses ambientes que ela ocorre com maior frequência. Normalmente, a violência dentro das residências, considerado um âmbito privado, é praticada por parceiros (ou ex-parceiros), pais e/ou irmãos. Essa forma de violência permeia todas as camadas sociais e decorre das relações estruturais de gênero. Nesse contexto, a violência enfrentada pelas mulheres encontra sua explicação na configuração patriarcal da sociedade e no contexto histórico em que estamos inseridos (Cisne; Oliveira, 2017).

A esfera domiciliar como o local de crimes graves contra a mulher é denunciada desde os anos 1970 (Calanzans; Cortes, 2011). Nesse período, grupos de ativistas se mobilizaram nas ruas, adotando o slogan “quem ama não mata,” em resposta aos assassinatos de mulheres, incluindo o de Ângela Diniz por seu então companheiro, Doca Street, em 1976, no Rio de Janeiro. A campanha rapidamente

se espalhou por todo o país após o veredito inicial que beneficiou o criminoso com uma medida chamada *sursis*, que suspendia a necessidade de cumprir pena. No primeiro julgamento, a defesa de Doca Street alegou legítima defesa da honra, retratando a vítima como uma “mulher fatal,” nas palavras do advogado, e argumentando que o crime teria sido um impulso motivado pelo amor. Esse veredito inicial transformou Doca Street em uma espécie de celebridade, a ponto de pessoas o abordarem nas ruas em busca de autógrafos. Em 2020, o caso foi tema de podcast Praia dos Ossos, da Rádio Novelo (Praia dos Ossos, 2020).

Ao longo dos anos, muitos assassinos foram absolvidos de seus crimes ditos “passionais”, alegando terem sido dominados por emoções “incontroláveis” e agido supostamente em defesa da “honra”. De acordo com Grassi (2015), a argumentação do crime passionai serve como uma estratégia para diminuir a culpabilidade do assassino, transferindo a responsabilidade para a vítima, quando na verdade o crime, frequentemente, era motivado por sentimentos de posse e não de amor (Eluf, 2007).

Diante do primeiro veredito do caso de Ângela Diniz, muitas mulheres se uniram para contestar a decisão judicial, o que resultou na anulação do primeiro julgamento e em um novo júri ocorreu em 1981. Mulheres em todo o país levantaram faixas e cartazes com o *slogan* “quem ama não mata.” Como resultado desse segundo julgamento, Doca Street foi condenado a quinze anos de prisão, dos quais ele cumpriu três em regime fechado, dois em regime semiaberto, e os demais com liberdade condicional (Brandalise, 2020).

Na década de 1980, surgiu a pioneira Delegacia de Defesa da Mulher (DDM) na cidade de São Paulo. Durante um período de seis meses, o governo e grupos do movimento feminista conduziram discussões e negociações para aprimorar as abordagens da DDM. Entretanto, nem todas as demandas foram atendidas, incluindo a institucionalização da formação das funcionárias da DDM sob uma perspectiva feminista ou de gênero. Além disso “o crime de homicídio também não foi incluído, com base no argumento de que já havia uma delegacia de polícia especializada na investigação deste tipo de crime” (Santos, 2008, p.11). No entanto, desde a sua inauguração, inúmeras transformações ocorreram, resultando na multiplicação das Delegacias da Mulher no Estado de São Paulo e em todo o país. Elas se estabeleceram como a peça central de combate à violência contra as mulheres. Atualmente, é possível encontrar pelo menos uma DDM em cada uma

das vinte e seis capitais dos Estados da federação e no Distrito Federal (Santos, 2008).

Posteriormente, na década de 1990, a lei que proibia mulheres casadas de buscar a justiça sem o consentimento de seus maridos foi revogada, marcando um avanço. Apesar do progresso, ao longo desse período, havia ainda uma necessidade pertinente de fortalecer a segurança das mulheres, especialmente no âmbito domiciliar: “Era como se estes crimes, praticados no interior do lar – sempre segredo de família –, fossem para ser guardados a quatro chaves, sem interferências do Estado ou da sociedade” (Calanzans; Cortes, 2011, p. 40).

Nos anos 2000, seis projetos de lei (PL) tramitavam no Congresso Nacional abordando a violência doméstica sofrida pelas mulheres. A maioria desses projetos tentava modificar a Lei 10.455, de maio de 2002, que permitia ao juiz determinar o afastamento do agressor do local de convívio ou domicílio compartilhado com a vítima. Entre os PLs que estavam em tramitação, um que se destacava: o apresentado pelo deputado Freire Júnior (PMDB/TO), o PL 905/1999 (Calanzans; Cortes, 2011). Esse projeto propunha uma abordagem diferenciada, sugerindo que o juiz ou sensibilizasse as partes sobre a importância de uma convivência familiar pacífica. A ideia era de alguma forma convencer tanto a vítima quanto o agressor a assinarem documentos que comprometeriam ambas as partes a cessarem as agressões em prol da paz familiar: “os benefícios da conduta familiar pacífica, os direitos e deveres de cada ente da família, firmando-se o pacto de cessação da violência, que será assinado pelas partes e homologado pelo juiz” (Calanzans; Cortes, 2011, p. 41)

Também havia o projeto de lei da deputada Jandira Feghali (PCdoB/RJ), o PL 2.372/2000 requeria o afastamento do agressor como medida cautelar e o descumprimento seria entendido como crime de desobediência à ordem legal de funcionário público⁴. A relatora, a deputada Zulaiê Cobra (PSDB/SP) ampliou a proposta para além do Código Penal, considerando também códigos de Processo Civil e Processo Penal. O projeto de lei foi aprovado no Congresso Nacional, mas foi vetado pelo Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso (Calanzans; Cortes, 2011).

⁴ Descumprimento da determinação de uma autoridade pública (BRASIL, 1940)

Com uma maior participação ativa das mulheres na vida pública, é notável uma mudança no cenário brasileiro, em relação à violência feminina. As consequências dos crimes domésticos começam a passar por transformações significativas a partir da promulgação da Lei 11.340/06, mais conhecida como Lei Maria da Penha. A criação dessa norma é considerada um marco fundamental nos direitos das mulheres (Corrêa, 2010).

Segundo o Instituto Maria da Penha (IMP), essa política pública prevê penas mais rígidas em casos de violência contra mulheres, especialmente no âmbito doméstico e familiar. A Lei recebeu o nome da mulher que foi vítima de ataques brutais. Em 1983, Maria da Penha Maia Fernandes foi alvo de um tiro nas costas enquanto dormia, pelo ex-marido, o colombiano Marco Antonio Heredia Viveros. Essa violência resultou em sua paraplegia, pois a bala danificou a medula à esquerda, além de causar outros danos físicos e traumas psicológicos. O ex-marido, inicialmente, alegou à polícia que o crime ocorreu durante um assalto, versão posteriormente desmentida pela perícia. Após quatro meses, duas cirurgias e diversos tratamentos, Maria da Penha retornou para casa, onde Marco Antonio a manteve em cárcere privado por quinze dias e tentou eletrocutá-la durante um banho. O então marido coagiu a vítima a assinar uma procuração que o autorizava a agir em seu nome, além de desautorizar a continuidade das investigações policiais sobre o suposto assalto. A família e amigos de Maria da Penha a ajudaram judicialmente para que ela pudesse sair de casa sem que isso fosse interpretado como abandono do lar, evitando assim, a perda da guarda de suas filhas (IMP, 2009).

O primeiro julgamento contra Marcos Antônio só ocorreu oito anos após os crimes, resultando em uma condenação de quinze anos de prisão. No entanto, devido aos recursos feitos pela defesa, ele foi liberado. Em 1994, Maria da Penha publicou o livro “*Sobrevivi... Posso contar*” (reeditado em 2010), narrando a violência que enfrentou. O segundo julgamento ocorreu em 1996, resultando na condenação do ex-marido a dez anos e seis meses de prisão. Mais uma vez a condenação não foi efetivada. Em 1998, o caso ganhou destaque internacional quando o Centro para a Justiça e o Direito Internacional (CEJIL) e o Comitê Latino-americano e do Caribe para a Defesa dos Direitos da Mulher (CLADEM) denunciaram o caso à Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (CIDH/OEA). Apesar da pressão

internacional, o Estado brasileiro permaneceu omissivo durante o processo. Somente em 2001, o Estado foi responsabilizado por negligência, omissão e tolerância à violência contra a mulher (IMP, 2009).

O site do IMP explora as crenças e comportamentos sociais normalizados que contribuem para a persistência dos crimes contra as mulheres. O Instituto destaca que essa violência pode ser interpretada como uma "herança" do pensamento patriarcal e do comportamento machista que foram transmitidos à sociedade brasileira contemporânea (IMP, 2009).

Nove anos após a promulgação da Lei Maria da Penha, a violência contra a mulher ainda fazia vítimas em sua forma mais extrema, o assassinato. Em 2015, durante o mandato da então presidente Dilma Rousseff, foi sancionada a Lei do Femicídio: “O feticídio (ou feminicídio) pode ser conceituado como o assassinato de mulheres motivado por seu sexo, isto é, a morte de mulheres pelo fato de serem mulheres” (Grassi, 2015, p. 95). Um estudo de casos de feminicídio revela uma conexão frequente entre a violência realizada pelos agressores e a manifestação do sentimento masculino de perda de controle e domínio sobre as mulheres. Esse padrão de comportamento ressalta a importância de compreender as raízes profundas do problema, que muitas vezes estão enraizadas em questões de poder, controle e relações de gênero (Sadalla *et al.* 2019).

O termo “feminicídio” tem origem da expressão “generocídio”, que indica o assassinato em massa de um determinado gênero. A lei do feminicídio modificou o artigo 1º da Lei nº 8.072 de 1990. Uma das razões fundamentais para a implementação dessa norma é o fato de que, à época de sua promulgação, 40% dos homicídios de mulheres ocorriam no ambiente doméstico (Sadalla *et al.* 2019). O que destaca a necessidade de medidas específicas para enfrentar a violência de gênero, especialmente aquela que se manifesta dentro dos lares.

A Lei passou a classificar o feminicídio como um dos crimes hediondos, caracterizados pela extrema gravidade e inafiançável. Além de fornecer uma definição detalhada do feminicídio (IMP, 2009).

A violência contra a mulher foi oficialmente reconhecida como uma das violações fundamentais dos direitos humanos durante a Conferência Mundial sobre os Direitos Humanos da ONU em Viena, em 1993 (Viena, 1993). Essa decisão foi um passo significativo para evitar a banalização desse fenômeno na sociedade, destacando a gravidade do problema e promovendo a conscientização sobre a

necessidade de abordagens eficazes para prevenir e combater essa forma de violência.

Atualmente, o Estado tem como missão é promover o bem-estar social de todos os seus membros. Essa busca pela instauração de tranquilidade coletiva se concretiza por meio de políticas públicas, que são iniciativas governamentais destinadas a assegurar uma maior qualidade de vida para seus cidadãos.

No próximo capítulo, iremos explorar as produções audiovisuais televisivas que trouxeram a temática da violência contra a mulher. Ao longo desse panorama, será destacado alguns produtos, em especial os da TV Globo, que abordaram de forma mais proeminente a violência contra mulheres, dando voz a histórias que eram exploradas. A análise também se concentrará em identificar como as obras ficcionais se apropriaram dessas questões sociais, utilizando elementos narrativos variados para trazer à tona as realidades enfrentadas pelas mulheres vítimas de violência. Veremos como essa abordagem não apenas entreteve o público, mas também desempenhou um papel significativo na conscientização e na promoção de debates sobre a violência de gênero, contribuindo para uma maior sensibilização e entendimento do problema na sociedade.

3. Capítulo II – Representações da violência contra a mulher no audiovisual e as narrativas seriadas

No presente capítulo, apresentaremos alguns aspectos da trajetória percorrida pelas narrativas ficcionais televisivas, destacando especialmente a forma como as produções abordaram (ou não), a temática sobre a mulher e a violência contra a mulher. Traçaremos um percurso histórico a fim de contextualizar as obras ficcionais desde a televisão aberta até a ascensão das narrativas seriadas em plataformas de streaming, especialmente a partir dos anos 2000. Além disso, consideraremos como essas abordagens específicas consolidaram ao longo do tempo.

A novela vem sendo discutida como fenômeno de grande alcance popular e de influência significativa no estilo de vida das pessoas, além de também ser uma forma de entretenimento na sociedade brasileira. Essa dinâmica parece estar presente desde os seus formatos precursores, nos folhetins (Mercuri, 2011). O modelo inicial das narrativas seriadas que atualmente conhecemos como “continua amanhã” teve sua origem no romance-folhetim no século XIX, na França. Essas histórias eram redigidas nas margens dos jornais, apresentando dilemas que ressoavam com os aspectos cotidianos da vida das pessoas (Conversani, 2009).

Inicialmente, os espaços reservados aos folhetins eram destinados a conteúdos diversos, como receitas de beleza, dicas de culinária, crônicas e resenhas de teatro, formando uma seção de “variedades”. Contudo, essa dinâmica se transformou quando os jornais passaram a publicar textos ficcionais em partes, o que cativava os leitores e o hábito da leitura, além de fidelizar e gerar novos os assinantes aos jornais (Conversani, 2009). Nadaff (2009), exemplifica:

Balzac foi o primeiro a produzir a ficção para o rodapé. Fabricou sob encomenda para Girardin a obra *La vieille fille*, em 1836; depois, em 1837, Frédéric Soulié escreveu *Mémoires du diable* para o *Journal des Débats*; e, em 1838, entre maio e junho, Alexandre Dumas, já conhecido romancista e dramaturgo, publicou em *Le Siècle* o romance *Le capitaine Paul*. Este último, devido a sua bem elaborada construção textual fragmentada, que se tornará o carro-chefe do romance-folhetim, proporcionou: ao jornal, um aumento de 5.000 novas assinaturas no curto espaço de três semanas; ao autor, um rendoso contrato como colaborador

exclusivo naquele veículo de imprensa; e à literatura, o marco inicial de uma nova ficção batizada com o nome de romance-folhetim (Nadaff, 2009, p. 120).

Na França, dois jornais desempenharam um papel crucial na popularização do folhetim, o *La Presse* e *Le Siècle*. Na época, muitos críticos menosprezavam o folhetim como uma literatura inferior, por se tratar de um entretenimento de massa. Apesar dessas críticas, a publicação do folhetim teve um impacto significativo e fundamental para a imprensa, uma vez que o interesse do público permitiu a redução dos custos de produção, ampliando sua audiência além das camadas mais ricas e alcançando também a burguesia (Conversani, 2009).

As narrativas inseridas nos rodapés dos jornais apresentavam dilemas que poderiam ser identificados como as experiências cotidianas das pessoas (Conversani, 2009). Nesse período, a Europa vivenciava a pós-revolução industrial e de intensa urbanização. Essas transformações influenciavam diretamente a produção dos folhetins, os quais se destacavam por possuir traços educativos, reforçando os valores daquela sociedade que estava em mudança: “o caráter moralizante faz parte da história do romance” (Richa, 2005, p.157). Era comum encontramos vilões ambiciosos, bandidos, prostitutas, assim como personagens tipicamente “bons” como mocinhos e mocinhas, eram retratados de maneira caricata e maniqueísta. Envolvidos em tramas repletas de traições, assassinatos, e outros elementos impactantes, esses personagens aproximavam as histórias do universo cotidiano da população, reforçando, assim, uma ideia moralista. Essa abordagem servia como um guia, direcionando a sociedade para determinados valores e caminhos (Richa, 2005). Neste sentido, o escritor “havia que se respeitar, de um lado, o espaço gráfico, comercial e ideológico do seu impressor e, de outro, as exigências do público consumidor que a cada dia se alargava da reduzida classe abastada para a ascendente e numerosa burguesia” (Nadaf, 2009, p. 121).

A popularização do romance-folhetim ultrapassou as fronteiras francesas, alcançando países como Inglaterra, Portugal e Brasil. Esses lugares incorporaram o novo modelo de produção e consumo de literatura em série, contribuindo para a ampliação do alcance e influência desse estilo narrativo (Nadaf, 2009).

No Brasil, o folhetim teve início em 1839, no *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro, com a publicação de “Edmundo e sua prima”, de Paul de Kock. Naquela época, o Brasil havia recentemente conquistado sua independência de Portugal, e a

sociedade buscava estabelecer sua identidade nacional. A escolha de adaptar histórias francesas para o formato de folhetins era bem aceita nesse momento, já que a sociedade, recém-emancipada de Portugal, via no modelo francês um ideal de nação:

Com a intensificação do fervor nacionalista e patriótico pós-Revolução de 7 de abril de 1831, o Brasil passou a responsabilizar Portugal pelo seu atraso e paralelamente passou a absorver tudo o que vinha da França por representar progresso e modernidade (Nadaf, 2009, p. 124).

A rápida aceitação do folhetim no Brasil foi impulsionada por uma conjunção de fatores cruciais. Nesse período, a imprensa nacional estava passando por uma fase de reestruturação, instigada pela busca de D. Pedro II por uma maior diversidade de temas, visando afastar-se das questões políticas predominantes. Esse ambiente propício à experimentação permitiu que o romance-folhetim ganhasse espaço nos jornais, oferecendo uma alternativa atraente para os leitores. Além disso, a população estava aberta ao conteúdo francês, uma vez que via nessa sociedade um exemplo de progresso. Esses fatores ajudaram a consolidar a popularidade do romance-folhetim, não apenas no Rio de Janeiro, mas também em outras regiões do país (Nadaf, 2009).

A partir da década de 1840, observa-se uma transformação uma mudança no formato de produção dos folhetins no Brasil. As produções começam a deixar de serem apenas uma cópia do modelo estrangeiro e passa-se a construir uma literatura ficcional nacionalista, em que o foco da escrita estava na propagação de um ideal de nação, com temas e motivos brasileiros. “Ao determinar tal estética, o nacionalismo, como consequência, foi ainda o responsável pela emancipação da literatura brasileira frente ao subjugo da literatura estrangeira” (Nadaf, 2009, p.129).

O nacionalismo tornou-se o principal impulsionador dessa nova estética literária. Os escritores passaram a focar na produção de uma literatura que não apenas refletisse, mas também incorporasse elementos brasileiros, tais como as florestas tropicais, as habitações sertanejas e indígenas. Além disso, os personagens passaram a ser representados por sinhazinhas, estudantes, negros, índios e sertanejos (Nadaf, 2009).

O formato da literatura folhetinesca conferia aos autores uma certa liberdade de criação que não estava disponível em obras fechadas, onde o material completo (início, meio e fim) precisava ser entregue aos editores. Nas narrativas de folhetins, as histórias eram construídas com base na aceitação e interesse do público, permitindo ajustes e modificações ao longo do processo. O que também ocorre nas telenovelas contemporâneas, onde as tramas podem ser estendidas ou encurtadas com base na resposta do público (Conversani, 2009). Neste sentido, Marlyse Meyer (1996), afirma que a novela é a evolução do folhetim:

Aí, talvez, reside a verdadeira filiação entre o folhetim-romance de jornal e o folhetim de telenovela: o alimento imaginário, um imaginário que não hesita em fazer novas misturas, romper fronteiras, contaminando a realidade do ‘fato diverso’ ao recontá-lo folhetinescamente. [...]

Não seria a telenovela a ‘tradução’ atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a Fon-Fon), fascículos prolongaram pelo século XIX, recontado através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma ‘urdidura aliciante’, aberta às mudanças segundo o gosto do ‘freguês’, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos, chamadas, puxado por um suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até cotidiana não comprometem, na medida em que a curiosidade é atraída tanto pelo ‘como’ quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam as tramas.

E sempre, no produto novo, os antigos temas: gêmeos, trocas, usurpações de fortuna ou identidade, enfim, tudo que fomos encontrando nesta longa trajetória se haverá de reencontrar nas mais atuais, modernas e nacionalizadas telenovelas. Até sua distribuição em horários diversos, correspondendo a modalidades folhetinescas diferentes: aventura, comicidade, seriedade, realismo (Meyer, 1996, p. 382 e p. 387)

A influência do formato folhetim na construção das novelas é evidente. A trama, o romance, as revelações, os ganchos e a retomada do capítulo anterior são empregados como estratégias para cativar a atenção dos espectadores, visando não apenas mantê-los envolvidos, mas também fidelizá-los até o fim da história. Esses elementos narrativos não só proporcionam um envolvimento contínuo, mas também exploram no público o desejo de esperar até o próximo capítulo (Conversani, 2009).

3.1. A telenovela brasileira e a temática da violência doméstica

Neste item iremos nos debruçar sobre a trajetória das telenovelas brasileiras, explorando como essas produções desempenham um papel significativo no cotidiano da população e deixam um impacto duradouro. Além disso, vamos destacar as “novelas das oito” da TV Globo, pois essas produções têm o objetivo de levantar questões urgentes relacionadas à realidade brasileira. Sendo transmitidas em um horário considerado nobre para a audiência, proporcionam uma visão abrangente de como essas narrativas influenciam e são influenciadas pelas percepções sociais em relação aos temas e abordagens que exploram.

Antes das telenovelas se estabelecerem como produto massivo, a televisão teve que se integrar à vida dos brasileiros. Em 1950, foi inaugurada a primeira emissora de TV no país, a Tupi. Esse foi um projeto do empresário das comunicações e proprietário dos Diários Associados, uma cadeia de jornais diários, revistas e rádios, Assis Chateaubriand (Hamburger, 2011).

No Brasil, a televisão foi implementada apenas onze anos após sua inauguração nos Estados Unidos da América (Mattos, 1990). Apesar da rápida introdução da TV no Brasil, o estabelecimento pleno desse meio como um instrumento nacional de comunicação demandou algum tempo (Hamburger, 2011). Nesse período, as condições nacionais eram desfavoráveis, principalmente pelo um número reduzido de receptores e a falta de indústria para a manutenção/produção dos componentes técnicos da TV. Diante desse cenário, somente a elite brasileira tinha acesso à televisão, considerada um item de luxo (Mattos, 1990). Em 1960, apenas 4,6% do território nacional possuía cobertura de TV, e não havia uma transmissão nacional unificada de programas. Foi somente em 1963, com a introdução do *videotape*, que se tornou-se possível integrarmos diferentes regiões do país com acesso aos mesmos programas, embora com variações de atraso (Hamburger, 2011). A partir desse período, que o país começou a superar os principais desafios do início da instauração da TV, resultando em mais de dez emissoras em funcionamento: em São Paulo, a Rádio e Televisão Paulista (1952), a Record (1953), a Cultura (1958) e a Excelsior (1960); no Rio de Janeiro, a TV Rio (1955) e a Tupi do Rio de Janeiro (1951); na Bahia, a TV Itapoan (1960) (Mattos, 1990).

Desde o princípio, a televisão se destacou como um veículo de grande interesse publicitário. Já nos primeiros anos, os patrocinadores exerciam interferência na programação, na produção dos programas e até mesmo nas contratações de atores. Um exemplo dessa influência eram os programas que, em muitos casos, levavam o nome das empresas patrocinadoras, como foi o caso do “Repórter Esso”. No contexto das novelas, em 1964, das 24 produções veiculadas nas emissoras brasileiras, 16 contavam com investimentos de multinacionais como Gessy-Lever, Colgate-Palmolive e Kolynos-Van Ess (Mattos, 1990).

As décadas de 1960 e 1970 foram extremamente significativas para a novela brasileira. Nesse período, houve uma ruptura e reconstrução das produções, pois, até então, os conteúdos estavam fortemente influenciados pelas tradições cubanas, argentinas e mexicanas (Alencar, 2005). Até esse momento, as novelas não abordavam temas diretamente relacionados à realidade brasileira. Vale ressaltar que o Brasil começou a passar por transformações notáveis, especialmente no âmbito político e cultural. Um aspecto importante desse cenário nacional é a deflagração de uma ditadura militar, que se consolidou a partir do golpe de 1º de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985. Esse regime trouxe fortes consequências para todos os setores da vida nacional, incluindo a esfera cultural. Estrategicamente, os militares incentivaram a popularização da televisão em diversas camadas sociais (Magno, 2017).

A instalação de sistemas de transmissão de sinais televisivos por ondas, ou, mais tarde, via satélite, foram complementados com o estímulo à venda a prazo, que permitiu o aumento sensível do número de domicílios com TV. A política oficial de incentivo à indústria de televisão encontrou eco na população, que se tornou prioritária na agenda de consumo dos lares brasileiros. Em domicílios de famílias de baixa renda, o aparelho televisor veio antes da geladeira e da máquina de lavar na lista de prioridades. A televisão se estabeleceu como meio capaz de falar a segmentos os mais variados em termos sociais, etários e regionais (MAGNO, 2017, p. 64)

A ditadura militar subsidiou a expansão da televisão como meio de instilar no imaginário nacional a noção de desenvolvimento e segurança nacional. Nesse contexto, os militares estabeleceram uma integração no país através da implementação de rotas básicas de micro-ondas e da participação em consórcios

internacionais, como o Intelsat-3, para o uso de satélites. A criação da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) em 1965 fortaleceu os serviços de telecomunicações de longa distância, criando as condições para a formação das redes de televisão. Embora o Estado tenha promovido um desenvolvimento no campo audiovisual, estabeleceu-se uma relação de dependência entre o setor político e as emissoras (Aucar, 2016).

Para Immacolata Lopes (2003), é inegável que a televisão desempenha um papel crucial na perpetuação de representações que, muitas vezes, contribuem para a manutenção da desigualdade e discriminação. Contudo, é importante ressaltar que a TV também exerce uma influência significativa na sociedade brasileira, sobretudo ao cultivar um repertório compartilhado no qual pessoas de diversas origens, classes sociais, raças e gêneros conseguem se identificar mutuamente (Barbeiro, 2018). No que se refere a telenovela, Barbeiro afirma que esse produto artístico e cultural ganhou destaque como elemento central no diálogo sobre a cultura e identidade brasileiras. A partir dos anos 1970, as produções de novelas passaram a considerar diversos fatores cruciais para o início de uma nova trama. As sinopses precisavam oferecer personagens diversos, representando diferentes classes sociais. Além disso, a escolha de cenários, figurinos, elenco e outros elementos se mostrava fundamental na construção de uma novela com potencial para cativar a audiência (Hamburger, 2011). Esther Hamburger (2011), ao mencionar o texto de Rubem Fonseca, “Mulher”, busca reforçar a ideia da relação entre os telespectadores e as novelas. Fonseca, em seu texto, discute a dinâmica entre os consumidores e os meios de comunicação, e Hamburger (2011), traz essa ideia de relação para o universo dos espectadores e as telenovelas. A autora enfatiza que o público deveria confiar na narrativa televisiva como se ela fosse um membro de sua própria família (Hamburger, 2011). Esta ideia reforça a busca por uma identificação dos espectadores com as histórias, personagens e dilemas apresentados, promovendo uma imersão emocional e uma fidelização ao conteúdo transmitido. Além disso, pode ser percebida como um dos fenômenos mais representativos da modernidade no Brasil, ao articular de forma única elementos tanto arcaicos quanto modernos (Lopes, 2003). As grandes massas de telespectadores foram impulsionadas pelas telenovelas (Mattos, 1990).

O incentivo e a quebra de padrões transformaram a novela brasileira em um “modelo brasileiro de novela”. Ao contrário do melodrama mexicano, as produções

brasileiras abrem espaço para um diálogo mais coloquial, com filmagens realizadas em território nacional, histórias e estilos narrativos mais próximos do cotidiano brasileiro (Magno, 2017). Essa mudança na telenovela brasileira teve como marco a estreia de “Beto Rockfeller” em 1968, na TV Tupi. A produção foi pioneira ao trazer para a tela o universo contemporâneo das grandes cidades, realizando captações em espaços públicos e desenvolvendo identidades mais ambíguas para os personagens. Além disso, a novela se destacou por apresentar referências culturais e sociais brasileiras de forma mais marcante, ampliando assim a representatividade e a conexão com o público (Lopes, 2003). Diante de tanta proximidade, a televisão passa a desempenhar um papel orientador no comportamento social do país, influenciando tendências e padrões de consumo (Lopes, 2002).

A telenovela cria um novo espaço público comum, onde a influência dos repertórios se estende além do controle de instituições tradicionais, como a família e a religião, passando a fazer parte também do discurso dessas narrativas. Ao colocar em foco debates da vida privada como temática principal, a novela introduz nos espaços públicos discussões anteriormente confinadas ao âmbito pessoal. Conforme a narrativa televisiva é reconhecida como essencialmente centrada na família, suas escolhas de visibilidade para determinados temas e abordagens impactam não apenas o universo do entretenimento, mas também a esfera política. Essa dinâmica reflete a ideia de “agenda setting”, na qual a abordagem de um tema pela mídia leva a população a valorizar, discutir e refletir sobre a temática em questão. Após o estabelecimento da telenovela, surgiu a expectativa de que cada nova produção trouxesse uma “novidade”, algo capaz de diferenciá-la das anteriores e de cativar os telespectadores. Esse elemento distintivo não apenas buscava engajar a audiência, mas também impulsionar o consumo de produtos associados à novela, como roupas, livros e outros itens relacionados à trama (Lopes, 2003).

As associações entre obras de ficção e eventos da vida real muitas vezes refletem a sociedade e seus desafios, influenciando ou refletindo acontecimentos políticos, sociais e culturais. As novelas passaram a ser “um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas” (Lopes, 2003, p. 25). É comum encontrar casos nos quais é possível identificar ou associar um personagem fictício a figuras públicas reais. No caso da telenovela “Vale Tudo” (1988) e da minissérie “Anos Rebeldes” (1992), ambos

veiculados pela TV Globo no Brasil, houve uma conexão com eventos políticos significativos da época (Lopes, 2003). “Vale Tudo”, exibida em 1988, explorou a corrupção no país. Esta novela foi veiculada em um momento crucial da história do Brasil, em que a população enfrentava questões relacionadas à ética e à corrupção no cenário político. A associação foi feita entre a novela e a eleição do presidente Fernando Collor de Melo. Collor se apresentava como um candidato anticorrupção, prometendo restaurar a ética no país (Lopes, 2003). Sua eleição, após a exibição de “Vale Tudo”, pode ter sido influenciada pela busca por mudanças e pela esperança de uma ruptura com a corrupção. Já a minissérie “Anos Rebeldes”, exibida em 1992, apresentou uma época marcada por grandes transformações políticas e sociais. Esta produção retratou o período do Brasil durante a ditadura militar, abordando temas como a repressão, a resistência e a luta pela democracia. Sua exibição ocorreu em um momento, pouco antes do processo de *impeachment* de Fernando Collor de Melo. A apresentação dessas tramas e a abordagem dos problemas na busca pela verossimilhança são demandas do próprio público. É recorrente observar reclamações quando produções se afastam demais da realidade ou se tornam excessivamente fantasiosas, resultando em críticas por parte dos telespectadores e da mídia, que demonstram querer uma representação mais real da ficção (Lopes, 2003).

Com a consolidação da telenovela como um produto de grande interesse nacional, os temas que ela aborda transcendem as telas e passam a ser discutidos socialmente. Sua natureza educativa e a proximidade com os temas pertinentes à vida da população reforçam sua legitimidade, criando uma espécie de “lição moral” por meio da identificação com as situações ali representadas. Essa identificação pode desempenhar um papel significativo na formação da opinião do espectador, conforme destacado por Correia e Freitas (2022) ao referirem-se ao *merchandising social*⁵:

Falando sobre televisão e tomando a novela como exemplo específico, observa-se nos produtos desse gênero a presença do chamado *merchandising social*, uma ferramenta de comunicação social popular entre os autores e diretores visto que possui um formato que “se revela potencialmente dramático [...] e contém

⁵ O *merchandising social* é uma estratégia que promove produtos ou serviços enquanto também apoia causas sociais ou mensagens positivas para a sociedade. O objetivo é associar a marca a valores altruístas (Clemente, 2010)

visões de mundo daqueles que realizam. É inegável o seu poder formador de opinião, pois, “contracenando” com os personagens, adquire status pedagógico e poder imitativo.” (Correia; Freitas, 2022, p.144).

As telenovelas passaram a incorporar em suas tramas informações reais, como a abordagem feita por médicos sobre o câncer, exemplificado em “Laços de Família” (2000) da TV Globo. Além disso, essas produções passaram a incluir noticiários, representações de atividades de Organizações Não Governamentais (ONGs) e a contextualização de movimentos sociais, como foi o caso do retrato do Movimento Sem-Terra na novela “Rei do Gado” (1996), também da TV Globo (Lopes, 2003). Até esse momento, a questão da violência contra a mulher ainda não era abordada de maneira abrangente e estruturada nas telenovelas.

Para Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001), a influência do audiovisual, especialmente a televisão, na construção da realidade individual é inegável. Os autores defendem a ideia que a compreensão que cada cidadão tem da realidade está profundamente ligada ao conhecimento que lhe foi transmitido ao longo de sua vida. Nesse sentido, o audiovisual se apresenta como um poderoso agente na formação de conhecimento e na conscientização. Por meio de imagens em movimento e das narrativas presentes na televisão e outras mídias, são moldadas percepções, valores e entendimentos que atravessam toda a sociedade, impactando diretamente a visão de mundo e a interação social. É dentro desse panorama que se evidencia o papel crucial do audiovisual não apenas como entretenimento, mas como uma ferramenta capaz de impactar profundamente a construção da visão de mundo de cada indivíduo. Nesse contexto, a maneira como certos temas são abordados pode moldar a realidade de uma comunidade, pois tais abordagens refletem valores e posicionamentos compartilhados pelos membros dessa comunidade. Assim, a representação torna-se essencialmente política, pois “não ter a voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial” (Ituassu, 2016, p. 13). Isso foi evidente na maneira como, por muito tempo, a violência doméstica sofrida por mulheres no Brasil foi negligenciada e sub-representada na mídia, refletindo uma ausência de visibilidade e reconhecimento, uma forma de opressão que afetava profundamente a realidade vivenciada por essas mulheres. Para Hall (2016), a luta pela representação ocorre principalmente na esfera cultural. Os textos culturais são o próprio terreno onde os

significados são negociados e estabelecidos, e as batalhas tornam-se cada vez mais simbólicas.

O impacto social das novelas foi além da ficção, até que em 2003, a TV Globo transmitia “Mulheres Apaixonadas”, escrita por Manoel Carlos, abordando a violência urbana no Rio de Janeiro. Uma cena marcante foi a morte de Fernanda, uma personagem querida pelo público, durante um tiroteio entre policiais e criminosos. O impacto dessa cena não só afetou os espectadores, mas também levou os atores a participarem de uma passeata real em defesa do desarmamento, mostrando como a trama influenciou eventos da vida real (Marcolino, 2016). Além das mazelas urbanas, esta novela também inaugura a abordagem sobre a violência doméstica nos anos 2000 (Caminhas, 2018), tendo assim papel chave no mapeamento que esse estudo propõe.

Na trama de “Mulheres Apaixonadas”, a personagem Raquel (Helena Ranaldi), uma professora de educação física, foge do Rio de Janeiro em direção a São Paulo para escapar do seu marido violento, Marcos (Dan Stulbach). O enredo expõe o tipo de relacionamento no qual os personagens se encontram: Raquel deseja o fim do casamento para pôr um fim nas agressões, enquanto Marcos deseja manter a relação e demonstra gostar do controle que exerce sobre sua esposa (Caminhas, 2018).

Raquel é apresentada como uma mulher gentil, mantendo um bom relacionamento com seus colegas de trabalho, enquanto Marcos é retratado como alguém descontrolado e compulsivo, exibindo traços de loucura. A narrativa expõe, em diversos momentos, o desconforto de Raquel diante das situações cotidianas com Marcos. Em um dos episódios, o agressor força a vítima a ter relações sexuais, enquanto em outros momentos, há empurrões, tapas e a marcante raquete de tênis que ele usa para agredi-la (Caminhas, 2018).

À medida que a novela se desenrola, as agressões se tornam mais explícitas, saindo do plano subentendido e adentrando o campo visual do espectador. Uma cena marcante é quando Raquel planeja comemorar seu aniversário com amigos e Marcos, chega de surpresa enquanto ela está no banho e se tranca no quarto com ela. Ao sair do banheiro (que era dentro do quarto), Raquel se deparou com Marcos segurando duas raquetes de tênis. Os dois iniciam uma discussão que acaba na agressão física. No final dessa cena, Raquel aparece com marcas visíveis da agressão física e parece estar em estado de choque. No episódio seguinte, Raquel

toma a decisão de relatar as agressões em uma delegacia. A narrativa ilustra a escalada das agressões de maneira progressiva, culminando em um evento traumático que evidencia não apenas a violência física, mas também os danos emocionais causados pela situação (Caminhas, 2018).

Já em 2004, “Senhora do Destino”, escrita por Aguinaldo Silva, também abordou o tema da violência doméstica durante o horário nobre. Na trama, a personagem Rita (Adriana Lessa) torna-se vítima de seu companheiro, conhecido como Cigano (Ronnie Marruda). A relação do casal gera revolta na vizinhança, mas a vítima só decide chamar a polícia para intervir nas agressões após enfrentar repetidos episódios de violência por parte do parceiro (Gatto, 2017).

“A Favorita”, escrita por João Emanuel Carneiro, foi ao ar em 2008 e conta a história de Catarina (Lilia Cabral), uma mulher frequentemente vítima de agressões por parte de seu marido, Leonardo (Jackson Antunes), especialmente quando este está embriagado. Em um ponto da trama, Catarina toma a decisão de se refugiar na casa de uma amiga para escapar da violência (Gatto, 2017).

A novela “Insensato Coração”, de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, exibida em 2011, trouxe a temática da violência contra a mulher em um de seus núcleos. O jovem casal de namorados, Cecília (Giovanna Lancellotti) e Vinícius (Thiago Martins), protagonizou cenas de violência. Em uma dessas situações, mesmo estando preso, Vinícius agrediu Cecília durante uma visita na prisão (Gatto, 2017).

A televisão atua como um amplificador potente, intensificando e multiplicando o encontro entre realidades vividas e imaginadas. Este processo resulta na criação de um conjunto diversificado de discursos que circulam na sociedade. É importante observar o aumento de narrativas ficcionais que tratam a violência contra a mulher, após a implementação da Lei Maria da Penha em 2006. A relevância dessas histórias pode ser notada pela repercussão que as cenas de violência contra as mulheres geraram no cenário público. Isso ficou evidente pela grande quantidade de reportagens jornalísticas que destacaram o aumento das denúncias na delegacia da mulher após a veiculação dessas temáticas em novelas (Caminhas, 2018).

Mesmo com a enorme repercussão da temática da violência doméstica em “Mulheres Apaixonadas”, nos anos seguintes, o assunto aparece de forma marginal em outras novelas. A maioria das telenovelas continua a investir em conflitos

familiares, relacionamentos amorosos e disputas profissionais em suas tramas principais. A violência contra a mulher, quando aparece, é sempre secundária, com personagens de menor destaque.

Em 2012, a novela “Fina Estampa” de Aguinaldo Silva, transmitida pela TV Globo, trouxe à tona a questão da violência doméstica enfrentada por mulheres. A trama apresenta o casal Celeste e Baltazar, onde Celeste (Dira Paes), uma dona de casa que abriu mão de sua carreira como professora para cuidar da família, e Baltazar (Alexandre Nero), motorista de Teresa Cristina, uma das protagonistas dessa história (Caminhas, 2018).

Celeste é retratada como uma mulher amorosa e dedicada à sua família, enquanto Baltazar, apesar de ter uma boa imagem social, é agressivo e violento dentro de casa, especialmente quando está embriagado. A narrativa acompanha a progressão das agressões de Baltazar contra Celeste, desde empurrões até situações mais graves, como segurá-la com força e até mesmo estrangulá-la, evidenciando uma rotina de violência doméstica (Caminhas, 2018).

Apesar das agressões, Celeste inicialmente se mostra passiva e relutante em denunciar o marido, temendo a perda do casamento. Ao longo da história, ela começa a confrontar Baltazar, mas sem romper definitivamente a relação, até um episódio de extrema violência, onde Baltazar a espanca brutalmente com socos, tapas e a joga no chão, deixando-a com ferimentos visíveis (Caminhas, 2018).

Nesse momento, Celeste revela à filha adolescente, Solange, como as agressões começaram. Em seguida, decide denunciar Baltazar. O episódio mostrar a vítima fazendo a denúncia e passando por trâmites burocráticos, até o momento da prisão do agressor. Depois da prisão, Baltazar se mostra arrependido e faz promessas de mudança, mas as agressões param apenas temporariamente. Somente após mais de cem capítulos, Celeste decide não continuar com Baltazar, encerrando a relação, após perceber a necessidade de se afastar para garantir sua segurança e bem-estar (Caminhas, 2018).

No contexto das duas novelas, “Mulheres Apaixonadas” e “Fina Estampa”, há um padrão notável na representação da violência contra a mulher. Lorena Caminhas (2018) identifica uma repetição e progressão das agressões sofridas pelas personagens, fortalecendo a ideia de uma dinâmica violenta no ambiente doméstico. Além disso, destaca-se a presença de um episódio específico que explicita a agressão, revelando os padrões comportamentais dos maridos agressores, que

buscam controle e domínio sobre suas esposas. Outro ponto é que, inicialmente, as vítimas não denunciam as agressões, pois são apresentadas como pessoas pacíficas e gentis em seu círculo social. Somente diante de uma evolução na intensidade da violência é que essas mulheres se sentem compelidas a fazer uma queixa formal perante a lei. Essa evolução das agressões parece ser um ponto crucial para que elas tomem medidas legais contra o agressor (Caminhas, 2018).

“A Regra do Jogo”, escrita por João Emanuel Carneiro e exibida em 2016 pela TV Globo, foi outro melodrama que trouxe à tona uma história que com elementos próximos as duas novelas anteriores. Nesta trama, o espectador é apresentado ao drama vivido por Domingas (Maeve Jinkings), esposa de Juca (Osvaldo Mil). O casal reside em uma periferia, onde Domingas desempenha o papel principal como provedora financeira da família. Ela é retratada como uma pessoa honesta, responsável pelas tarefas domésticas, enquanto Juca é caracterizado como alguém constantemente interessado em explorar financeiramente a esposa. Ele também se revela agressivo e violento. Ao longo da história, Juca humilha e subjuga Domingas, exigindo dela submissão e atendendo a seus caprichos, seja fornecendo comida ou dinheiro. A vítima, no entanto, não reage às agressões, pelo contrário, busca satisfazer as demandas do marido. Esse comportamento de submissão é similar ao observado em personagens como Raquel e Celeste, que também evitam discutir ou denunciar as relações abusivas e violentas em que se encontram (Caminhas, 2018).

Na trama envolvendo Domingas, a rotina de violência é cerca de humilhações, insultos e agressões físicas, algo recorrente nas narrativas anteriores. Em um episódio, Juca sofre um acesso de ciúmes, resultando em agressões e acusações de traição contra Domingas, uma situação que nunca ocorreu. Posteriormente, quando Domingas está doente em casa, Juca aparece com uma amante, coincidentemente uma enfermeira, que presta assistência a Domingas durante sua febre. Após se recuperar, Domingas toma uma atitude de pôr um fim na relação, expulsando Juca de casa e ameaçando denunciá-lo na Lei Maria da Penha. Contudo, na mesma noite em que é expulso, Juca retorna à residência e destrói móveis e ameaça a vida de Domingas, que se esconde no banheiro. A situação só é contida com a intervenção dos vizinhos (Caminhas, 2018).

O aspecto diferenciador desta história em relação às anteriores é justamente a ausência de uma denúncia formal na delegacia referente à violência sofrida por

Domingas, além do agressor não ser preso ao longo da narrativa (Caminhas, 2018). Essa narrativa destaca a dificuldade enfrentada por muitas vítimas de violência doméstica, o que pode gerar uma percepção da dificuldade de denunciar e levar o agressor à justiça, refletindo a realidade de muitos casos que ocorrem fora das soluções oferecidas pela lei.

“Amor à Vida”, escrita por Walcyr Carrasco e exibida em 2014 na TV Globo, trouxe uma outra estratégia ao não revelar de imediato o agressor na trama. A vítima, a nutricionista Marilda (Renata Castro Barbosa), trabalha em um hospital e é notado por seus colegas de trabalho que ela frequentemente está com hematomas, porém, ninguém no local conhece seu namorado, apenas sabem de sua existência. Desde o início, há suspeitas de que Marilda está sofrendo violência doméstica. A reviravolta na narrativa ocorre na metade da novela, quando as suspeitas sobre as agressões a Marilda são confirmadas. No entanto, por receio de encerrar o relacionamento, ela opta por não denunciar Ivan, um enfermeiro que trabalha no mesmo hospital que ela (Caminhas, 2018).

Quando a identidade do agressor, Ivan (Adriano Toloza), é revelada, traz à tona outro aspecto: Ivan é sadomasoquista e demonstra prazer em gerar dor em sua parceira. A novela, assim, associa a violência doméstica a essa característica de sadismo. Apesar disso, há apenas uma cena explícita de agressão: quando Ivan confronta Marilda, em seu local de trabalho, por ela ter mudado a fechadura de sua casa, impedindo seu acesso. Durante o confronto, Marilda reage, afirmando não ser um “saco de pancadas”, expressando sua disposição em terminar o relacionamento. Nesse momento, Ivan tem um surto de raiva, agredindo Marilda com tapas em seu rosto e a jogando contra a parede até ela cair no chão. Ivan é preso em flagrante sob a Lei Maria da Penha (Caminhas, 2018).

Assim como nas outras histórias, Marilda exibe frequentemente hematomas e marcas de agressão, insinuando que sofre violência doméstica por parte de seu parceiro, cuja identidade demora para ser revelada ao público. O comportamento violento dos agressores é atribuído a uma motivação específica, como problemas mentais ou abuso de álcool. Outro ponto em comum entre essas narrativas é a constante tentativa do agressor em controlar e dominar a vida de suas vítimas, evidenciando a dinâmica de poder desigual e a necessidade de controle que permeiam esses relacionamentos abusivos (Caminhas, 2018). Essas histórias ressaltam a complexidade dessas situações, mostrando como o ciclo de abuso tende

a envolver um padrão de controle e dominação por parte do agressor homem sob as mulheres.

“O Outro Lado do Paraíso”, obra de Walcyr Carrasco exibida em 2017 na TV Globo, expõe a rotina de violência sofrida por Clara (Bianca Bin) por parte de seu esposo, Gael (Sergio Guizé). Desde o início, Gael revela um comportamento instável oscilando entre ser um “príncipe encantado” e um “carrasco”. Já nas primeiras cenas do casal, Gael é retratado como violento, humilhando Clara e a deixando com hematomas em seu corpo. Na lua de mel, força Clara a ter relações sexuais, deixando-a amedrontada. A ameaça e a humilhação são elementos constantes ao longo do relacionamento. Em um episódio, Gael espanca Clara brutalmente, arrastando-a pelos cabelos e atirando a escada abaixo, causando ferimentos graves na esposa, que precisa de cuidados médicos. Em outro momento, quebra uma cadeira nas pernas dela. Após essa briga, Clara descobre uma gravidez, o que torna ainda mais difícil a ideia de separação para Clara (Caminhas, 2018).

Assim como outras vítimas retratadas, Clara enfrenta dificuldades em denunciar as agressões. Após muitos conflitos e violência, o casal finalmente se separa e Gael é preso pelas agressões (Caminhas, 2018). Essa história exemplifica a persistência do ciclo de violência e controle em relacionamentos abusivos, ilustrando como as vítimas enfrentam frequentemente barreiras emocionais, sociais.

A novela “Segundo Sol”, transmitida em 2018 e criada por João Emanuel Carneiro, apresenta a dinâmica do casal Agenor (Robertom Bonfim) e Nice (Kelzy Ecard), no qual Agenor frequentemente adota um comportamento ofensivo e agressivo em relação à esposa (Nobre, 218). No mesmo ano, no horário nobre, os telespectadores também foram apresentados ao casal Nicolau (Marcelo Serrado) e Afrodite (Carolina Dieckmann) em “O Sétimo Guardião”, de Aguinaldo Silva. Este casal também enfrentava uma relação agressiva, sendo o comportamento de Nicolau uma fonte de conflito. Em um episódio marcante, ele agride a esposa após descobrir que ela estava utilizando métodos contraceptivos (Souza, 2019).

No ano de 2019, na trama “A Dona do Pedaço” escrita por Walcyr Carrasco, o enredo introduziu o personagem da “blogueira” Vivi Guedes (Paolla Oliveira), que enfrentava situações de agressão por parte de seu marido, Camilo (Lee Taylor). O desenrolar da história revela que a protagonista só consegue escapar do agressor ao decidir fugir com outro homem, por quem estava apaixonada (Lopes, 2019).

No ano de 2020, em meio à pandemia da Covid-19 e à imposição do isolamento social, a novela “Amor de Mãe”, escrita por Manuela Dias, abordou a problemática da violência doméstica em sua trama ao retratar a história de Edilene (Beatrice Sayd), uma empregada doméstica que se encontrava vítima de agressões (Flores, 2021).

Em 2021, na novela “Um Lugar ao Sol”, de Lícia Manzo, a temática da violência contra a mulher é evidenciada ao apresentar a personagem Stephany (Renata Gaspar), uma manicure de personalidade alegre e divertida. No entanto, a trama revela que ela se torna vítima de seu parceiro, Roney (Danilo Grangheia), que a submete a constantes humilhações e agressões. Nessa história, a vítima é assassinada pelo companheiro, depois de diversos episódios de agressão (Santana, 2022).

A recente adaptação de “Pantanal”, em 2022, feita por Bruno Luperi abordou a questão da violência contra a mulher, evidenciada pela personagem Maria Bruaca (Isabel Teixeira), que sofre tanto violência psicológica quanto patrimonial por parte de seu marido, Tenório (Murilo Benício). Ele a humilha e a trata como uma empregada (Placeres, 2022).

Já em 2023, Walcyr Carrasco aborda novamente a temática da violência doméstica em sua obra “Terra e Paixão”. A história gira em torno da rotina de violência enfrentada por Lucinda (Débora Falabella), vítima das agressões físicas do marido, Andrade (Ângelo Antônio). Lucinda é retratada como uma mulher educada e dedicada à família, enquanto Andrade é caracterizado como um homem agressivo e com problemas relacionados ao álcool (Gshow, 2023)⁶.

A tabela abaixo organiza os títulos citados da TV Globo:

NOVELA	PERÍODO DE EXIBIÇÃO	TEMA DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER	PERSONAGENS ENVOLVIDOS
Mulheres Apaixonadas	17 de fevereiro a 10 de outubro de 2003	O agressor não conseguia lidar com o término do	Raquel e Marcos

⁶ GSHOW. 17/08/2023. Reportagem disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/terra-e-paixao/vem-por-ai/noticia/terra-e-paixao-marino-salva-a-vida-de-lucinda-e-prende-andrade-em-flagrante.ghtml> Acessado em: 23 de novembro de 2023.

		relacionamento e era violento, agredindo a vítima com golpes de raquete de tênis.	
Senhora do Destino	28 de junho de 2004 a 11 de março de 2005	O agressor, frequentemente tomado por episódios de ciúme em relação à sua esposa, a agredia.	Rita e Cigano
A Favorita	2 de junho de 2008 a 16 de janeiro de 2009	As agressões eram frequentes, ocorrendo principalmente quando o marido estava embriagado.	Catarina e Leonardo
Insensato Coração	17 de janeiro a 19 de agosto de 2011	O criminoso, frequentemente tomado por crises de ciúme em relação à sua namorada, recorria à agressão física. Além disso, ao longo da novela, o personagem cometeu diversos outros crimes, evidenciando um padrão de comportamento violento e problemático.	Cecília e Vinícius
Fina Estampa	22 de agosto de 2011 a 23 de março de 2012	Durante episódios de embriaguez, as crises de ciúme se intensificavam, resultando em agressões.	Celeste e Baltazar
A Regra do Jogo	31 de agosto de 2015 a 11 de março de 2016	O agressor é retratado como alguém que, além de explorar financeiramente a esposa, a humilha e a	Domingas e Juca

		agride, especialmente durante crises de ciúme.	
Amor à Vida	20 de maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014	O criminoso é apresentado como uma pessoa sadomasoquista, encontrando satisfação em gerar dor à sua parceira, inclusive com atos de violência.	Marilda e Ivan
O Outro Lado do Paraíso	23 de outubro de 2017 a 11 de maio de 2018	O agressor é retratado como alguém com oscilações de comportamento, passando de uma imagem de “príncipe encantado” a um “carrasco”. Em vários episódios de agressão, é evidenciado o papel do ciúme e do desequilíbrio emocional como fatores centrais.	Clara e Gael
Segundo Sol	14 de maio a 9 de novembro de 2018	O agressor é apresentado como um homem que, movido pela inveja dos feitos de sua esposa, frequentemente a humilha e agride.	Nice e Agenor
O Sétimo Guardiã	12 de novembro de 2018 a 17 de maio de 2019	O agressor é identificado como um homem machista. Em um dos episódios de agressão, sua motivação foi o fato de sua esposa ter	Afrodite e Nicolau

		optado por um método contraceptivo, expressando seu desejo de não ter mais filhos.	
A Dona do Pedaco	20 de maio a 22 de novembro de 2019	O agressor manifesta crises de ciúmes e é violento com a esposa, cuja profissão de influenciadora digital a coloca em evidência pública.	Vivi Guedes e Camilo
Amor de Mãe	25 de novembro de 2019 até 9 de abril de 2021	A temática da violência doméstica foi introduzida na trama durante o período de isolamento social devido à pandemia da Covid-19, um momento em que um número significativo de mulheres se tornou vítima desse crime, que foi representado pela história da empregada doméstica.	Edilene e Robson
Um Lugar ao Sol	8 de novembro de 2021 a 25 de março de 2022	O agressor é caracterizado como um homem ciumento e violento, cujas ações ao longo da narrativa incluem uma série de agressões contra sua parceira, culminando em seu assassinato.	Stephany e Roney
Pantanal	28 de março a 7 de outubro de 2022	A vítima é submetida a uma constante violência psicológica e patrimonial por	Maria Bruaca e Tenório

		parte de seu marido, que a humilha e a trata como se fosse uma empregada doméstica.	
Terra e Paixão	8 de maio de 2023 a 19 de janeiro de 2024	O agressor é retratado como um homem agressivo e problemas relacionados ao abuso de álcool.	Lucinda e Andrade 4

Fonte: elaboração própria

A relevância dessas tramas é fundamental, tanto no espaço público, quanto no privado, devido à repercussão das cenas que tratam da violência contra as mulheres. Isso se evidencia pela grande cobertura jornalística que destacou um aumento significativo nas denúncias registradas nas delegacias da mulher após a exibição dessas cenas nas novelas. Essa reação pública reflete a capacidade das produções televisivas de gerar conscientização e incentivar ações concretas na sociedade (Caminhas, 2018). De acordo com Fernanda Fernandes, responsável pela Delegacia Especializada no Atendimento à Mulher (DEAM) de Duque de Caxias, na região metropolitana do Rio de Janeiro, observa-se um aumento significativo no número de denúncias de violência doméstica quando as novelas abordam essa realidade, como ocorreu na trama de “Terra e Paixão”:

“A novela alerta sobre os casos de violências que muitas vezes são sutis e naturalizadas e, por isso, desconhecidas da maioria da população. Quando a trama aborda esses temas, as mulheres que são vítimas se identificam com a personagem e conseguem se reconhecer como vítimas” (Gilard, 2023)⁷

A telenovela como matriz narrativa brasileira desempenha um papel central na cultura do país. Sua importância é tão significativa que justifica a realização de levantamentos e estudos específicos sobre esse formato. A telenovela não apenas reflete, mas também dialoga intimamente com a realidade do brasileiro, sendo o maior produtor de representações da brasilidade (Lopes, 2009).

⁷ Gilard, 25/08/2023 – Reportagem disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/terra-e-paixao/noticia/terra-e-paixao-delegada-explica-impacto-das-tramas-de-petra-e-lucinda-em-denuncias-reais-de-violencia-contra-a-mulher.ghtml>. Acessado em: 15 de março de 2024.

Ao analisarmos dados provenientes das telenovelas, reconhecemos sua capacidade única de organizar a memória coletiva do Brasil. Elas abordam nossa realidade social e histórica de maneira envolvente e acessível, oferecendo uma verdadeira literacia do melodrama, conforme argumentado por Jesús Martín-Barbero (2018). As tramas melodramáticas das telenovelas capturam e retransmitem as emoções, os conflitos e as aspirações do povo, tornando-se um espelho cultural essencial.

As novelas brasileiras desempenham um papel crucial na configuração do cenário cotidiano nacional, não apenas ao abordar problemas socioculturais em destaque, mas também ao apresentar uma diversidade de estilos de vida que participam ativamente na construção da realidade social, como destacado por Caminhas (2018). Entretanto, quando se trata da abordagem da violência contra a mulher, é importante observar que as tramas levaram aproximadamente 50 anos para incorporar esse tema de maneira efetiva.

Apesar da novela ser reconhecida no Brasil como o formato seriado predominante, não podemos ignorar a presença e impacto significativo de séries e minisséries que também conquistaram considerável audiência, abordando temas relevantes, como é o caso da série “Gabriela”, baseada no livro “Gabriela, Cravo e Canela”, de Jorge Amado. A série foi ao ar na TV Globo duas vezes: a primeira em 1975 e a segunda em 2012. Este enredo não apenas atraiu a atenção do público, mas também trouxe à tona a problemática da violência contra a mulher. Dentro da trama, diversas situações evidenciam a desigualdade de gênero e a violência contra as mulheres, destacando-se um momento especialmente marcante: o assassinato da esposa Sinhazinha pelo coronel Jesuíno, motivado pelo relacionamento dela com Osmundo (Gshow, 2012). Outra produção foi a série “Mulher”, exibida na TV Globo em 1998. A trama retratava a rotina de uma clínica especializada no atendimento a mulheres, abordando temas como gravidez na adolescência, aborto e violência contra a mulher (Memória Globo, 2021). Esses eventos na narrativa contribuem para lançar luz sobre questões sociais pertinentes, fornecendo uma análise crítica das dinâmicas de poder e violência presentes na sociedade retratada.

Além disso, ao compreendermos a relevância das telenovelas, notamos uma abertura natural para o consumo de séries de TV. Assim como as telenovelas, as séries de TV também se beneficiam dessa matriz narrativa. Elas herdaram a

habilidade de criar um diálogo contínuo com o público, garantindo uma continuidade na forma como as histórias são contadas e consumidas.

3.2. Novas narrativas audiovisuais, consumo e streaming

A partir dos anos 2000 com a popularização das plataformas de streaming e as novas possibilidades de consumo audiovisual através de redes digitais, temos uma maior produção de seriados que apresentam uma narrativa diferente à tradicional telenovela e demais produções ficcionais. Neste item, apresentaremos os sintomas culturais que moldaram o comportamento dos espectadores, resultando em uma nova maneira de consumir televisão. Analisaremos também as histórias e como elas estabelecem laços afetivos com os consumidores dessas narrativas contemporâneas, principalmente aquelas vindas de outros países.

Falar sobre séries de televisão, especialmente as estadunidenses e britânicas, quase se tornou sinônimo de discutir o status da ficção televisiva em muitos países, já que elas são responsáveis pelo *boom* desse formato tanto em termos de influência cultural quanto em expansão do alcance e consumo. Essa associação é evidente devido ao grande número de publicações, eventos comerciais e acadêmicos dedicados ao tema. Além das séries em língua inglesa que dominam as reflexões, há um movimento significativo em torno de produções suecas, turcas, norueguesas, finlandesas, islandesas, telenovelas coreanas e doramas japoneses. Os espectadores dessas narrativas consomem esses conteúdos de maneira rápida e intensa (Mungioli, 2017). Essa fascinação e interesse pelas séries de TV correspondem ao que Jost (2011) descreveu como “seriefilia”, contrastando com a cinefilia que foi tão característica da cultura do pós-Segunda Guerra Mundial.

Devido à sua abordagem no universo televisivo, as séries continuam a se expandir em termos de público, crítica e reconhecimento acadêmico. Equiparando-se em qualidade às produções cinematográficas, elas inverteram a lógica do rebaixamento cultural que a TV foi submetida por décadas. As transformações industriais legaram às séries conquistaram o status de “obra”, e segundo Jost (2011), esse título as legitimam como objeto de estudo. Por muito tempo, se rotulou a televisão como produtora de conteúdos de má qualidade, inferiorizados ou

alienantes. A maior fragmentação das audiências alavancadas pela TV por assinatura começa a gerar percepções relacionadas à qualidade, até então atribuídas principalmente aos formatos do cinema. O streaming vem sedimentar esse processo ao incorporar o discurso sobre qualidade televisiva, alçando as produções a um status elevado, associado à ideia de novidade e introduzindo outras formas de relação com a televisão (Buonanno, 2015). Compreender esse fenômeno é compreender o que o Jost descreve como “ganho simbólico” proporcionado ao espectador. São as relações simbólicas estabelecidas pelas séries com os espectadores que refletem a importância desses conteúdos nas práticas culturais contemporâneas. Essa relação tende a ser ainda mais significativa quando os espectadores identificam o mundo ficcional como próximo de sua realidade. O realismo e a curiosidade são fatores que promovem essa identificação entre espectadores e séries. Os autores utilizam métodos, como a intensificação de pesquisas, uso de jargões de profissionais como médicos, policiais, etc., para tornar os personagens e as histórias críveis, mantendo assim os espectadores envolvidos por dias acompanhando essas narrativas. Para Jost (2011), as séries são tão atraentes para os espectadores porque trazem conhecimentos do mundo real para próximo de suas realidades, oferecendo um saber simbólico com informações mais aprofundadas sobre elementos que são partes do cotidiano (Jost, 2011).

A relação dos espectadores com as séries de TV transformou os consumidores dessas produções em um público atento e com um vasto conhecimento, que envolve não apenas a compreensão das próprias séries, mas também inclui um conhecimento quase que enciclopédico sobre outras produções televisivas e seus processos criativos. Umberto Eco (1997), ao explorar a natureza da ficção e sua construção, analisa distintos elementos narrativos, desde a construção de personagens e enredos até os aspectos técnicos da escrita, como o uso de metáforas, símbolos e estruturas narrativas. Eco (1997), apresenta o conceito de “leitor de segundo nível”, que pode se aplicar ao espectador de séries: alguém que não se limita a consumir a história de forma linear, mas se aprofunda em um universo multifacetado, repleto de diferentes camadas de significado. Esse tipo de espectador não se satisfaz com a superfície da trama, mas busca compreender as nuances, simbolismos e referências intrínsecas à narrativa. Eles vão além do enredo principal, tentando decifrar os personagens, captar pistas e referências deixadas pelos roteiristas, analisar a fotografia, a trilha sonora e outros elementos técnicos

que contribuem para a construção da história. Além disso, possuem a capacidade de identificar influências externas presentes na série, como referências a obras anteriores, homenagens a filmes ou séries, ou mesmo críticas sociais e políticas inseridas de forma sutil na trama (Eco, 1997). Esses espectadores, assim como o leitor de segundo nível de Eco, mergulham profundamente na experiência da série, buscando compreender e apreciar não apenas a narrativa em si, mas também as diversas camadas de significado e as escolhas criativas que compõem a obra televisiva.

Para compreender o fenômeno das séries, Marcel Vieira Barreto Silva (2014) destaca três condições fundamentais ocupadas pelas séries, tanto dentro quanto fora do modelo tradicional de televisão. Primeiramente, destaca-se a forma, que abrange não apenas os modelos de narrativas, mas também a permanência e a reconfiguração dos gêneros estabelecidos na televisão tradicional, como a *sitcom*, o melodrama e o policial. Em segundo lugar, o contexto tecnológico em torno do digital e da internet, fomentando a circulação global das séries, algo completamente diferente do modelo convencional de assistir televisão. Por fim, a terceira condição está diretamente relacionada ao consumo desses conteúdos, abrangendo desde as comunidades de fãs até veículos de mídia, como jornais e revistas, focados em séries de televisão.

Estas três condições buscam unir o movimento cultural mais amplo em torno desses programas, considerando as particularidades dos contextos específicos de produção. As produções começam a atrair a presença de atores consagrados, roteiristas e diretores de Hollywood, o que contribui para promover uma marca de qualidade nas séries de TV. Esse aspecto, anteriormente exclusivo das produções cinematográficas, agora se estende a essas séries televisivas (Silva, 2014).

Nas séries de televisão, ao contrário do cinema, o roteirista/produtor desempenha um papel de destaque dentro das dinâmicas das hierarquias profissionais. Nessas produções, a narrativa, as abordagens criativas e as encenações são responsabilidade dos roteiristas/produtores, conferindo a eles um papel fundamental na garantia da sinergia da trama. Por isso, é comum encontrar os nomes desses profissionais em críticas elogiando a excelência das narrativas na mídia, o que pode despertar o interesse do público por outras obras do mesmo autor (Silva, 2014).

De acordo com Silva (2014), essas produções narrativas estão diretamente ligadas à emergência da TV em ser um espaço de qualidade artística. Essa qualidade não é apenas uma característica ontológica, mas sim um discurso valorativo, “e isso não pela superação do cinema como meio audiovisual artisticamente legitimado, mas pelo investimento na singularidade estilística das séries no panorama audiovisual de hoje” (Silva, 2014, p. 245).

O impacto e apelo das séries também pode ser entendido através das narrativas capazes de capturar a atenção do espectador, seja assistindo na TV ou por meio de um computador (ou outro dispositivo de acesso ao conteúdo), sem a necessidade de estar em uma sala escura de cinema. Além disso, essas narrativas apresentam repetições estruturais, como o retorno de personagens, temas e trilha sonora, juntamente com algumas redundâncias nos diálogos. Ou seja, repetem estruturas familiares ao espectador. Isso possibilita o consumo dessas séries em ambientes multitarefa, mantendo a qualidade que anteriormente era associada apenas ao cinema (Silva, 2014).

Com o advento da internet, o número de assinantes de plataformas de streaming aumentou significativamente. Diante de mudanças trazidas pela internet, a televisão buscou maneiras de manter programas de interesse público e abrir novos espaços para anunciantes. Uma estratégia é a incorporação de QR Codes nas telas durante programas, novelas ou séries, permitindo a compra de produtos em destaque na programação. Essa abordagem inaugura um novo tipo de experiência de compras, praticamente um *shopping* dentro da televisão. Essa forma de consumo pode ser entendida como uma transformação das experiências inicialmente introduzidas pelas lojas de departamento desde meados do século XIX. Ao oferecer aos consumidores a oportunidade de visualizar, e até mesmo entender a forma de uso dos produtos durante a transmissão, antes de efetuar a compra, essa estratégia assemelha-se à experiência proporcionada pelas lojas físicas. Essa abordagem representa uma fusão entre entretenimento e consumo, redefinindo a maneira como os espectadores interagem e consomem produtos por meio da televisão, aproximando-se das práticas tradicionais das lojas físicas, porém com a conveniência e a amplitude do alcance proporcionadas pelo ambiente digital (Siciliano *et al.*, 2023).

O consumo de séries pela internet e diferentes recursos digitais se apresenta como um dos fundamentos essenciais para o que Silva (2014) denomina como a

“cultura das séries”. De acordo com o autor, os avanços tecnológicos estabeleceram estruturas para uma nova maneira de consumo televisivo, tanto sincrônica quanto transnacional. Ao longo das últimas décadas, uma geração de telespectadores se formou, interessada em assistir a séries pela internet, através de plataformas de *streaming*. Essa tecnologia possibilitou que pessoas ao redor do mundo assistissem simultaneamente conteúdos lançados em seus países de origem. Esse fenômeno é agora caracterizado como a “circulação” de conteúdo, com menos ênfase na abordagem de “exportação” de produtos televisivos.

O digital, principalmente através de algoritmos de recomendação, também se tornou um espaço atrativo para compartilhar trailers, entrevistas com os atores e a formação de grupos com interesses narrativos semelhantes. Diante desse processo cada vez mais conectado, observa-se o desenvolvimento de estratégias para engajar o público on-line em torno das produções. Isso inclui desde a presença de hashtags da série no canto da tela até a interação dos atores com o público através de comentários, na antiga rede social Twitter, que hoje se chama X. Silva (2014) também argumenta que a internet cria a possibilidade de acesso a uma ampla gama de conteúdos:

“(…) vivemos em um contexto cultural e tecnológico singular, em que a facilidade de acesso a diferentes séries, inclusive de épocas passadas, vislumbra a formação de um conjunto de novos espectadores cujo repertório está sendo formado por uma tela conectada, cujos *hiperlinks* apontam para um ambiente multitarefas e multiplataforma perante o qual redimensionamos nossa atenção e nossas funções espectatoriais.” (Silva, 2014, p. 247).

Neste ambiente digital, o acesso ao material televisivo é simplificado, tirando a necessidade de acompanhar a programação televisiva em tempo real. Isso possibilita uma ampla diversidade de hábitos de consumo e apreensão de novas temporalidades (Svartman, 2023). A digitalização desses conteúdos, de maneira contínua ao longo do tempo, revela a vasta rede cultural na qual as séries de televisão estão inseridas, assegurando sua disponibilidade constante, independentemente da estrutura tradicional de transmissão televisiva (Silva, 2014).

4. Capítulo III – A violência contra a mulher em *Bom dia, Verônica*

Neste capítulo, apresentaremos a análise da a série Bom Dia, Verônica, focando na abordagem da violência contra a mulher presente na narrativa. Vamos examinar como o tema é desenvolvido na ficção e as diferentes maneiras pelas quais a narrativa expõe a violência enfrentada pelas mulheres, especialmente as brasileiras, retratadas na história. Pretendemos identificar elementos estéticos, personagens, pontos-chave e diálogos significativos apresentados na narrativa. Os diferentes elementos imagéticos e discursivos são pensados como textos, erigidos sob a metodologia da Análise Textual (Titscher *et al*, 2000). O recurso busca selecionar inscrições de alta circulação na sociedade para mostrar como espelham códigos culturais de um tempo histórico. Desta forma, as séries audiovisuais contemporâneas se configuram como importantes ferramentas capazes de desvelar um contexto etnográfico. Também optamos por realizar uma entrevista em profundidade (Leitão, 2021) com o autor Raphael Montes, a fim de obter informações pormenorizadas sobre os processos de produção e criação da narrativa e adaptação do livro homônimo, escrito por Raphael Montes e Ilana Casoy, lançado em novembro de 2016. Quando a série estreou na Netflix, em outubro de 2020, o autor Raphael Montes, que também contribuiu para a sala de roteiro, afirmou que ajustes foram feitos na história para melhor se adequar ao formato do audiovisual.

Desde sua chegada ao Brasil, a Netflix tem adotado estratégias cuidadosamente planejadas que se alinham ao seu projeto de expansão transnacional. O investimento em conteúdo localizado, a produção de originais exclusivos e a promoção de eventos sociais, como o “Festival Tudum”, no qual a Netflix aborda questões sociais, especialmente voltadas para o público jovem, são elementos-chave que contribuíram para sua consolidação como líder no consumo de streaming de vídeos no mercado brasileiro (Meimaridis, *et al.*, 2021).

Bom dia, Verônica, exemplifica a eficácia da estratégia adotada pela plataforma, destacando-se como um conteúdo “original Netflix” que estabelece uma sólida conexão com o público local. Ao incorporar elementos facilmente reconhecíveis pela audiência brasileira específico, a série não apenas cativa os

espectadores, mas também contribui significativamente para o seu sucesso e a continuidade ao longo de três temporadas⁸.

4.1. Entrevista com o autor Raphael Montes

O uso de entrevista com profissionais como recurso metodológico se inscreve em um viés de pesquisa que busca interpretar a ordenação e legitimidade social de um campo a partir de seus componentes produtivos em conjunto. Bourdieu (1996) ressalta que um artista não pode ser interpretado como agente único e sim como resultado coletivo de etapas e elementos inscritos sob a égide de um campo. São as regras de funcionamento de um espaço social que determinam suas condições de funcionamento e elaboram as conjunturas para a arte se concretizar. O autor sublinha que (...) Ela [a obra de arte] deve levar em conta, portanto, não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade (artista, escritor, etc.), mas também o conjunto de agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra. (Bourdieu, 1996, p.259).

Assim, instâncias institucionais, bastidores produtivos, disputas de poder, limites econômicos, capitais simbólicos, agentes encadeados em atividades correlacionadas, são elementos que nos ajudam a compreender a engrenagem de um campo social complexo, como o do audiovisual contemporâneo. Nesta seção, o autor Raphael Montes nos oferece um panorama do “jogo” produtivo envolvido na criação da série *Bom dia, Verônica*, bem como discute aspectos relacionados ao universo do streaming, as representações no audiovisual, e o impacto do uso da temática da violência contra a mulher.

O escritor e roteirista inicia a entrevista enfatizando que: que “A função da arte é representar. À medida que ela representa, torna-se, de algum modo, um espelho do que é nossa sociedade (Montes, 2023)⁹. Nesse contexto, o escritor elabora suas histórias com o intuito de refletir a complexidade e diversidade da vida, mesmo que isso ocasionalmente desagrade parte do público. A afirmação do escritor é fundamentada na percepção de que, em determinadas situações, o público

⁸ A segunda e a terceira temporada de *Bom dia, Verônica* estrearam em 03/08/2023 e 10/01/2027, respectivamente

⁹ Entrevista para dissertação

pode questionar as escolhas narrativas que fogem do agrado. Ele defende que, na vida real, eventos, especialmente crimes, afetam diversos estratos da sociedade, principalmente os mais vulneráveis. Portanto, o escritor argumenta que seria incoerente criar narrativas em que apenas personagens considerados “maus” enfrentem problemas, enquanto os considerados “bons” sempre triunfam, pois essa representação simplista não condiz com a realidade:

Outro dia, por provocação, eu escrevi, mas acabei não postando algo assim: “Não, gente, na próxima eu vou criar um serial killer que é vegano, politicamente correto, fala linguagem neutra e só mata brancos, heterossexuais, ricos. Não mata nenhum negro, pobre ou gay. Podem ficar tranquilos.” Não querem uma história em que um gay morre, por exemplo, mas, gente, na vida real, o gay morre! (Montes, 2023)¹⁰

Ao discutirmos o tema do *streaming* e questionarmos sobre as principais diferenças que Montes percebia ao se comunicar com os espectadores por meio dessa forma não tradicional de consumo de televisão, ele destaca que a grande diferença que sentiu foi em relação ao cinema, não à TV aberta:

Eu vejo a maior diferença em relação ao cinema, no sentido de que, por muitos anos, no Brasil, tivemos muitos cineastas que sempre desprezaram o roteiro e a estrutura dramática (vide Glauber Rocha, que é uma ideia na cabeça e uma câmera na mão). A meu ver, a gente sofre de profissionais no mercado que não dominam a arte narrativa. Por muito tempo, soava positivo, soava “cool” você ser um autor que se orgulha de não saber as técnicas, porque você é intuitivo. Isso a meu ver é uma desculpa. Eu sou um autor muito técnico. Eu gosto de estudar a estrutura dramática. Se eu assisto a um filme e eu gosto, eu pego e decupo o filme para entender por que gosto: em que momento eu gostei do personagem, em que momento tem o ponto de virada, qual é a curva do personagem? Eu gosto de estudar a estrutura dramática, princípios básicos que daí a gente vai pensando em

¹⁰ Entrevista para dissertação

variações e longe de prender, esses conceitos técnicos, a meu ver, libertam porque você passa a ter ferramentas. Na Netflix, o processo de escrita é longo e tratado de perto por um executivo. Tem sempre um executivo com quem você conversa. Eu conversava com executivos estrangeiros que tinham uma formação norte-americana de séries e eu conversava com eles com os termos técnicos.

Esse tipo de linguagem facilita a criação. Então, o que eu acho que é a maior característica de *Bom dia, Verônica* e é por isso que felizmente a série engajar muito. A gente não tem muitos dados da Netflix, mas a gente recebe algumas porcentagens, e uma delas que me lembro sempre foi muito alta em *Bom dia, Verônica* (eles têm lá um nome para isso), mas é assim: “quem começa a assistir vai até o final”. Nossa porcentagem era tipo 85%, o que é muito alto. Claro, o audiovisual é um trabalho coletivo então é fruto também de uma boa direção, do trabalho dos atores, da direção de arte, do figurino (eu gosto muito), é interessante como tudo soma. Mas quando acontece isso, eu digo: “Pois bem, sabe o nome disso? É técnica. É você ter uma técnica de roteiro que mantém o espectador preso com viradas a cada oito minutos etc.” (Montes, 2023)¹¹

Para Howard Becker (1977), qualquer universo cultural deve ser pensado a partir da totalidade de identidades e organizações que atuam conjuntamente para a implementação, a materialização e o reconhecimento de um produto social. Sendo assim, todo “mundo” é resultado de uma ação conjunta, colaborativa, demarcada por agentes em posições específicas e correlacionadas para esta produção aparecer. Bourdieu (1996) enfatiza que as disputas em torno das cadeias hierárquicas e a inventividade envolvida em cada etapa produtiva de um saber são recursos fundamentais para a afirmação e legitimidade desse campo.

Ainda do debate entre as novelas de TV aberta e as séries de streaming, o autor ressalta que, mesmo em um período em que as telenovelas não estão no auge, a audiência desse formato, no Brasil, ainda supera a de finais de séries populares, como “*Game of Thrones*”, cujo episódio final alcançou a marca de 13,6 milhões de

¹¹ Entrevista para dissertação

telespectadores nos Estados Unidos durante a primeira exibição na TV, tornando-se o mais assistido na história da HBO¹².

Apesar disso, Raphael Montes observa um crescimento significativo do público de *streaming*, e séries inovadoras, como *Bom dia, Verônica*, têm impulsionado o que ele denomina de “nova dramaturgia”. Entretanto, em termos de alcance, ele destaca que as novelas continuam a se comunicar com um público muito mais amplo:

O Brasil não é o Rio de Janeiro. Nesse sentido, a novela se comunica com um público muito mais amplo, de diferentes classes sociais e intelectuais, mas isso, a meu ver, não significa que, por fazer televisão aberta, você tenha que fazer de “maneira mais burra”, porque o melodrama ele pega na emoção e emoção todo mundo tem, ou seja, você não precisa de formação pra ter emoção. Acho que se comete um erro quando se acredita que, por fazer TV aberta, você tem que ser mais burro, tem que ser mais didático, tem que ser mais superficial. Eu acho que se você vai pelo drama você pode ser absolutamente complexo e profundo que a pessoa entende. O que eu acho que tem de grande diferença desses projetos é que o streaming ele requer uma certa atitude ativa do espectador. A pessoa quando decide assistir alguma coisa no streaming, ela senta e dá o play. Então isso faz com que você não tenha que ter algumas coisas que em geral na TV aberta se tem que são: reiteração, ações ditas. (Montes, 2023)¹³

Montes volta um pouco no tempo para relatar o processo de criação de *Bom dia, Verônica*. Durante um jantar, ele e a autora Ilana Casoy, que também é criminóloga, discutiram a possibilidade de escreverem um livro juntos. No entanto, de acordo com Raphael Montes, ele não acreditou que essa ideia pudesse se concretizar até que Ilana ligou para ele e formalizou a proposta:

¹² Reportagem disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/game-of-thrones-episodio-final-foi-o-mais-assistido-da-historia-da-hbo>

¹³ Entrevista para dissertação

A gente começou uma espécie de brainstorming do que cada um queria. Eu trouxe algumas coisas que eu queria porque a escrita era com ela. Perceba, para mim, a novidade era fazer um livro com alguém, porque livro de ficção não era novidade para mim, e para ela, a novidade era ir para a ficção. Então, cada um tinha um interesse nessa parceria. E parcerias boas são assim, cada um quer alguma coisa.

Nesse sentido, eu queria que fosse uma protagonista feminina (porque eu não tinha escrito nenhum livro com protagonista feminina), eu queria que se passasse em São Paulo (porque meus livros todos se passam no Rio), eu queria que tivesse um lado mais investigativo (porque meus livros são policiais, mas não são exatamente investigativos). E a Ilana queria algumas coisas: ela queria que tivesse um serial killer, que é a especialidade dela. Então, ela queria criar um serial killer, de tanto ter que analisar os que existem. Ela disse: “Agora eu quero inventar um, poder criar o modus operandi, a lógica”.

E assim, a gente foi fazendo o livro *Bom dia, Verônica*, que acabou sendo publicado sob pseudônimo, mas por uma brincadeira nossa. Eu tinha, no mesmo mês, sendo lançado um outro livro que é o “Jantar Secreto” e para a Ilana, como era meio que uma nova carreira, ela falou: “Eu quero começar sem ninguém saber que sou eu e a gente vê no que que dá”. (Montes, 2023)¹⁴

O autor conta que por volta de 2014, após a publicação de outro romance intitulado “Dias perfeitos”, recebeu um convite da TV Globo para participar da produção de uma série na emissora. Enquanto dedicava-se à escrita de seus livros, ele também estava explorando novos horizontes nas redações de roteiros. Essa experiência na elaboração de roteiros tornaram-se um facilitador, especialmente quando a TV por streaming estava experimentando um crescimento expressivo no Brasil. A Netflix chegou ao Brasil em setembro de 2011 com seu sistema de “perfil de usuário”, a plataforma ofereceu uma experiência personalizada aos espectadores brasileiros, permitindo que cada membro da família tivesse seu próprio perfil com

¹⁴ Entrevista para dissertação

recomendações personalizadas. Além disso, o investimento da Netflix em produções originais no Brasil trouxe uma nova dinâmica ao cenário audiovisual do país (Positivo do seu jeito, 2023).

Eu peguei um momento muito bom. Na televisão, a gente tem ondas em que autores aparecem. Por exemplo, por muito tempo, as novelas faziam essas ondas e a minha sensação é que a mais recente que a gente teve foi com a chegada dos streamings. A chegada do streaming criou uma necessidade de novos autores escrevendo projetos. E os grandes autores, pelo menos nesse período de dois/três anos, estavam contratados fixos pela TV Globo. Então, você não poderia ligar para Walcyr Carrasco ou Aguinaldo Silva e chamá-los para fazer uma série da Netflix. Então, o que esse tipo de mudança causa é que você tem que buscar novos nomes. Eu costumo brincar que de algum modo eu “furei a fila”, porque eu peguei esse momento em que a Netflix estava chegando no Brasil e precisava de novos nomes para fazer projetos.

Um belo dia, toca meu telefone e um executivo chamado Diego Avalos me liga. Ele diz: “Eu sou Diego Avalos, eu sou da Netflix, a gente está chegando no Brasil e a gente que fazer séries policiais. Perguntei a algumas pessoas ‘quem a gente tem que chamar para fazer uma série policial no Brasil?’. Pelo que soube, eles perguntam nas editoras brasileiras, porque uma coisa que o canal de streaming busca é uma história que sirva de base, vamos dizer assim.

Ele continua: “Perguntei a algumas pessoas, produtores de cinema, diretores, editores, e vários disseram seu nome, então já entendi que é você quem tem que fazer uma série policial no Brasil. A questão é: qual seria a série?” Eu propus três séries diferentes para eles, e uma delas era *Bom dia, Verônica*. E eles gostaram (Montes, 2023)¹⁵.

¹⁵ Entrevista para dissertação

Como criador da série, Raphael Montes destaca que explorou as possibilidades proporcionadas pelo meio audiovisual, reconhecendo sua capacidade de alcançar um público mais amplo em comparação aos leitores. Ao realizar adaptações na narrativa, considerou dois pontos fundamentais. Primeiramente, a protagonista deveria passar por uma transformação significativa, evoluindo ao longo do tempo e das temporadas. Além disso, Montes também definiu que a narrativa deveria incorporar elementos de melodrama, proporcionando uma experiência envolvente e emocional aos espectadores:

Eu brincava que era um núcleo de novela. Eu falei: “Eu quero dentro de uma série policial, fazer um núcleo de novela”, mas claro, levando a novela a lugares aonde a novela não pode chegar. E eu gosto muito de novelas. Cresci assistindo, adoro assistir, adoro estudar e adoro entender o fenômeno novela. Melodrama na verdade é uma coisa que me interessa muita. Acho que nós, latinos, precisamos do melodrama. Então, eu não queria fazer uma série policial fria no estilo de “Trapped”, que é uma série maravilhosa, policial, mas ela é investigativa. Ela está na Netflix é uma série islandesa, mas é só investigativa. Ela não tem melodrama nenhum, não tem paixão, nem lágrimas. Eu queria, então, que tivesse um núcleo melodramático. Na primeira temporada, o núcleo melodramático é a Janete com o Brandão (Montes, 2024).¹⁶

Mesmo o núcleo melodramático da série, a dinâmica entre Brandão e Janete é cercada pelo elemento do silêncio. Introduzir esse aspecto controverso, especialmente considerando os costumes do público brasileiro em relação a um núcleo de melodrama, é uma das abordagens possíveis dentro do universo das séries de TV. Além disso, o autor destaca que, na sala de roteiro, decidiram ir além de apenas contar uma boa história, uma vez que tinham a oportunidade de produzir uma série para a Netflix, alcançando um público muito mais amplo. Assim, foi decidido que a série, no núcleo melodramático, exploraria o ciclo da violência doméstica de forma mais enfática.

¹⁶ Entrevista para dissertação

Justamente porque somos muito adeptos do melodrama, o silêncio ainda é pouco usado por nós. A gente usa mal o silêncio no audiovisual. O silêncio foi um exercício coletivo. Em muitos momentos, até de fala, ela (Janete) tinha a fala e “engolia” a fala, isso a Camila Morgado fazia muito bem. E sobre à espectadorialidade, o audiovisual chega muito mais longe do que a literatura. Eu lembro de na sala de roteiro, falar isso com minha equipe: a gente vai desperdiçar o fato de a gente tem uma série na Netflix só pra contar uma boa história? A gente tem que ir além e provocar alguma coisa. Nisso, a gente acabou chegando a um conceito que é muito mais forte na série do que no livro, que é mostrar o ciclo da violência doméstica.

(...) Uma grande discussão que a gente teve na série era o final da Janete, ou seja, “mata ou não matar a Janete?”. No livro a Janete morre, mas o assunto “violência doméstica” não era tão forte no livro como é na série. Foi um questionamento feito pelo canal e foi uma coisa que eu tive que “banciar a briga” e falar: Olha, eu acho que a gente tem que mostrar que na medida em que ela não denuncia, o final é morrer. Infelizmente (Montes, 2023)¹⁷.

O ciclo da violência doméstica foi caracterizado pela psicóloga norte-americana Lenore Walker como sequência de comportamentos em que o agressor tende a tomar dentro do cenário de violência contra mulher com o seguinte padrão: fase 1, que é o aumento da tensão, caracterizado por irritação, humilhação e ameaças do agressor. Esse estágio culmina na fase 2, marcada pela manifestação da violência em suas diversas formas: física, patrimonial, verbal, psicológica e moral. E, a terceira fase, na qual o agressor demonstra arrependimento e busca reviver a “lua de mel”, temendo o abandono por parte da esposa (IMP, 2009). No que se refere ao casal Brandão e Janete.

A série, propositalmente, começa do final de um ciclo, começa com ela chegando após perder um bebê. Na eclipse ela acabou de ser violentada. Você não sabe isso. E a gente acompanha o ciclo

¹⁷ Entrevista para dissertação

do reinício dele, que é: depois da violência, pede desculpas, trata bem, jura que nunca mais vai fazer. Nisso, vai escalando. Começa com uma violência psicológica, depois vai para uma violência física, eventualmente tem uma violência patrimonial, porque tem um episódio que você vê ela escondendo dinheiro, então você vê que ele controla quanto ela gasta.

Ao longo da primeira temporada a gente mostra o ciclo da violência doméstica, mas sempre nesse jogo de “morde e assopra”, que é: pratica a violência e pede desculpas e jura que nunca mais vai fazer, ou pratica a violência e culpa a mulher. E a gente foi criando esse desenho, propositalmente. Porque eu lembro que a ideia de tratar desse assunto veio de uma questão que o executivo perguntou: “Essa mulher fica presa por esse homem em casa e por quê que ela não foge?” E a pergunta “Por que ela não foge?” é a pergunta que muita gente na vida real faz. E essa que é a complexidade da situação, a pessoa não está presa, fisicamente, mas ela está presa psicologicamente.

E foi dessa provocação de não entenderem o porquê que ela não sai, pois bem, é a história que a gente vai contar. A gente vai contar por que é impossível sair mesmo não estando trancada (pelo menos no início, depois ela fica trancada) (Montes, 2023)¹⁸.

Com a verossimilhança, o público identificou na série um espaço de denúncia. No lançamento, ao término de cada episódio, era exibido na tela um contato para que as pessoas pudessem realizar denúncias, sendo os casos encaminhados para instituições especializadas de apoio à mulher, como a *Think Olga*¹⁹. Atualmente, ao final de cada capítulo, uma mensagem alerta o espectador a acessar um site da Netflix para obter apoio em casos de violência e abuso.

A gente tinha no final de cada episódio um número de telefone para que as pessoas ligassem, tanto na primeira quanto na segunda temporada. Na primeira temporada, o que eu soube foi

¹⁸ Entrevista para dissertação

¹⁹ ONG que se dedica à inovação social, direcionando seus esforços para gerar mudanças positivas na vida de mulheres no Brasil e no mundo, utilizando a comunicação como ferramenta. Colaborando com a sociedade civil, procura expandir sua influência e impacto na promoção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

que a gente recebeu dezenas de milhares de ligações. Tinha um call center, então é da ordem de mais de dez mil pessoas ligando. A gente trabalhou com duas instituições e todos os casos foram devidamente encaminhados. Outra coisa que foi muito interessante, no ano de lançamento, o assunto “violência doméstica” foi um dos mais buscados no Google, então eu quero crer que ter visto a série fez as pessoas buscarem no Google um pouco mais sobre esse assunto (Montes, 2023)²⁰.

No ano de estreia, a série *Bom dia, Verônica* foi premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA)²¹ na categoria “dramaturgia”. Além disso, os atores Camila Morgado e Eduardo Moscovis também foram premiados nas categorias “atriz” e “ator”, respectivamente, pela atuação como o casal Janete e Brandão na série. Após o lançamento, as vendas de livros na estante virtual triplicaram em um espaço de um mês (Mattos, 2020). Esses são alguns dos aspectos que evidenciam o impacto da série no cenário atual do audiovisual nacional.

4.2. As representações da violência contra a mulher na série *Bom dia, Verônica*

Em *Bom Dia, Verônica*, somos transportados para a São Paulo da segunda década dos anos 2000. A narrativa se inicia com a introdução de duas mulheres diferentes, cada uma em seu próprio contexto. A primeira mulher apresentada exibe uma ferida na boca e está chorando, enquanto a segunda acorda ao som do despertador. Retornamos à primeira mulher, que tenta enviar um e-mail para um contato aparentemente inexistente, frustrando-se com a tentativa. A cena então volta para a segunda mulher, agora dirigindo um carro e ouvindo nas notícias sobre o clima da cidade de São Paulo. Em seguida, ela chega ao seu local de trabalho, revelando-se como Verônica Torres (interpretada pela atriz Tainá Müller), uma escrivã do Departamento Estadual de Homicídios e de Proteção à Pessoa (DHPP).

²⁰ Entrevista para dissertação

²¹ Reportagem disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/01/teresa-cristina-e-bom-dia-veronica-sao-eleitores-melhores-de-2020-pela-apca.shtml>

A sequência de cenas seguintes é crucial para compreender o universo da protagonista, Verônica, por isso, o primeiro episódio será apresentado de maneira detalhada. Ela atende o telefone, mas logo percebemos que a ligação não é para ela, mas sim para o delegado Wilson Carvana (interpretado por Antônio Grassi), - Carvana que é padrinho de Verônica - que está em sua sala acompanhado por uma mulher, vista de costas para Verônica. Ao mesmo tempo, somos imersos em outro caso em investigação na delegacia: um crime de estupro seguido de morte. O pai da vítima se encontra presente na delegacia. Retornamos ao foco em Verônica, que observa a saída da mulher da sala do delegado Carvana. Nesse instante, percebemos que essa mulher é a mesma vista nas primeiras cenas, com ferimentos na boca. Ela deixa a sala chorando, enquanto Verônica, que estava em sua mesa de trabalho, pergunta se ela está bem e oferece água à mulher. Enquanto isso, o criminoso do caso de estupro e assassinato é levado algemado para a delegacia, e o pai da vítima saca uma arma, ameaçando o criminoso. Todos os policiais se levantam para tentar controlar a situação. Verônica, que estava no bebedouro, percebe que não está com sua arma, o que a impede de agir junto aos colegas. A policial Anita (personagem de Elisa Volpatto) consegue imobilizar o homem por trás, lançando a arma para longe dele, mas próximo da mulher ferida na boca, que aguardava a água que Verônica tinha ido buscar. Enquanto todos se concentram no pai abalado, contido por Anita, não percebem que a mulher que estava na sala do delegado se aproxima e pega a arma que foi retirada das mãos do pai da vítima do estupro e assassinato, exceto Verônica. A escritã se aproxima lentamente da mulher, pedindo que ela entregue a arma. Neste momento, Carvana observa a cena pela janela de sua sala, e outro policial, ocupado em desarmar o pai da outra vítima, vê Verônica se aproximando da mulher com a arma. A mulher, segurando a arma, diz a Verônica: “Não existe amor ideal”, e em seguida, atira na própria cabeça.

Após o suicídio, temos uma cena que focaliza Verônica, visivelmente abalada, sentada na sala de Wilson Carvana, com o rosto sujo de sangue. Ela parece reviver o acontecimento enquanto as últimas palavras da mulher se repetem em sua mente. Porém, a cena é interrompida pelo delegado, que pede a Verônica para preparar café. Na sala, Anita pergunta a Carvana se ele fará uma declaração oficial. O delegado decide diz que prefere manter os detalhes do caso longe da imprensa.

Nesse momento, Nelson (interpretado por Sílvio Guindane) entra na sala com um celular em mãos, mostrando ao delegado um vídeo vazado que registra o

suicídio. A reação do delegado é de estresse e palavrões. Em seguida, Anita e Carvana discutem como abordar os dois casos na delegacia: o pai com a arma e o suicídio da mulher com ferimentos na boca. Anita relata que o pai da vítima foi detido por porte ilegal de arma e que diria à imprensa que a mulher que cometeu suicídio “estava fora de si e parecia drogada” então Carvana completa: “drogada não. Altera. Perturbada emocionalmente”.

Após essa conversa, Anita sai da sala e Verônica questiona o delegado sobre o tratamento dado à situação, mencionando que a vítima tinha um nome: Marta Campos (interpretada pela Julia Ianina), a mulher com ferimentos na boca. Carvana expressa uma incompreensão sobre assunto trazido por Verônica, mas logo percebe o rumo da discussão. Verônica, frustrada, indaga se o delegado realmente planeja rotular a mulher como louca e encerrar o caso. Carvana, quase ironicamente, menciona o abalo de todos na delegacia, enfatizando a necessidade de proteção da equipe, especialmente para Verônica, sugerindo que ela vá para casa descansar.

Nesta última cena específica, podemos identificar um reflexo do machismo que permeia as estruturas do mercado de trabalho. Quando Carvana reage de maneira emocional ao falar com Verônica, isso ressalta a tendência na sociedade dominada por homens de interpretar as reações das mulheres como sinal de fragilidade emocional. Existe uma visão estereotipada de que as mulheres são “naturalmente mais sensíveis” do que os homens, o que, de acordo com a lógica machista, as torna menos capazes de lidar com situações extremas. Essa percepção se origina das construções comportamentais pré-estabelecidas pela sociedade, que impõem expectativas distintas para cada gênero desde cedo. As meninas são rotuladas como “mais calmas” ou emocionais, o que muitas vezes é uma imposição e uma repressão de suas reações naturais. Enquanto isso, para os meninos, espera-se um comportamento agressivo, o qual é visto como uma afirmação de virilidade e masculinidade (Silva; Álvares, 2020).

Ao perceber que não teria respostas, Verônica decide buscar novas informações sobre o caso de Marta. Ela vai ao necrotério onde seu amigo Victor Prata (interpretado por Adriano Garib) trabalha e junto dele começa a olhar o corpo da vítima. Prata diz que ainda não saíram os resultados dos exames. Pouco tempo depois, somos transportados para dentro de uma casa com uma atmosfera singular: uma cozinha de azulejos azuis, móveis antigos, uma mesa com uma toalha de tom amarelado e delicados desenhos de flores, acompanhada por duas cadeiras e um

pote de frutas e legumes no meio. Uma típica cozinha dos anos 1980. No corredor, encontramos uma prateleira de canto com um telefone fixo residencial e a fotografia de um casal. No quarto, uma cama de casal coberta por uma colcha esverdeada, cortinas amareladas e um abajur clássico ao lado da cama, de frente para a cama, uma penteadeira. O próximo cômodo mostra um grande altar com velas, uma cruz destacada no topo e, bem no centro, uma imagem protegida por uma redoma de vidro. À direita, uma janela também com cortinas em tons de amarelo, enquanto à esquerda, um grande livro aberto, assemelhando-se a uma Bíblia. Por fim, a sala, que mantém a tonalidade verde predominante, apresentando sofás de couro, paredes azuis e um tapete felpudo. Esta é a casa de Janete (interpretada por Camila Morgado) e Cláudio Antunes Brandão, conhecido como Brandão (interpretado por Eduardo Moscovis). Uma casa que parece ter sido congelada no tempo, capturando a essência e o estilo marcante da década passada. Janete e Brandão são protagonistas das principais abordagens de violência doméstica. Cláudio Brandão, um oficial condecorado da Polícia Militar, assume o papel de agressor de Janete, sua esposa e dona de casa. No desdobramento da trama, Brandão revela-se não apenas como um agressor doméstico, mas também como um assassino em série. Ele sequestra mulheres vindas do Nordeste do Brasil, que estão em busca de oportunidades de emprego em São Paulo, cometendo uma série de crimes brutais.

Na primeira cena do casal, logo no primeiro episódio da série, vemos eles retornando para casa após a internação de Janete em decorrência de um aborto espontâneo. O espectador interpreta isso porque Janete entra pela porta da sala, segurando a barriga e demonstrando dificuldade em andar, enquanto Brandão carrega as bolsas e cuida para que ela entre pela porta. Ela se senta com dificuldade no sofá, e há um foco na sua mão esquerda, onde é visível uma pulseira de identificação hospitalar. Na cena seguinte, Brandão se senta em frente a Janete, entregando a ela os medicamentos e um copo d'água. Após tomar o remédio, Janete faz sua primeira fala na série, que é um pedido de desculpas ao marido. Ele, sentado ao lado dela, responde que não há necessidade de desculpas por qualquer motivo. Nesse momento, ele demonstra compreensão e empatia, inclusive compartilha a história de um colega de trabalho e sua esposa, que também enfrentaram dificuldades para engravidar, mas que agora estavam esperando um bebê. Brandão reforça a ideia de que o mais importante é estarem juntos e serem uma família. Apesar das tentativas de Brandão em confortar Janete, ela não demonstra uma

reação confortável, apenas concordando com a cabeça. O marido afirma ter certeza de que em breve ela conseguirá lhe dar um filho. Essa fala revela aspectos dos papéis de gênero. Neste contexto, há uma reafirmação da expectativa social de que a mulher possui uma função maternal inata, considerada também uma obrigação social em sua existência (Follador, 2009). Em seguida, ele ressalta que Janete é a mulher da sua vida e repete em um tom incisivo: “você é a mulher da minha vida”. A cena causa desconforto ao espectador, especialmente devido à expressão facial de Janete e ao aumento do suspense na trilha sonora, elementos que sugerem uma leitura mais profunda da narrativa. O desfecho da cena ocorre quando Brandão pede a Janete que o beije, transformando o que inicialmente parecia um simples toque nos lábios em um beijo mais intenso. Essa situação deixa novamente a esposa desconfortável. Elementos desse tipo são reconhecidos pelo que Eco (1997) denominou como “leitor de segundo nível” - aquele que consome a história procurando compreender suas nuances, simbolismos e referências mais profundas dentro da narrativa.

De volta à Verônica, ela solicita a Carvana que investigue o caso de Marta Campos, a mulher que se suicidou na delegacia. O delegado estabelece um prazo de uma semana para a investigação. Com a ajuda do colega Nelson, a policial começa a coletar pistas na bolsa da vítima e também entrevista pessoas próximas a Marta. Enquanto isso, Prata, o legista, informa à protagonista sobre os resultados dos exames realizados na vítima, revelando que a ferida na boca foi causada por um dos componentes químicos de um “boa noite cinderela” - expressão usada para descrever um golpe em que a vítima é dopada por álcool e outras drogas. Após essa descoberta, Carvana mostra a Verônica reportagens de jornal sobre o caso e anuncia que Anita assumirá a liderança na investigação. Mesmo não satisfeita com a decisão do delegado, Verônica pede para permanecer no caso. Durante a investigação na casa da vítima, encontram uma foto rasgada de Marta nua na lixeira. Essa descoberta revela que Marta foi vítima de um golpe: após conhecer um homem em um site de relacionamento, durante um encontro ele a dopou, roubou seus pertences e tirou uma foto dela nua. Essa foto foi utilizada como uma ameaça para coagi-la a não denunciar o crime.

Ao serem mostrados novamente, Janete e Brandão estão no momento do café da manhã. Janete serve a refeição ao marido, porém ela mesma não come nem bebe nada. Durante a refeição dele, ela menciona que naquele dia é o aniversário de

sua irmã e revela o desejo de ligar para irmã, mesmo sabendo que Brandão não gostava que ela mantivesse contato com a família. A cena segue sem nenhuma palavra de Brandão. Nesses momentos, é possível identificar a violência de diversas formas. Apesar de Brandão não proferir palavras, seu silêncio é opressivo e aterrorizante para Janete. O silêncio torna-se um tipo de drama, especialmente em ambientes onde se espera alguma manifestação sonora (Balazs, 1985). A cena também é marcada por uma trilha sonora de suspense que vai aumentando de volume, contribuindo para a tensão do momento. Então Janete expressa a intenção de reconsiderar a ligação para a irmã e finaliza a conversa pedindo dinheiro ao marido para comprar carne para o jantar. Brandão sorri, entrega o dinheiro, dá um beijo na esposa e sai. A cena acaba com Janete comendo o que restou do prato no marido.

A narrativa continua com a introdução de uma cena onde uma jovem (que mais para frente seremos apresentados como Neusa), com um característico sotaque do Nordeste brasileiro, se despede emocionalmente de sua mãe e filha, prometendo-lhes que conseguirá um emprego e as reunirá mais tarde. Em seguida, retornamos à protagonista, Verônica, que continua investigando o site pelo qual a vítima, Marta Campus, conheceu seu agressor autodenominado “Pietro”. A policial Anita, de forma abrupta, despeja uma pilha de documentos na mesa de Verônica, exigindo que sejam catalogados para apresentação ao delegado geral, virando as costas à Verônica.

Neste momento, a escritora indaga à delegada se ela já tinha conhecimento da plataforma em que o casal se conheceu. Anita responde de maneira desdenhosa, afirmando que esse conhecimento não era relevante, argumentando que a vítima era “carente” e “obcecada” pelo criminoso, que até então era considerado seu “namorado”. Verônica questiona a delegada sobre outras evidências, como uma foto nua da vítima encontrada na casa de Marta. Anita, com desdém, responde que não há garantias de que a foto foi tirada pelo agressor.

Com um tom de descrença, Verônica rebate Anita, declarando que Marta havia sido dopada. Anita quase a interrompe, afirmando que a versão de ter sido dopada era apenas o que a vítima afirmava. Argumenta que é difícil acreditar em Marta, pois ela era “deprimida”, “tomava remédios para a cabeça” e que não havia garantias de que a vítima não estava “inventando tudo” para chamar atenção. Verônica então afirma que Marta se suicidou. Em resposta, Anita se aproxima de

Verônica e diz: “Gente deprimida se mata. Não precisa de tantos motivos” (Netflix, 2020). Nesse diálogo, podemos identificar elementos negativos associados aos rótulos historicamente impostos às mulheres, os quais persistem até os dias atuais. As mulheres são frequentemente rotuladas como emocionalmente instáveis ou irracionais como forma de justificar seus comportamentos. Esse estigma, por sua vez, contribui para a percepção generalizada de que as mulheres são mais propensas a serem classificadas como “históricas”. O problema central reside no fato de que esse rótulo, ao ser utilizado, desqualifica automaticamente as atitudes da mulher, como se fossem intrinsecamente inválidas, atribuindo a elas a condição de históricas. Esse argumento sugere que suas reações são vistas como excessivas ou irracionais, quando, na realidade, são manifestações legítimas de sentimentos e experiências (Martins; Jesus, 2023).

Retornando à cena com Janete, observamos a dona de casa voltando do mercado. Enquanto organiza as compras, ela retira a etiqueta com o preço da bandeja de carne. Em seguida, pega o troco, uma nota de dois reais e algumas moedas, e guarda o dinheiro em um pote que escondia no fundo do armário da cozinha, onde já havia dinheiro guardado.

Figura 1- Janete junta dinheiro escondido do marido



Fonte: Netflix

Essa sequência representa algo que algumas mulheres em situação de violência também vivem, que é a violência patrimonial. Segundo o inciso IV do art. 7º da LEI 11.340/2006, é vista como: “[...] qualquer ato que implique retenção,

subtração, destruição parcial ou total de bens, valores, documentos, direitos e recursos econômicos sobre os quais a vítima possuía titularidade”. Quando um agressor controla o acesso da parceira ao dinheiro, ele pode exercer uma influência significativa sobre sua vida e decisões. Isso pode resultar em dependência financeira, isolamento e dificuldade para a vítima buscar ajuda ou sair do relacionamento. Depois disso, Janete permanece imóvel por alguns instantes, até que decide pegar o telefone e fazer uma ligação. Ao completar a chamada, do outro lado da linha, ouvimos uma voz feminina, repetidamente perguntando quem está do outro lado, sem obter resposta. Janete, por sua vez, mantém o silêncio durante a “conversa” telefônica, até que a mulher do outro lado da linha encerra a chamada. Nesse momento, Janete chora.

Na sequência seguinte, retornamos à protagonista Verônica, agora no terraço da delegacia ao lado de seu colega Nelson. Em pouco mais de um minuto de cena, a heroína realiza um discurso profundo sobre as dores que levam as pessoas a considerarem o suicídio ou a suportarem dores extremamente pessoais e quase insuportáveis. Enquanto ela compartilha suas reflexões, o espectador é guiado por cortes de cenas que mostram Janete se arrumando e Marta momentos antes de tirar a própria vida. A cena acaba com Nelson chamando a amiga para deixar o terraço. A utilização desses cortes entre os diferentes contextos – Verônica falando, Janete se preparando e Marta enfrentando seus próprios tormentos – proporciona uma complexidade narrativa, permitindo que o espectador conecte com cada uma das histórias de uma só vez. Ao final, somos levados de volta à cozinha do casal Janete e Brandão.

Neste momento, o casal está na hora do jantar. Janete, buscando uma conexão, pergunta ao marido se está gostoso, mas o marido se mantém em silêncio. Buscando expressar afeto, ela acaricia a mão de Brandão e decide servi-lo mais um pouco de comida, acidentalmente respingando molho em sua blusa. Na mesma hora, Janete, preocupada, tenta limpar o ocorrido, mas é interrompida por um gesto firme do marido. Com um olhar assustado, ela senta e fixa o olhar no esposo. Brandão, em seguida afirma que na vida é preciso tentar fazer as coisas bem-feitas. Então ele pega a colher e se suja completamente com o restante do molho, agindo de maneira deliberada, como mostra a imagem abaixo:

Figura 2 - Brandão teve um ataque após sua esposa sujá-lo com molho



Fonte: Netflix

A cena segue com Brandão declarando que a esposa não servia para nada e afirma ter visto que ela ligou para a irmã, deixando Janete com um olhar de espanto. Ele segue questionando se Janete havia compartilhado com a irmã o suposto fracasso dela, insinuando sobre o abordo ter sido um fracasso dela, e afirma ela não servia nem mesmo como mãe. A cena acaba com Janete chorando e Brandão rasgando a blusa suja de molho e afirmando em um tom irônico que o jantar estava “muito bom”. Essa sequência pode ser interpretada como uma representação de violência psicológica, conforme definido pelo Instituto Maria da Penha, que caracteriza tal violência como qualquer conduta que cause dano emocional e diminuição da autoestima, prejudique o pleno desenvolvimento da mulher, ou vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões. A atitude de Brandão, ao criar uma situação em que Janete se sente responsável por um acidente, reflete um padrão de controle e manipulação. A mensagem é que ela está sujeita a críticas e repreensões mesmo ao tentar cuidar do marido.

As próximas cenas se revelam como momentos cruciais nas vidas de Verônica e Janete, pois antecedem o ponto de cruzamento de suas histórias. Saímos da casa de Brandão e Janete, e somos levados para a residência de Verônica. Nesse cenário, ela ajuda sua filha com os deveres de casa até que uma epifania a leva a descobrir o nome do site onde Marta e Pietro se conheceram. A narrativa então nos leva à protagonista, Verônica, argumentando com o Delegado Carvana. Ela afirma que o criminoso assume diferentes identidades para cada mulher, explicando o modus operandi de “Pietro”. Verônica detalha como ele seduz e rouba as vítimas,

tira fotografias para ameaçá-las e ainda as marca com um ácido, causando feridas na boca para constrangê-las a ponto de não se sentirem capazes de falar ou denunciar o crime. A cena se desloca para a saída da delegacia, onde Verônica tenta convencer Carvana a investigar o site, mas ele não dá muita atenção para a escritã. Na porta da delegacia, são abordados por jornalistas, e Carvana se recusa a fazer qualquer declaração. No entanto, Verônica, vendo uma oportunidade de defender a memória de Marta, se coloca à disposição de mulheres com medo de denunciar, oferecendo-se como uma aliada e fornecendo seu número de telefone ao vivo na TV.

Neste momento, somos levados para a sala de estar de Janete, que está no sofá, fazendo uma palavra cruzada. Ao ouvir a mensagem de Verônica, ela decide anotar o número de telefone da policial. Pouco depois, Brandão entra na sala, e Janete desliga a TV rapidamente. Brandão pega o livro de palavras cruzadas, onde Janete havia anotado o número de telefone de Verônica. A expressão desconfortável de Janete é evidente, mas o clima é aliviado quando Brandão decifra uma das palavras cruzadas, fazendo-a sorrir. Brandão questiona o motivo de ela estar de camisola e a manda trocar de roupa, pois tinham planos de sair. Mesmo expressando seu desejo de não ir, Janete se vê sem escolha diante do comando de Brandão.

Na cena seguinte, somos reapresentados à jovem que recentemente havia migrado do Nordeste. Descansando à janela do ônibus, ela desperta ao perceber que chegou a São Paulo. Ela sorri enquanto ela tira fotos com o celular pela janela, emocionando-se ao contemplar tudo da nova cidade. Pegando sua mala, ela entra em contato por telefone com sua mãe, reafirmando seu compromisso de encontrar emprego e, eventualmente, trazer sua mãe e filha para se juntarem a ela. Então, encerra a chamada. Neste momento, Janete se aproxima da jovem, oferecendo-lhe um trabalho como empregada, com a promessa de um salário de mil e quinhentos reais por mês. A jovem, entusiasmada, confirma se a oferta é verdadeira e expressa uma grande gratidão e entusiasmo. No caminho em direção ao carro do casal, Neusa compartilha suas habilidades na cozinha e em tarefas domésticas. Ao chegarem ao veículo, Janete apresenta Brandão, que gentilmente pega a bolsa de viagem da jovem, colocando-a no porta-malas. Nesse instante, Janete já está dentro do carro, com uma venda sobre os olhos. É nesse ponto Brandão utiliza uma arma de choque para desmaiar Neusa e a colocá-la também no porta-malas do carro.

A partir da contextualização apresentada no primeiro episódio, nossa análise agora se concentrará na dinâmica entre o casal Janete e Brandão, bem como na evolução da violência doméstica vivenciada por Janete. A medida que avançamos para os próximos capítulos, notaremos uma intensificação crescente dessa de violência, tornando-se cada vez mais evidente e marcante na narrativa. Nosso objetivo é compreender como a trama aborda e trata esse tema sensível, examinando as nuances da representação da violência doméstica e sua relevância para a narrativa.

No segundo capítulo, há uma cena chocante em que Brandão tortura e mata Neusa enquanto mantém Janete na cena do crime, com uma caixa na cabeça para que ela não veja, mas ouça os gritos das vítimas. Surpreendentemente, depois disso, Brandão serve o café da manhã na cama para sua esposa, demonstrando felicidade ao beijá-la e dizendo que ela dormiu demais naquela manhã, como se nada tivesse acontecido. Janete questiona sobre a jovem da noite anterior, Brandão tenta minimizar o assunto, mencionando que a “soltou como faz com todos os passarinhos”. A cena acaba com Brandão alimentando Janete e informando que irá trabalhar mais tarde naquele dia.

O casal retorna, ocupados em descarregar as compras de mercado do porta-malas. Em um momento inesperado, Janete se surpreende ao encontrar o celular de Neusa ainda ali. Rapidamente, ela o esconde do marido, agindo discretamente enquanto ele parece estar sempre a observando.

No dia seguinte, a cena muda para Janete passando as roupas do marido, enquanto assiste a um programa de organização doméstica. Ao sair para o trabalho, ela diz a Brandão que preparou um lanche para ele, sendo recompensada com um beijo e uma observação de que ele gosta quando ela realiza as tarefas corretamente. Assim que Brandão deixa a casa, Janete corre até a cozinha. No mesmo local onde escondia dinheiro, agora ela esconde o celular de Neusa. Ao tentar ligar para o número que Verônica divulgou na televisão, Janete se frustra, pois o celular não possui créditos suficientes para efetuar chamadas. Diante desse obstáculo, ela toma uma atitude extrema e decide ligar do telefone fixo de casa. Ao ligar, Janete descobre que Verônica não está em sua mesa, pois a policial está envolvida na investigação de um criminoso que dopa e rouba mulheres. Quem atende a ligação é Nelson, que se dispõe a anotar o recado, mas ao solicitar o telefone de contato,

Janete, tomada por um impulso de medo, encerra a chamada e apaga o número da policial do histórico do aparelho telefônico.

Mais tarde, o casal é visto se preparando para algum compromisso quando, de repente, o telefone da casa começa a tocar. Então Brandão faz um gesto com a cabeça para que Janete vá atender o telefone. Ao atender, ela transmite uma expressão de preocupação imediatamente. Verônica está do outro lado da linha, e Janete, visivelmente nervosa, responde que não pode falar naquele momento, pois ele está em casa e enfrentaria problemas se fosse pega no telefone. Diante dessa situação, ela desliga rapidamente.

Em poucos segundos, Brandão se aproxima da esposa, curioso sobre quem estava ligando. Janete, tentando esconder a verdade, diz que era apenas um vendedor irritante. Desconfiado, Brandão questiona se vendedores costumam ligar naquele horário, deixando Janete sem resposta. No entanto, ela reage com uma risada, aliviando a tensão. A cena seguinte mostra Verônica pedindo para Nelson descobrir o endereço de Janete. Ela decide visitar a casa da vítima, mas ao ligar, percebe que não há ninguém atendendo. O casal havia saído, e a narrativa os acompanha pelas ruas de São Paulo, desfrutando de um momento descontraído, bebendo vinho, rindo e compartilhando demonstrações de carinho. Essa sequência reflete o que a psicóloga norte-americana Lenore Walker identificou como a “fase 3” do ciclo da violência - também conhecida como “lua de mel” - em que o agressor adota um comportamento amável, tentando reconciliar a relação (IMP, 2009).

Figura 3 - Janete e Brandão desfrutam de momentos descontraídos



Fonte: Netflix

Durante essa fase, o agressor busca demonstrar carinho e afeto, agindo de maneira carente e quase dependente da parceira. A mulher, por sua vez, acaba se sentindo responsável por esse homem fragilizado. No entanto, se esse ciclo não for interrompido, há uma tendência de retorno à fase um: o aumento da tensão, caracterizado por irritação, humilhação e ameaças do agressor. Isso culmina na fase dois, marcada pela materialização da violência em suas diversas formas - física, patrimonial, verbal, psicológica e moral. Finalmente, o ciclo chega novamente à fase três, onde o agressor demonstra arrependimento e busca reviver a “lua de mel”, temendo o abandono por parte da esposa. Esse padrão de comportamento, se não interrompido, tende a se repetir, perpetuando o ciclo de abuso (IMP, 2009).

Enquanto o casal estava na rua, Verônica decide invadir a casa de Brandão e Janete. Ao explorar o ambiente, depara-se com uma variedade de ferramentas de marcenaria, alguns passarinhos e, ao chegar no armário de roupas, ela descobre que Brandão é um oficial da polícia militar de São Paulo ao identificar uma farda. É nesse momento que o casal retorna para casa. Ao entrarem pela cozinha, Janete, mesmo um pouco embriagada, prontamente se oferece para preparar um café para o marido. Enquanto Janete está ocupada na cozinha, um toque de telefone ecoa no ambiente, adicionando tensão ao cenário. Brandão, se aproxima da esposa, que, por sua vez, se afasta do armário da cozinha. Brandão, em um acesso de raiva, joga as panelas no chão, pega o pote que escondia o aparelho celular de Neusa. Janete chora e repete insistentemente que planejava se livrar do telefone. Brandão então pega o chip do aparelho celular de Neusa e força Janete a engoli-lo. A atitude de Brandão transcende o âmbito físico, transformando-se também em uma forma de coerção simbólica. Para Janete, o telefone representava mais do que simplesmente um dispositivo; era uma potencial conexão com o mundo exterior, uma fonte de esperança ou a possibilidade de comunicação. Ao obrigá-la a engolir o chip, Brandão não apenas destrói fisicamente o objeto, mas simbolicamente anula qualquer chance de escape ou contato com o exterior para Janete, fazendo com que ela fique ilhada, cercada em um mar de violência.

Figura 4 - Janete é forçada a engolir o chip do telefone que ela havia escondido



Fonte: Netflix

Após forçar a esposa a engolir o objeto, o casal ouve o barulho vindo do quintal, era Verônica saindo da residência deles. Brandão saca sua arma e vai em direção ao barulho, mas não encontra nada. Verônica sai ilesa e pede para que Nelson investigue Brandão.

Na manhã seguinte, Verônica surpreende Janete com uma visita inesperada, buscando compreender melhor a situação da vítima. Sentadas na cozinha, Janete começa afirmando que havia exagerado no telefone. No entanto, Verônica continua a querer saber mais sobre a dinâmica do casal, então Janete afirma que na verdade, tudo era sua própria culpa, pois ela não conseguia conceber um filho para seu marido. Esta declaração de Janete lança luz sobre uma realidade que muitas mulheres enfrentam: a violência psicológica. De acordo Souza e Cassab (2010), homens que praticam violência psicológica em seus relacionamentos estão constantemente envolvidos em um ciclo de desvalorização das parceiras. Essa forma de abuso se manifesta na incessante mensagem de que as mulheres não são suficientemente boas, tornando-as vulneráveis à manipulação e ao controle. As vítimas desse tipo de violência frequentemente internalizam a ideia de que são responsáveis pelo comportamento agressivo de seus parceiros. Os autores também destacam que os agressores mantêm as vítimas em um estado constante de alerta, onde elas nunca sabem o que vai acontecer no momento seguinte ou “quando o

marido chegar do trabalho”. Este constante estado de ansiedade perpetua o controle do agressor sobre a vítima, minando sua autoconfiança e independência emocional.

A cena segue com Janete expondo parte dos crimes cometidos por Brandão às jovens que chegam à rodoviária de São Paulo. Diante dessa revelação, Verônica tenta encorajar Janete até a delegacia e formalizar uma queixa contra Brandão. Contudo, Janete diz que não vai denunciar, porque ele a mataria por isso. Essa resposta revela uma outra realidade que também vai além da ficção. De acordo com a 2ª edição do Jusbarômetro SP – Barômetro da Justiça de São Paulo – Violência contra a Mulher, encomendado pela Apamagis (Associação Paulista de Magistrados)²², 73% das mulheres optam por não denunciar um caso de violência ou ameaça, por medo. Este número mostra como o temor de retaliação por parte do agressor é um obstáculo significativo que impede muitas mulheres de buscarem ajuda legal. Essa constatação lança luz sobre a urgência de desenvolver e fortalecer mecanismos de proteção e suporte às vítimas, criando um ambiente onde a denúncia seja encorajada, e a segurança das denunciantes, pois esse mesmo estudo revela que 15% das mulheres ameaçadas ou agredidas, “não confiam na justiça/na aplicação das leis”.

Ao retornar à delegacia, Verônica tenta convencer Nelson a colaborar em uma investigação paralela sobre Brandão, uma vez que não há nenhum registro formal do caso. Ela está convencida de que o oficial da Polícia Militar de São Paulo é um esturador em série. Enquanto isso, Brandão e Janete são surpreendidos pela chegada inesperada da irmã mais nova de Janete, Janice (interpretada por Marina Provenzano). A presença da jovem gera uma mistura de alegria e desconforto na irmã.

Durante o jantar, Janice traz diversos temas, incluindo o momento em que Janete decidiu deixar a casa dos pais para se casar com Brandão, mesmo sem a aprovação da família. O clima da conversa é amigável, e Janice expressa sua admiração pela irmã, reconhecendo sua capacidade de tomar suas próprias decisões. No entanto, o clima se torna mais tenso quando Janice aborda a ausência de filhos no casal. Em seguida a jovem revela que a mãe está com câncer e que tem sido desafiador, pois o tratamento é caro. Nesse momento, Brandão diz que vai ver se

²² Pesquisa disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/jusbarometros-SP-violencia-contra-a-mulher-2-ed-apamagis-2021/> . Acesso em 15/02/2024.

tem algum dinheiro sobrando no banco. Janete toca na mão do marido com gratidão. Em meio a conversa, Brandão questiona o local em que Janice ficará hospedada. Surpreendentemente, ela revela a intenção de ficar na casa do casal. Janete argumenta que não têm um quarto de hóspedes, mas Brandão sugere que a cunhada pode ficar no sofá da sala. Enquanto isso, no quarto do casal, Janete pede desculpas ao marido pela chegada inesperada da irmã, explicando que não tinha conhecimento de sua visita. Brandão responde para ela ir dormir.

No dia seguinte, Janice se prepara animadamente para conhecer São Paulo e decide convidar sua irmã, Janete, para acompanhá-la. Janete recusa o convite, alegando ter compromissos domésticos. Nesse momento, Brandão, se aproxima e sugere que ela poderia se juntar ao passeio se desejasse, mantendo um olhar fixo nela. Janete exhibe expressão confusa e reforça sobre os afazeres da casa. Em seguida, Janice pede o número do telefone celular da irmã, Janete, visivelmente constrangida, acena com a cabeça e declara não gostar "desse tipo de coisa". Enquanto isso, Brandão permanece observando as duas até que Janice sai da casa.

Mais tarde, o trio se reúne em uma partida de cartas, onde Brandão revela ter conseguido dois mil reais para o tratamento da sogra. Janete expressa gratidão pela ação do marido, e Brandão afirma se importar com tudo o que ela considera importante. Então, ele a incentiva a beijá-lo. Essa sequência de eventos também nos permite interpretar o comportamento de Brandão como a fase de "lua de mel", onde ele presenteia a esposa e adota atitudes para agradá-la, sugerindo uma mudança em seu comportamento agressivo (Souza; Cassab, 2010).

No dia seguinte, Brandão sai para o trabalho, deixando Janice e Janete sozinhas em casa. As irmãs desfrutam de momentos de diversão juntas, e durante essa interação, Janice consegue convencer Janete a se passear em São Paulo com ela. No entanto, ao sair de casa, Janete enfrenta quase que uma crise, incapaz de ultrapassar a própria calçada, resultando no retorno das duas. No dia seguinte, Brandão sai para o trabalho, deixando Janice e Janete sozinhas em casa. As irmãs desfrutam de momentos de diversão juntas, e durante essa interação, Janice consegue convencer Janete a se passear em São Paulo com ela. No entanto, ao sair de casa, Janete enfrenta quase que uma crise, incapaz de ultrapassar a própria calçada, resultando no retorno das duas. Dentro de casa, Janice revela para sua irmã que comprou uma passagem extra, para que Janete fosse embora junto com ela. Janice afirma que percebeu uma mudança em Janete, que ela já não era mais a

mesma. Sua essência e autonomia haviam se perdido, e Janete estava constantemente preocupada em dizer “a coisa certa” e “fazer a coisa certa”. O entendimento desse comportamento está enraizado na compreensão de que a violência psicológica, conforme destacado por Sousa e Cassab (2010) é gradual e sutil, fazendo com que a vítima demore a reconhecer que está sendo submetida a abusos. Conforme argumentado por Hirigoyen (2006), a violência psicológica pode ser comparada a uma estratégia de “lavagem cerebral”. Nesse contexto, o agressor utiliza o isolamento social, afastando a vítima de sua rede de apoio, como família, amigos, trabalho e estudo. Esse afastamento possibilita que o agressor manipule, humilhe e controle a vítima, fragilizando seu psicológico. A gradual normalização dos ataques e a estratégia de isolamento contribuem para que a vítima demore a perceber a extensão do abuso, fazendo que os pensamentos (bons ou maus), sejam apenas sobre o agressor.

Na mesma noite Janice se despede para ir embora e surpreendentemente Brandão se voluntaria para levar a cunhada na rodoviária. Imediatamente Janete, com uma expressão assustada, diz que não necessita e que a irmã pode pedir um taxi, mas o marido insiste. Durante o caminho, o clima é de tensão dentro do carro. Brandão estaciona no mesmo local afastado em que sequestra suas vítimas na rodoviária. Ao estacionar, Janice sai às pressas do veículo e cai. Brandão observa a cunhada com um olhar de satisfação, então, sai do carro e saca sua arma em direção a Janice e a cena acaba. Enquanto isso, vemos Verônica conseguir provas sobre as afirmações de Janete contra o marido.

A policial descobre o nome a lista de passageiros e as datas dos crimes cometidos por Brandão, então resolve ir até rodoviária e testar a estratégia utilizada pelo casal para atrair as moças vindas do interior e percebe que as jovens são facilmente engadas. Verônica retorna a delegacia e tenta convencer Carvana a participar do caso de Janete, argumentando que eles já haviam errado com a Marta e que não poderiam errar com a Janete, mas o policial não parece muito convencido.

O terceiro episódio caminha para o fim com Brandão retornando para casa com uma aura de agressividade e revirando a bolsa de Janice. Diante dessa cena, Janete, questiona o que estava acontecendo, desencadeando uma sequência de eventos violentos. Brandão então decide revistar a esposa e encontra a passagem que Janice havia comprado para a irmã. Com autoritarismo, ele afirma que Janete não escapará dele. Nesse momento, o policial militar busca uma tesoura no armário

da cozinha, debruça a esposa sobre a mesa e corta seu cabelo de maneira desumana. Esse ato de humilhação transcende o aspecto físico, representando um ataque moral à vítima e à sua identidade. O corte de cabelo, além de ser uma forma de violência física, carrega consigo uma dimensão psicológica, marcando a mulher de uma maneira que torna impossível esconder a violência do âmbito coletivo (Sousa; Cassab, 2010). A humilhação pública torna-se uma forma de controle, uma vez que a vítima, ao transitar em diferentes lugares como vizinhança e mercados, carrega consigo as evidências visíveis desse ato brutal. Essa representação, explorada na ficção, revela um aspecto persistente na sociedade, agora mais amplamente reconhecido devido às redes sociais: a humilhação pública direcionada à feminilidade e identidade da mulher²³.

Figura 5 - Brandão corta à força o cabelo de Janete



Fonte: Netflix

Verônica retorna para encontrar Janete, revelando que Brandão é na realidade um assassino em série. Janete, assustada com a informação, tira o lenço que estava usando na cabeça e mostra as evidências das atrocidades cometidas por

²³ Um exemplo vívido desse tipo de violência ocorreu em julho de 2019, no Espírito Santo, quando uma jovem de 18 anos teve seu cabelo e sobrancelhas raspados pelo ex-namorado, que não aceitava o término do relacionamento. O agressor, então com 19 anos, registrou toda a tortura em vídeo, fez a jovem caminhar nua pelas ruas e postou nas redes sociais. A delegada Fernanda Diniz, responsável pelo caso e titular da Delegacia Especializada de Atendimento à Mulher (Deam), relatou que o agressor afirmou ter raspado o cabelo porque considerava isso um "troféu" da jovem (A Gazeta, 2019). Reportagem disponível em: <https://www.agazeta.com.br/es/policia/ele-disse-que-raspou-cabelo-porque-era-trofeu-da-jovem--conta-delegada0719>

Brandão em seu cabelo. Em casa, Janete, durante sua rotina doméstica, cuida do santuário enquanto seu marido a aborda, insistindo que ela não use o lenço e elogia sua aparência, a beija e a acaricia. A cena muda para Janete colocando o lixo para fora, e ao abrir a lixeira, depara-se com uma foto de Deusa, uma das vítimas do marido, junto a uma mensagem de Verônica instruindo-a "tirar a caixa" onde ela ficava enquanto Brandão cometia seus crimes contra as jovens. Enquanto isso, na delegacia, Verônica insiste para Carvana ajudar no caso contra Brandão, mas sem sucesso.

Na sequência seguinte, Janete encontra-se diante de sua penteadeira, com um olhar triste de frente ao espelho. Num momento de intensa emoção, ela pega uma tesoura e aperta com força, cortando a própria mão. Essa cena não apenas aprofunda a complexidade emocional da personagem, mas também lança luz sobre um problema enfrentado por vítimas de violência psicológica: comportamentos autodestrutivos e até mesmo tentativas de suicídio. A gravidade da violência psicológica reside na sua natureza sutil, tornando-a mais fácil de ser escondida pelos agressores. Essa forma de violência impacta profundamente a vítima, muitas vezes sem que outras pessoas identifiquem os danos por algum tempo. A discrição e a falta de evidências visíveis podem prolongar o sofrimento da vítima (Cruz, 2022).

Figura 6 - Janete se fere com a tesoura



Fonte: Netflix

A narrativa segue com Brandão entrando no quarto e vendo a esposa com a mão ferida. Sua reação é de incredulidade, questionando se ela “estava louca” e a

manda limpar o sangue e trocar de roupa. Ignorando temporariamente o marido, Janete, preocupada com Janice, pergunta se ele viu a irmã embarcar de volta para casa. Indiferente, Brandão informa que apenas a deixou na rodoviária, perguntando se a esposa suspeitava de algo. Sem hesitar, Janete diz seu desejo de retornar à sua cidade natal para visitar a família. De maneira irônica, Brandão que a esposa é ingênua e precisa dele para protegê-la. Ele afirma que Janice só apareceu para pedir dinheiro, ressaltando que ele é a verdadeira família dela, faltando apenas o filho que ele sempre pediu. Finaliza o discurso e ordena que ela troque de roupa novamente (esse era o “código” de ir até a rodoviária em busca de jovens). Nessa sequência, mais uma vez é possível identificar o padrão manipulador de Brandão, no qual ele se posiciona como a única pessoa verdadeiramente preocupada com a esposa, ao mesmo tempo em que diminui sutilmente a capacidade dela de tomar decisões próprias. Além disso, o agressor de Janete aproveitou a oportunidade para culpá-la pelo fato de o casal não ter filhos, acentuando, de maneira dissimulada, o abuso psicológico que ele exerce sobre ela. Esse comportamento revela não apenas a manipulação emocional contínua, mas também a exploração das vulnerabilidades para perpetuar a dominação que ele tem sobre a esposa.

As cenas seguintes mostram Janete já dentro do carro, com os olhos vendados. Ao decidir “abrir a caixa”, ela se depara com o corpo de uma jovem suspenso, algumas ferramentas, e ao sair de um tipo de sótão, no meio da floresta, encontra seu marido em algo semelhante a um ritual, realizado por uma senhora, que alerta Brandão sobre a presença de Janete, encerrando o episódio.

O quinto episódio inicia com Janete gravemente machucada, incapaz de falar ou se movimentar. Seu corpo está coberto por hematomas roxos, indicando um espancamento por parte do marido.

Figura 7 - Janete aparece com hematomas, após ser espancada pelo marido



Fonte: Netflix

Diante dessa situação, ela apenas geme de dor. Brandão pede para que ela evite falar e assegura que aquilo não se repetiria, beijando-a na testa. Nesse momento, a campainha toca, e ao abrir a porta, encontra-se um policial militar. Concomitantemente, Verônica avança em sua investigação sobre Brandão. O Tenente Coronel se apresenta à delegacia, onde tem uma breve conversa com a escrivã, que demonstra nervosismo devido à presença do policial militar. Em seguida, Brandão solicita falar com Anita. Durante a conversa entre Brandão e Anita, Janete, ainda debilitada, liga para Verônica, pedindo que ela vá até sua casa, pois ela havia “aberto a caixa”.

Ao chegar à residência, Verônica registra fotografias das marcas das agressões no corpo de Janete. A vítima revela alguns desenhos que conseguiu pegar escondido, ilustrando as torturas aplicadas pelo marido a suas vítimas sequestradas, entregando-os à policial. Verônica também orienta Janete sobre como localizar o código de rastreio do celular do marido, possibilitando à policial rastreá-lo quando ele planejar outro crime.

Ao chegar à delegacia, Verônica entrega as evidências a Carvana, que informa que Brandão havia visitado a delegacia após receber uma notificação sobre a consulta de sua ficha na unidade. O delegado, ao analisar as provas, assegura que cuidará do “do jeito dele” e instrui a escrivã a se afastar do caso. Nesse mesmo episódio, descobrimos que Carvana e Anita desejam manter Verônica afastada do caso, revelando que o policial militar é considerado uma “peça-chave” em um esquema superior aos dois na hierarquia policial. Essa revelação intensifica a trama, apontando para a complexidade e os desafios enfrentados por Verônica em sua busca por justiça para Janete e as demais mulheres.

Retomando a rotina de Brandão e Janete, percebemos o ciclo da violência se repetir, pois nos dias seguintes à agressão à esposa, Brandão retorna à “lua de mel”. Ao chegar em casa do trabalho, ele a presenteia, a beija e expressa a intenção de “mimá-la”. Prepara o jantar, abre uma garrafa de vinho, coloca música e dança com a esposa na cozinha. Enquanto o marido dorme, Janete consegue localizar o código ensinado por Verônica no telefone de Brandão e repassa à policial e também a alerta sobre a mudança de humor do marido.

Naquela mesma noite, Verônica deixa um par de brincos equipados com um dispositivo de escuta para que Janete tente coletar uma confissão dos crimes de Brandão. Dentro de casa, Janete se arruma em frente à penteadeira, e seu marido chega, expressando que gostava quando ela se arrumava para ele e cuidava da casa. Essa fala de Brandão reforça estereótipos ao sugerir que a mulher tem obrigações exclusivas com o lar e o marido, perpetuando a ideia de que é responsabilidade dela garantir o bem-estar doméstico para assegurar a felicidade do lar.

Enquanto Janete se prepara, ela começa a fazer perguntas sobre o sítio onde Brandão comete os crimes e sobre seu passado. Brandão responde que, para cada pergunta, ela terá que dar um beijo nele. Durante o “jogo de perguntas e repostas”, Janete questiona o marido sobre seus pais e Brandão diz que a mãe havia o abandonado e que o pai era um “cretino” e que não valeria falar dele. Essa fala de Brandão lança luz sobre um aspecto que tem se apresentado ao longo dessa pesquisa: a tendência de homens criados em ambientes familiares disfuncionais a desenvolverem comportamentos agressivos e/ou envolverem-se em atividades criminosas na vida adulta, especialmente quando criados em lares marcados pela violência (Miller, 2002). A cena se encerra sem qualquer confissão sobre os crimes. No desenrolar do mesmo episódio, Brandão convida Janete para participar de uma nova captura na rodoviária (que só se desenvolveria no capítulo seguinte).

Na delegacia, seguindo a orientação de Carvana, Verônica perde o apoio de Nelson. Ao questionar o delegado sobre as investigações do caso de Brandão, Carvana alega que a responsabilidade é de Anita. Em um gesto aparentemente amistoso, Carvana convida Verônica para jantar “como nos velhos tempos, tipo pai e filha”. Verônica imediatamente acusa o policial de corrupção, afirmando que ele se perdeu no caminho.

Após a discussão, Verônica afirma que seguiria Brandão por conta própria. Carvana insiste que ela vá com ele no seu carro. Ao sair da delegacia, Verônica sofre uma tentativa de assassinato, mas consegue escapar por estar no carro blindado de Carvana. A partir desse episódio, observamos uma significativa curva de eventos que não apenas intensifica a violência vivenciada por Janete, mas também estreita os laços entre a vida da Verônica e a vida da Janete.

No início do sexto episódio, a protagonista inicia sua investigação seguindo o casal até o local onde os crimes têm ocorrido. Dentro do búnquer, que acontecem os crimes, Janete decide salvar a jovem suspensa, enquanto o marido participa do

ritual. No entanto, Brandão chega ao local e interrompe a tentativa de resgate de Janete, matando a jovem com um tiro. Verônica não chega a tempo de deter o policial militar e a cena acaba. Verônica retorna à tela já em casa, acordando ao lado do marido, com o amigo Prata e Carvana ao seu redor preocupados com a tentativa de assassinato sofrida por ela na noite anterior.

Já, Janete ao acordar, dirige-se às janelas e portas e percebe que foram acorrentadas e trancadas com cadeados, ela pega o telefone para fazer uma ligação, mas desiste. Essa tática de “cativeiro” transcende a prisão física, adentrando também na violência psicológica. Este método é comum em situações de controle, onde agressores, em seu desejo por dominar suas parceiras, recorrem a artimanhas para restringir sua liberdade. É comum atos de trancar mulheres dentro de casa, esconder as chaves do carro, furar pneus, além das ameaças de violência física e até mesmo de morte (Sousa; Cassab, 2010).

Figura 8 - Janete descobre que está trancada dentro da própria casa



Fonte: Netflix

Naquela mesma noite, Janete assistia televisão quando percebeu a volta de Brandão do trabalho. Imediatamente, ela, que estava confortavelmente acomodada no sofá, ajustou sua postura para uma posição mais apresentável, arrumou os cabelos e sorriu, preparando-se para a entrada do marido. Essa sequência revela aspectos significativos relacionados à construção da imagem da mulher em uma sociedade onde a figura masculina representa e detém todo o poder. Nesse contexto,

as mulheres muitas vezes se veem limitadas às obrigações domésticas e à submissão aos desejos do marido.

Ao entrar, Janete cumprimenta Brandão com gestos afetuosos, jogando-lhe beijos, enquanto ele se acomoda ao seu lado no sofá. Brandão questiona para quem esposa pretendia ligar, e Janete, inicialmente fazendo-se de desentendida, é levada a revelar a verdade, pois Brandão mostrar para a esposa ter instalado câmeras pela casa para monitorá-la. Diante dessa revelação, Janete, visivelmente abalada e nervosa, alega que desejava ligar para a irmã, pois estava preocupada com sua segurança. Brandão, então liga para a cunhada e faz com que Janete fale com ela no telefone. Janice demonstra um distanciamento emocional, pouco interesse em conversar com Janete. Essa dinâmica é compreensível já que a última cena que temos de Janice foi a que Brandão apontava uma arma para ela.

A narrativa segue com Brandão alegando não ter planejado matar a jovem na noite anterior, mas que Janete o teria “forçado” a cometer tal crime. Essa acusação faz Janete chorar e se sentir culpada por um ato que, na realidade, é responsabilidade exclusiva de Brandão. A fala manipuladora dele reforça as marcas da violência psicológica que Janete é submetida, evidenciando um padrão de culpabilização da vítima por atos cometidos pelo agressor.

Verônica volta a procurar Janete e, ao encontrá-la, percebe que Brandão a havia trancado dentro de casa. Janete, fala sobre a presença das câmeras na residência e pede à policial que se retire, alegando que seu marido apenas cometeu matou a jovem por sua culpa e que, na realidade, ele é um homem bom. Mesmo diante dessa tentativa de afastamento, Verônica decide continuar investigando por conta própria, mantendo seu comprometimento em ajudar Janete.

A rotina doméstica entre Janete e Brandão, mais uma vez, expõe uma cena que evidencia a violência contra a mulher, especificamente a violência sexual. Segundo a Organização Mundial da Saúde, essa forma de violência engloba qualquer ato, tentativa ou insinuação sexual indesejada, por meio de coerção, independentemente do tipo de relação entre o agressor e a vítima (OPAS/OMS, 2018). Na cena, Janete está lavando a louça quando Brandão chega em casa e começa a assobiar para ela. Então, ele segue em direção a esposa acariciando-a de forma invasiva. A vítima se vê envolvida em uma luta corporal com o marido, que persiste nas carícias até que ela acaba vomitando nele. Posteriormente, descobrimos

que esse episódio era o primeiro sinal de uma gravidez, que é como acaba o sexto capítulo: com Janete fazendo um teste de gravidez.

O sétimo capítulo é capítulo em que Janete é assassinada. Neste episódio, daremos prioridade a sequência de eventos que culminam no feminicídio, explorando os fatores que desencadeiam esse desfecho na série. A trama aqui também se situa como um *merchandising social*²⁴ uma vez que busca encorajar mulheres em situação de violência doméstica a denunciar seu agressor em troca do apoio do estado. Muitas mulheres permanecem em relacionamentos abusivos devido a fatores como dependência financeira, entre outros. Oferecer suporte adequado é crucial para ajudá-las a romper com o ciclo da violência e prevenir que essas situações evoluam para feminicídios, pois é entre a oscilação da “lua de mel” e o “ato da violência” que muitas mulheres correm risco de vida (Fernandes, 2015).

O episódio começa com Brandão chamado Janete para mais uma captura na rodoviária. No entanto, a esposa se recusa a participar, dando início a uma discussão. Janete, questiona sobre o passado de Brandão, questiona se seu pai dele também praticava as mesmas atividades criminosas. Preocupada com as possíveis consequências legais, Janete menciona a possibilidade de denúncias e prisões. Brandão, surpreso com as suspeitas da esposa, pergunta quem está influenciando essas ideias em sua mente. Ele afirma que se ele for preso, ela também será responsabilizada. Essa fica em um intenso debate, até finalmente, Janete revelar a verdadeira razão por trás de suas preocupações, que ela está grávida. O momento da revelação é marcado pela mudança abrupta na expressão de Brandão, que passa de uma postura agressiva para um sorriso. Na manhã seguinte, temos uma mudança notável na dinâmica entre Brandão e Janete. Brandão, demonstrando afeto e carinho pela esposa, compartilha planos e promessas para o futuro do bebê que estão esperando. Janete aproveita o momento para se certificar que o marido não cometerá os crimes contra as jovens. Brandão, por sua vez, assegura que agora se sente completo, não necessitando de mais nada.

Enquanto isso, Verônica e Janete se reencontram após Verônica tomar medidas extremas para proteger sua família de uma tentativa de assassinato,

²⁴ O *merchandising social* é quando programas de TV, como novelas, incluem mensagens sobre questões sociais, como violência doméstica, em suas histórias. Isso pode influenciar as opiniões e comportamentos do público, tornando-se uma ferramenta poderosa para conscientização, uma vez que se aproxima da realidade desses espectadores.

seguindo orientações de Carvana. Mesmo diante da pressão para se afastar da investigação, Verônica decide continuar. Verônica tenta convencer Janete a colaborar novamente com a investigação e conseguir uma confissão de Brandão. Janete relembra o episódio anterior em que Verônica falhou em protegê-la, resultando no assassinato de uma jovem e em sua violência. Janete diz para Verônica tem uma nova chance de cuidar da sua família e que a prioridade é seu filho e pede que a policial se afaste. A ruptura entre Janete e Verônica pode ser interpretada como um reflexo de experiências compartilhadas por muitas mulheres, caracterizadas pelo medo e, em alguns casos, pela desconfiança nas instituições públicas, nesse caso, simbolizada pela figura de Verônica. A decisão da denúncia e a permanência dessa decisão, impõe desafios significativos para as vítimas, uma vez que, ao decidirem romper o silêncio, confrontam não apenas suas próprias emoções, mas também enfrentam pressões familiares. Além disso, nem sempre recebem o apoio adequado por parte das entidades públicas (Fernandes, 2015).

No entanto, as palavras de Verônica permanecem na mente de Janete, sugerindo que Brandão não mudaria e poderia até mesmo tornar-se violento na presença da criança, inclusive agredindo-a. Essas preocupações invadiram os sonhos de Janete, deixando-a assustada ao acordar com a chegada de Brandão do trabalho. Brandão cumprimenta Janete, que ainda sob o impacto do sonho, começa a questionar o marido sobre o porquê de ele nunca a ter colocado nas correntes e o porquê dela ser posta na caixa, questionando se era uma espécie de punição. Brandão responde que seria melhor Janete se comportar pois ele não queria machucar o filho.

Ao longo dos dias, Brandão, enquanto está no trabalho, realiza a vigilância de Janete por meio das câmeras instaladas e sincronizadas com seu celular. Contudo, Janete descobre um ponto cego nas câmeras. Diante dessa descoberta, em determinado momento, Janete telefona para sua irmã, Janice, perguntando se ela estaria disposta a ajudá-la caso ela decidisse retornar para sua cidade natal. Janice, mais uma vez, opta por manter distância e recusa auxílio à sua irmã. Enquanto isso, ao longo dos dias, Brandão dedica-se a um trabalho em sua oficina, e Janete mantém sua rotina doméstica. Apesar da presença de elementos que indicam tensões, durante um período, aparentemente há uma “estabilidade” no relacionamento do casal.

Paralelamente, Verônica reabriu o último casa de seu pai, que também era policial e foi acusado de corrupção. Esta investigação revelou conexões com Brandão, integrante de um super esquema de corrupção policial antigo e investigado pelo pai de Verônica. A dimensão desse esquema motivou uma tentativa de assassinato contra Verônica. Ela, por sua vez, estava decidida a denunciar o policial como um serial killer, contudo, a escritã não compreendia que a investigação de Brandão poderia expor um esquema de corrupção ainda maior, envolvendo o poder executivo.

Devido à falta de apoio institucional da polícia, Verônica, comprometida em proteger Janete, pega um frasco de veneno e o coloca na caçamba de lixo, um dos locais onde ela e Janete se comunicavam. Junto com frasco, uma mensagem para que Janete protegesse seu filho. Janete pega o frasco e o esconde rapidamente.

De volta à casa, na noite em que Janete secretamente adquiriu o frasco de veneno, Brandão convida a esposa para ver o berço que ele próprio havia feito para o bebê que estava a caminho. Ao observar o berço, Janete inicialmente exhibe uma expressão de surpresa, pois a estrutura assemelha-se a uma caixa, mas, ao voltar seu olhar para o marido, ela elogia. No entanto, ao dirigir novamente seus olhos para o berço, sua expressão transforma-se quase em desespero. Depois da surpresa, Janete retorna à preparação do jantar.

Por um momento, ela hesitou a possibilidade de utilizar o veneno na comida de Brandão, mas decidiu não fazer. Durante o jantar, Brandão acidentalmente se engasga com a comida, causando um breve sorriso em Janete. Contudo, rapidamente ele se recupera e assegura à esposa que permanecerá “por lá por um bom tempo”. Em meio a risadas, Janete e Brandão compartilham um momento descontraído, e ela expressa o desejo de que suas vidas sejam repletas de amor. Brandão, carinhosamente, responde que a vida deles já é cheia de amor. Em seguida, Brandão manda Janete a “se trocar”, gerando desespero na esposa, que relembra a promessa de que isso não ocorreria mais. Em resposta, Brandão afirma que ela precisava aprender a ser forte.

No búnquer, enquanto Brandão preparava a jovem, Janete colocou veneno no chá que ele usava durante o ritual com a idosa, acreditando que ele o beberia, e voltou para a cadeira em que ficava com a caixa na cabeça. Brandão inicia seu processo criminoso e segue para o ritual, mas durante esse momento a senhora que tomou o chá envenenado, sucumbe à morte. Brandão então volta ao bunker e se

depara com Janete tentando ajudar a jovem capturada para que as duas pudessem fugir. Brandão revista a esposa, descobrindo o frasco de veneno, a espanca, a algema em uma cadeira, coloca a caixa em sua cabeça e a ateia fogo.

Figura 9 - Janete é morta por Brandão



Fonte: Netflix

O Brasil é o 5º país com maior índice de feminicídio no mundo. Os números apresentados na 17ª edição do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, referente a 2022, revelam um aumento de 6%, totalizando 1.437 casos de feminicídio. Nesse cenário, 54% dos agressores eram parceiros íntimos das vítimas, e 19% eram ex-parceiros íntimos. Esses dados revelam profundas raízes de desigualdade de gênero em nossa sociedade. A prevalência de agressores próximos às vítimas sugere não apenas um problema de violência, mas também aponta para sintomas de uma sociedade moldada no patriarcado, em que o homem acredita ser dono do corpo da mulher.

No oitavo e último episódio, Verônica mata Brandão. Com a ajuda de Prata a policial é dada como morta, assume a identidade de Janete e decide fazer justiça por todas as outras mulheres apresentadas ao longo da série. Além disso, ao ser dada como morta ela busca desmontar o esquema corrupto da polícia.

5. Considerações finais

Esta dissertação buscou mostrar como a série *Bom dia, Verônica* se apropriou da temática da violência contra a mulher e construiu uma narrativa representativa da evolução da violência no ambiente domiciliar e a dinâmica desequilibrada e imprevisível presente nesse tipo de relacionamento.

Como vimos, o núcleo da série que representa o tema é composto pelo casal Janete e Brandão. Ao longo dos sete episódios, de maneira gradual, a trama expõe diversas formas de violência contra a mulher. Além disso, a personagem Janete é retratada com aspectos como obrigações e uma rotina limitada ao ambiente doméstico, centrada no cuidado do marido como prioridade, sendo impedida de trabalhar ou até mesmo de ter uma vida pública independente. Essa dinâmica evidencia o que Simone de Beauvoir (1949) argumentou sobre como as normas e expectativas historicamente impostas às mulheres as mantiveram em uma posição de desvantagem e submissão em relação aos homens.

Na série, são apresentadas cerca de sete diferentes manifestações de violência, delineando um contínuo que culmina no estágio mais extremo, que é o feminicídio. Dentro dessa progressão, observam-se distintas formas de agressão, cada uma caracterizada por variações nos momentos de aumento de tensões e na chamada “lua de mel”, como apresentado pelo ciclo da violência doméstica, que compreende uma sequência de fases, incluindo a acumulação de tensões, o surto de agressão e, posteriormente, uma fase de reconciliação ou “lua de mel”. Essa dinâmica é representada ao longo da narrativa, enfatizando as flutuações emocionais e os períodos de aparente harmonia intercalados com episódios de violência.

No contexto da relação entre Janete e seu agressor, percebe-se que ela permanece constantemente tensa ao longo da história através de diferentes elementos do audiovisual - como músicas e sons ambientes marcantes, edição, enquadramentos e diálogos ágeis. A sensação de ser incessantemente observada quando o marido está presente adiciona uma camada de angústia às cenas da vítima, estrutura que privilegia a capacidade de decodificação do leitor de segundo nível (Eco, 1984). Essa atmosfera de constante vigilância contribui para intensificar a tensão emocional, criando um ambiente opressivo e reforçando a vulnerabilidade

da vítima. Assim, a série utiliza esses elementos narrativos para retratar não apenas a brutalidade física da violência, mas também a complexidade psicológica e emocional envolvida nas relações afetadas pela violência doméstica, proporcionando uma visão mais abrangente e impactante sobre essa problemática social, que vem sendo discutida com maior amplitude na sociedade contemporânea desde a Lei Maria da Penha.

No contexto de *Bom dia, Verônica*, o autor argumenta que, devido ao formato narrativo adotado, teve a liberdade de conduzir a história para territórios inexplorados e experimentar técnicas, como o uso do silêncio, que seriam limitadas na TV aberta. Isso se deve à natureza da série, em que há uma expectativa de uma abordagem mais ativa por parte do espectador: : “A pessoa quando decide assistir alguma coisa no streaming, ela senta e dá o play.” (Montes, 2023)²⁵. Ou seja, as novas possibilidades espectatoriais do audiovisual contemporâneo, com maiores espaços de interação, também interferem na produção da narrativa e seu investimento em dramas que dialoguem com audiências ativas questões sociais em voga (Svartmna, 2023). É possível argumentar que a escolha pela temática da violência contra a mulher pode ser parte de uma estratégia de negócios da Netflix, considerando a crescente conscientização e demanda do público por conteúdo que aborde questões sociais relevantes (Meimaridis, *et al.*, 2021). As empresas de *streaming*, incluindo a Netflix, estão constantemente em busca de conteúdo que ressoe com seu público-alvo, especialmente os millennials e a geração Y, que representam uma grande parte dos consumidores desse tipo de serviço (Doliveira, 2022).

Esses grupos mais jovens tendem a valorizar conteúdo que reflita preocupações sociais e políticas contemporâneas, como a violência doméstica. Além disso, dado o movimento global de empoderamento das mulheres e a luta contínua pelos direitos das mulheres, abordar questões como violência de gênero se apresenta como uma estratégia eficaz para atrair assinantes e engajar espectadores (Meimaridis, *et al.*, 2021).

Outras abordagens da violência, devido à natureza da narrativa, concentram-se na rotina e dinâmica do casal protagonista do núcleo melodramático. Diferentemente das tradicionais novelas, onde a evolução da violência geralmente

²⁵ Entrevista para a dissertação

ocorre de um tapa a um espancamento, em *Bom dia, Verônica*, é apresentada uma violência mais “escondida”, manifestando-se através de uma progressão sutil. Na série, a violência se manifesta de maneiras diversas, indo além do “tapa”. Momentos como Brandão forçando Janete a engolir o chip de telefone de Deusa ou cortando seu cabelo à força são exemplos de violência que talvez só funcionem devido à natureza de uma série de streaming, onde, como argumentado por Montes, a presença ativa do espectador desempenha um papel significativo (Svartman, 2023).

A capacidade de empregar técnicas, como as “viradas” a cada oito minutos, conforme informado por Raphael Montes, é um dos elementos que contribuem para o sucesso de *Bom dia, Verônica*. Além disso, vale destacar atuação dos atores Camila Morgado e Eduardo Moscovis, premiados pelo desempenho do casal Janete e Brandão no mesmo ano de lançamento. Segundo o autor, a notável estatística de pessoas que iniciaram a série e a assistiram até o final destaca o interesse do público no conteúdo apresentado. Esses fatores combinados desempenham um papel crucial no êxito da obra, evidenciando a eficácia das estratégias narrativas utilizadas para envolver os espectadores.

O audiovisual, com seu *merchandising social*, possui o potencial de evocar identificação com situações violentas, tanto por parte da vítima, de familiares, amigos, ou até mesmo do agressor. Estas narrativas se tornam ainda mais “reais” ao reforçar as políticas públicas de enfrentamento contra a violência feminina, aproximando o espectador das situações apresentadas na tela e ampliando a consciência sobre a importância dessas questões em sua própria vida.

Defendendo a influência do audiovisual na construção individual, especialmente através da televisão, Jesús Martín e Germán Rey (2001) argumentam que as cenas em movimento e narrativas veiculadas na televisão e outras mídias desempenham um papel crucial na moldagem de percepções, valores e entendimentos que permeiam toda a sociedade. Este processo impacta diretamente a forma como as pessoas enxergam o mundo e interagem com ele. Dentro desse contexto, o audiovisual emerge como mais do que uma simples forma de entretenimento, sendo uma ferramenta capaz de exercer um impacto profundo na construção da visão de mundo de cada indivíduo. É neste cenário que a abordagem da violência contra a mulher, conforme destacado por Raphael Montes, possibilitou

que dezenas de milhares de pessoas denunciasses casos reais, após assistirem aos episódios de *Bom dia, Verônica*.

A gente tinha no final de cada episódio um número de telefone para que as pessoas ligassem, tanto na primeira quanto na segunda temporada. Na primeira temporada, o que eu soube foi que a gente recebeu dezenas de milhares de ligações. Tinha um call center, então é da ordem de mais de dez mil pessoas ligando. A gente trabalhou com duas instituições e todos os casos foram devidamente encaminhados. A gente tinha no final de cada episódio um número de telefone para que as pessoas ligassem, tanto na primeira quanto na segunda temporada. Na primeira temporada, o que eu soube foi que a gente recebeu dezenas de milhares de ligações. Tinha um call center, então é da ordem de mais de dez mil pessoas ligando. A gente trabalhou com duas instituições e todos os casos foram devidamente encaminhados (Montes, 2023)²⁶.

No ano de estreia da série, o relatório do Google Trends revelou que a busca por termos relacionados à violência doméstica foi uma das principais tendências nas pesquisas realizadas no Brasil. É importante ressaltar que esse período coincidiu com as restrições e limitações impostas pela pandemia da Covid-19, forçando muitas pessoas ao isolamento social em suas casas. Essa situação agravou significativamente os casos de violência contra a mulher em diversas regiões do Brasil. No entanto, o autor enfatiza que: “[...] Outra coisa que foi muito interessante, no ano de lançamento, o assunto “violência doméstica” foi um dos mais buscados no Google, então eu quero crer que ter visto a série fez as pessoas buscarem no Google um pouco mais sobre esse assunto.” (Montes, 20223)²⁷

O movimento e interesse em expandir a abordagem da violência doméstica, iniciado pelos agentes produtivos ao perceber o potencial e a amplitude de impacto da série, podem ser interpretados como um reflexo do comprometimento das séries contemporâneas com as demandas sociais. O olhar atento para lutas e desafios enfrentados por muitas mulheres brasileiras evidencia não apenas uma sensibilidade

²⁶ Entrevista para a dissertação

²⁷ Entrevista para a dissertação

artística, mas também um engajamento nas questões sociais. Essa postura demonstra a capacidade do sistema audiovisual em amplificar vozes e conscientizar sobre realidades, contribuindo para um diálogo significativo em torno das experiências vividas por mulheres em situações de violência doméstica.

Se faz necessário erradicar todas as formas de violência contra mulheres e meninas, seja no âmbito público ou privado. Essa é uma das metas do Objetivo de Desenvolvimento Sustentável (ODS) 5 da ONU, que busca promover a Igualdade de Gênero. Para atingir esse propósito, é imperativo que o Estado implemente medidas efetivas de proteção e garantias às vítimas, criando um ambiente propício para que elas se sintam seguras ao denunciar casos de violência. Este esforço coletivo é essencial não apenas para assegurar a integridade das mulheres, mas também para construir uma sociedade mais justa e igualitária.

Assim, este trabalho propôs trazer contribuições para a análise das abordagens sobre a violência contra a mulher nas séries de TV, as quais podem e devem ser exploradas e expandidas em debates teóricos subsequentes e estudos de caso.

6. Referências

A GAZETA. "**Ele disse que raspou cabelo porque era troféu da jovem**", conta delegada. 10 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/es/policia/ele-disse-que-raspou-cabelo-porque-era-trofeu-da-jovem--conta-delegada-0719> . Acessado em 27/01/2024.

ALENCAR, Mauro. **A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina**. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro. 5 a 9 de setembro de 2005. Disponível em: <chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/107556379514525862227919082428423291947.pdf> . Acessado em 15/12/2023.

ÁLVAREZ, Sonia. **La (trans)formación del (los) feminismo(s) y la política de género en la democratización del Brasil**. In: LEON, Magdalena (Org.). *Mujeres y participación política. Avances y desafíos en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo, 1994.

ALVES, Ana Clara Farias. ALVES, Ana Karina da Silva. **As trajetórias e lutas do movimento feminista no Brasil e o protagonismo social das mulheres**. IV Seminário CETROS Neodesenvolvimentismo, Trabalho e Questão Social. Fortaleza, maio de 2013. Disponível em: https://www.uece.br/eventos/seminariocetros/anais/trabalhos_completos/69-17225-08072013-161937.pdf .Acessado em 06/07/2023.

AUCAR, Bruna Santana; Rocha, Everardo Pereira Guimarães. **A publicidade no Brasil: agências, poderes e modos de trabalho (1914 – 2014)**. Rio de Janeiro, 2016. 333p. Tese de doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

BALAZS, Bela. **Theory of the film: Sound**. In: WEIS E.; BELTON, J. *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

BARBEIRO, Jesús Martín, Germán Rey. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

BARBEIRO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações: 3 introduções**. MATRIZES, V.12 - Nº 1 jan./abr. São Paulo, 2018.

BARSTED, Leila L.; GARCEZ, Elizabeth. "**A legislação civil sobre família no Brasil**". In: BARSTED, Leila L. *As mulheres e os direitos civis*. Rio de Janeiro: Cepia, 1999.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. 1. Fatos e Mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 4a edição. 1970 [1949].

BECKER, Howard. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BOM DIA, VERÔNICA. Direção: José Henrique Fonseca, Izabel Jaguaribe e Rogério Gomes. Produção: José Henrique Fonseca, Eduardo Pop, Ilana Casoy e Raphael Montes. Brasil: Netflix, 2020. Plataforma de streaming.

BOURDIEU, Pierre. 1930 – 2002. **A dominação masculina/ Pierre Bourdieu**; tradução Maria Helena Kühner. – 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

BRANDALISE, Camila. **Doca matou Ângela e abalou país: lembre caso que inspira "Coisa Mais Linda"**. UOL Universa, São Paulo, 16/07/2020.

BRASIL, André Maurício Penha. MENEGUEL, Rogério. **A Execução Penal no Brasil Durante A vigência das Ordenações Filipinas**. Biblioteca Digital do SUSP. 2021. Disponível em: <https://dspace.mj.gov.br/bitstream/1/4433/1/A%20Execu%c3%a7%c3%a3o%20Penal%20no%20Brasil%20Durante%20a%20Vig%c3%aaancia%20das%20Ordena%c3%a7%c3%b5es%20Filipinas.pdf>. Acessado em 07/11/ 2023.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 2.848**, de 7 de dezembro de 1940. Código Penal.

BRASIL. **LEI Nº 11.340**, de 7 de agosto de 2006.

BUENO, Samira; MARTINS, Juliana; LAGRECA, Amanda; SOBRAL, Isabela; BARROS, Betina; BRANDÃO, Juliana. **O crescimento de todas as formas de violência contra a mulher** em 2022. In: Fórum Brasileiro de Segurança Pública. 17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, p. 136-145, 2023. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf> Acesso em: 27/01/2024.

BUONANNO, MILLY. **Uma eulogia (prematura) do broadcast: O sentido do fim da televisão**. *MATRIZES*, 9(1), 67-86. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v9i1p67-86> . Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. *MATRIZES*, São Paulo, - Nº 3 set./dez. 2019.

CABRAL, Thaís Dias Delfino. **Emancipação feminina, imprensa brasileira e dinâmicas de consumo no século XIX**. 2023. 181. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2023.

CALAZANS, Myllena; CORTES, Iáris. **O processo de criação, aprovação e implementação da Lei Maria da Penha**. In: CAMPOS, C. H. (Org.). *Lei Maria*

da Penha comentada em uma perspectiva jurídico-feminista. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

CAMINHAS, L. R. P.. **Face e contraface da violência de gênero: diálogos entre telenovelas e contexto nacional**. MANA (Rio de Janeiro. Online), v. 24, p. 33-62, 2018.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. **Feminismo-Feminismos**. In: Colling, Ana Maria (org.). Dicionário Crítico de Gênero – 2.ed. – Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

CASTRO, Luciana Martins. **A contribuição de Nísia Floresta para a educação feminina: pioneirismo no Rio de Janeiro oitocentista**. Revista Outros TemposEmFoco - História, São Luiz, v.7, n.10, dez. 2010.

CISNE, Mirla. OLIVEIRA, Giulia Maria Jenelle Cavalcante de. **Violência contra a mulher e a lei Maria da Penha: desafios na sociedade patriarcal-racista-capitalista do Estado brasileiro**. Serviço Social em Revista, Londrina, v.20, n.1, jul-dez. 2017.

CLEMENTE, Andrea Sant'Anna. **Merchandising social: a caixa de Pandora da telenovela brasileira**. Comunicação & Inovação, v. 11, n. 20, 2010.

COELHO, Naira. VOLOTÃO, Amanda. **Não serei interrompida O processo de silenciamento feminino no espaço político brasileiro**. Cadernos de Gênero e Diversidade, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 151–170, 2020. DOI: 10.9771/cgd.v6i2.35033. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/35033>. Acesso em 08/07/2023.

COLLING, Ana Maria. **Violência Contra as Mulheres – Herança Cruel do Patriarcado**. Revista Diversidade e Educação, v. 8, n. Especial, p. 171-194, 2020.

CONVERSANI, Ângela Aparecida Batista. BOTOSO, Altamir. **Do romance-folhetim às minisséries e telenovelas**. Revista Iluminart do IFSP, Sertãozinho, v.1, n.3. dez. 2009.

CORRÊA, L. R. **A necessidade da intervenção estatal nos casos de violência doméstica e familiar contra a mulher**. In: LIMA, Fausto R.; SANTOS, Claudiene (Coords.). Violência doméstica: vulnerabilidades e desafios na intervenção criminal e multidisciplinar. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.

CORREIA, Vanessa da Silva. FREITAS, Lúcia Gonçalves de. **A mídia como dispositivo pedagógico: O que se pode aprender com a novela amor de mãe?** . Humanidades e Inovação, Palmas, v. 9 n. 13, ago. 2022

COSTA, Ana Alice Alcantara. **As donas no poder. Mulher e política na Bahia**. Neim/UFBA- Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia,1998.

COSTA, Ana Alice Alcantara. **O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política**. Revista Gênero. v.5 n.2. 2005.

COSTA, Ana Alice Alcântara. SARDENBERG, Cecília Maria. **Feminismos, feministas e movimentos sociais**. In: BRANDÃO, Maria Luiza; BINGEMER, Maria Clara (Org.). *Mulher e relações de gênero*. São Paulo: Loyola, 1994.

CRUZ, Izabor. **Feridas Invisíveis: abuso não físico contra mulheres**. Juridicocerto, 14/02/2022. Disponível em: <https://juridicocerto.com/p/izaborcruz/artigos/feridas-invisiveis-abuso-nao-fisico-contra-mulheres-6098>. Acessado em 27/01/2024.

DALLARI Dalmo de Abreu. **Os direitos da mulher e da cidadã por Olímpia de Gouges**. Editora: Saraiva, 2016

DALLARI Dalmo de Abreu. **Os direitos da mulher e da cidadã por Olímpia de Gouges**. Editora: Saraiva, 2016

DOLIVEIRA, Matheus. **75% dos brasileiros usam streamings todos os dias, revela pesquisa**. Exame, 09/02/2022. Casual. Disponível em: <https://exame.com/casual/75-dos-brasileiros-usam-streamings-todos-os-dias/>. Acessado em 03/04/2024.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ELUF, Luiza Nagib, **A Paixão No Banco Dos Réus - Casos passionais Célebres: De pontes Visgueiro a pimenta Neves**, 3. ed., São paulo: Saraiva, 2007.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da Propriedade Privada e do Estado** 11ª ed. (edição de bolso). BestBolso: Rio de Janeiro, 2022.

FERNANDES, Valéria Diez Scarance. **Lei Maria da Penha: o processo penal no caminho da efetividade: abordagem jurídica e multidisciplinar (inclui Lei de Femicídio)**. São Paulo: Atlas, 2015.

FIGUEIREDO, Camila. **Na era da Pós-TV: A transmídia na série televisiva Sherlock**. II Congresso TeleVisões, Niterói, mai. 2019. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/43671/2/2019_Na%20era%20da%20p%20c3%b3s-tv%20a%20transm%20c3%addia%20na%20s%20c3%a9rie%20televisiva%20Sherlock.pdf. Acessado em 24/05/2023.

FLORES, Julia. **“Amor de Mãe” e violência doméstica na pandemia; “Tema urgente”, diz atriz**. UNIVERSA/Uol. 01/04/221. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/04/01/amor-de-mae-aborda-violencia-domestica-na-pandemia-urgente-diz-atriz.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em 06/02/2024.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Teresa Cristina e 'Bom dia, Verônica' são eleitos os melhores de 2020 pela APCA**. São Paulo, 19 de janeiro, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/01/teresa-cristina-e-bom-dia-veronica-sao-eleitos-melhores-de-2020-pela-apca.shtml>. Acesso em 03/01/2024.

FOLLADOR, KellenJacobsen. **A mulher na visão do patriarcado brasileiro: uma herança ocidental**. Revista Fato & Versões. Uberlândia, n.2 v.1. 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANZOI, Luiz Carlos; DE MORAIS, Marcos Cesar Porfirio. **Redemocratização do Brasil**. JICEX, v. 4, n. 4, 2014.

GATTO, Felipe. **Assim como Clara em O Outro Lado do Paraíso, lembre personagens que apanhavam dos maridos em novelas**. Observatório da TV, 07/11/2017. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/assim-como-clara-em-o-outro-lado-do-paraíso-relembre-personagens-que-apanhavam-dos-maridos-em-novelas> . Acesso em 06/02/2024.

GILARD, Vitor. **Terra e Paixão: delegada explica impacto das tramas de Petra e Lucinda em denúncias reais de violência contra a mulher**. GShow, Rio de Janeiro, 25/08/2023. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/terra-e-paixao/noticia/terra-e-paixao-delegada-explica-impacto-das-tramas-de-petra-e-lucinda-em-denuncias-reais-de-violencia-contra-a-mulher.ghtml> . Acesso em 26/11/ 2023.

GOOGLE TRENDES. **No ano da pandemia, consultas que ilustram a exaustão feminina foram recorde**. 2021.

GRASSI, Caroline Félix dos Santo. **Femicídio no Brasil: o assassinato de mulheres em razão do gênero e sua tipificação no ordenamento jurídico pátrio**. Revista do CEPEJ, Bahia v19, n.16, out. 2015.

GSHOW. **Jesuino mata Sinhazinha e Osmundo!..** 06/08/12. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/gabriela/Vem-por-ai/noticia/2012/08/jesuino-mata-sinhazinha-e-osmundo.html>. Acesso em 06/02/2024.

GSHOW. **Terra e Paixão: Marino salva a vida de Lucinda e prende Andrade em flagrante**. Rio de Janeiro, 17/08/2023. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/terra-e-paixao/vem-por-ai/noticia/terra-e-paixao-marino-salva-a-vida-de-lucinda-e-prende-andrade-em-flagrante.ghtml> . Acesso em 26/11/2023.

HALL, Stuart 1997. **Cultura e representação** Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HAMBUEGER, Esther. **Telenovelas e interpretações do Brasil**. Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011.

HIRIGOYEN, Marie-France. **A Violência no Casal: da coação psicológica à agressão física**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

IMP – **Instituto Maria da Penha**. Bibliografia. Fortaleza, 2009. Disponível em <https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html>. Acessado em 24/05/2023.

INSTITUTO DE PESQUISAS SOCIAIS, POLÍTICAS E ECONÔMICAS (IPESPE). **RELATÓRIO #JUSBarômetroSP Barômetro da Justiça de São Paulo Edição 02 -Violência contra a Mulher**. São Paulo, 2021.

ITUASSU, Arthur. HALL, Stuart. **Cultura e representação/** Stuart Hall; Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** / François Jost, traduzido por Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

LEITÃO, Carla. A entrevista como instrumento de pesquisa científica em Informática na Educação: planejamento, execução e análise. In: PIMENTEL, Mariano; SANTOS, Edméa. (Org.) **Metodologia de pesquisa científica em Informática na Educação: abordagem qualitativa**. Porto Alegre: SBC, 2021. (Série Metodologia de Pesquisa em Informática na Educação, v. 3) Disponível em: <https://metodologia.ceie-br.org/livro-3/>. Acessado em: 10/12/2023.

LOBO, Elizabete Souza. **Mulheres, feminismo e novas práticas sociais**. Revista de Ciências Sociais, Porto Alegre, v. 1, n. 2. 1987.

LOPES, Fernando. **A Dona do Pedaco: Vivi Guedes morre por causa de Chiclete e deixa fãs em desespero**. TV Foco. 28/09/2019. Disponível em: <https://www.otvfoco.com.br/a-dona-do-pedaco-vivi-guedes-morre-por-caoa-de-chiclete-e-deixa-fas-em-desespero/>. Acesso em 06/02/2024.

LOPES, M. I. V. **Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira**. 2002.

LOPES, M. I. V. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Comunicação & Educação, n. 26, p. 17-34, 2003.

LOPES, M. I. V. **Telenovela como recurso comunicativo**. Matrizes (USP. Impresso), v. 3, p. 21-48, 2009

MAGNO, Maria Ignês Carlos. **Quando o Brasil ficcional faz pensar o Brasil real. Como a crítica entra nessa história?**. Revista Observatório, Universidade Federal do Tocantins, 2017.

MARCOLINO, Rafaela Ricardo Santos. **A Influência da Telenovela nos Temas Sociais**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Curitiba, mai. 2016. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-0729-1.pdf>. Acesso em 14/10/2023.

MARTINS, Larissa do Prado; JESUS, Suzana Cavalheiro de. **Mulheres em resistência e o mito da histeria feminina: a representação feminina ao longo da história em frente à ideologia dominante**. In: IRALA, Valesca Brasil; DUARTE, Marcelo. Dilemas emergentes e transversais ao processo de ensino e aprendizagem. São Paulo: Vecher, 2023.

MATIAS, Wédja Roberta Moura. **Feminismo e empoderamento da mulher na sociedade brasileira**. Revista Cadernos de Clio. Curitiba, v. 8, n.1, nov. 2018.

MATTOS, Gabriela. **Vendas do livro ‘Bom dia, Verônica’ triplicam na Estante Virtual após estreia de série**. Blog Estante Virtual. 29/10/2020. Disponível em: <https://blog.estantevirtual.com.br/2020/10/29/vendas-do-livro-bom-dia-veronica-triplicam-na-estante-virtual-apos-estreia-de-serie/> . Acesso em 13/12/2013.

MATTOS, Sérgio. **Um perfil da TV brasileira**. Salvador: Abap, 1990.

MEIMARIDIS, M., Mazur, D. ., & Rios, D. (2021). **De São Paulo a Seúl: las estrategias de Netflix en los mercados periféricos**. Comunicación Y Sociedad, 1-26, 2021.

MEMÓRIA GLOBO. **Trama**. 29/10/2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/mulher/noticia/trama.ghtml> . Acessado em 15/05/2024.

MERCURI, Isabela Alves et al. **Da Tv para você: a influência da novela na sociedade brasileira**. Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Cuiabá, MT, p. 1-11, 2011.

MEYER, Marlyse. Folhetim: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILLER, L. **Protegendo as mulheres da violência doméstica**. Seminário de treinamento para juízes, procuradores, promotores e advogados no Brasil. Trad. Osmar Mendes. 2.ed. Brasília: Tahirid Justice Center, 2002.

Mittell, Jason. **Complex TV**. Nova York, NY: NY University Press, 2015

MOURA, Nayara Aparecida. **A Primeira Onda feminista no Brasil: uma análise a partir do jornal “A Família” do século XIX (1888-1894)**. Revista Discente da Pós- Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v.2, n. 2. 2018.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise**. 2017, Anais. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002855450.pdf> . Acesso em: 29 novembro de 2023.

NADAF, Yasmin Jamil. **O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico**. Letras, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119–138, jul./dez. 2009

NOBRE, Marcelo. **Segundo Sol: Agenor ofende Nice e leva um soco de Vicente.** Metrôpoles. 19/10/2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/segundo-sol-agenor-ofende-nice-e-leva-um-soco-de-vice> . Acesso em 06/02/2024.

ONU Brasil. Organização das Nações Unidas do Brasil. **A Agenda 2030.** 2015. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/post2015/agenda2030/>>. Acesso em 08/02/2024.

ONU. Declaração e Programa de Ação de Viena. **Conferência Mundial sobre os Direitos Humanos.** Viena,1993.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE (OPAS). **Neste Dia Laranja, OPAS/OMS aborda violência sexual e suas consequências para as vítimas.** Julho, 2018.

PAZ DE ALMEIDA, Roger Luiz ; MENDONÇA, Adriana LoPresti. **A violência contra a mulher e a Lei Maria da Penha: uma efetiva Proteção ou uma Legislação Simbólica?** Revista Pensamento Jurídico, São Paulo, Brasil, v. 15, n. 3, 2022.

PEDRO, Joana Maria. **O Feminismo de “Segunda Onda”.** Corpo, Prazer e Trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). Nova História das mulheres no Brasil.1. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

PEREZ, Olívia Cristina. RICOLDI, Arlene Martinez. **A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva.** In: Congresso Latino-americano de Ciência Política (ALACIP). 2019.

PLACERES, Isabela. Sucesso em 'Pantanal', Maria Bruaca sofre vários tipos de violência; entenda. Ana Maria, 25/05/2022.
Disponível em: <https://revistaanamaria.com.br/noticias/novelas/sucesso-em-pantanal-maria-bruaca-sofre-varios-de-violencia-entenda.phtml> . Acessado em: 10/09/2023

POSITIVO DO SEU JEITO. **A história da Netflix: da fundação até os dias de hoje.** 2023. Disponível em: <https://www.meupositivo.com.br/doseujeito/entretenimento/netflix/a-historia-da-netflix/#:~:text=A%20Netflix%20no%20Brasil,para%20o%20cat%C3%A1logo%20da%20plataforma> . Acessado em: 15/12/2023.

PRAIA DOS OSSOS. [Locução de:] Branca Vianna. Rádio Novelo, 1 de setembro de 2020. Podcast.
Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos/>. Acesso em 15/12/ 2023.

RAMOS, Margarita Danielle. **Reflexões sobre o processo histórico-discursivo do uso da legítima defesa da honra no Brasil e a construção das mulheres.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, n.20, jan-abr. 2012.

REDE DE OBSERVATÓRIOS DA SEGURANÇA. **Elas vivem: dados que não se calam**. Rio de Janeiro: CESeC, março de 2023.

REED, Evelyn. **Sexo contra sexo ou classe contra classe**. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sunderman, 2008.

RICHA, Ana Lúcia. **Antologia do romance folhetim**. Palimpsesto, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4. 2005.

RIOS, Daniel. **Diversidade e Dependência: Netflix e o campo de produção de séries no Brasil**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF, 2024.

SADALLA, Nachara Palmeira et al. **A lei do feminicídio: sua aplicabilidade e consequências**. Revista Eletrônica de Direito da Faculdade Estácio do Pará, v. 6, n. 9, p. 1-25, 2019.

SANTANA, André. Com drama de Stephany, **Um Lugar ao Sol faz boa abordagem da violência doméstica**. Observatório da TV. 18/01/2022. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/colunas/andre-santana/com-drama-de-stephany-um-lugar-ao-sol-faz-boa-abordagem-da-violencia-domestica> . Acesso em 06/02/2024.

SANTOS, Cecília Macdowell Santos. **Da Delegacia da Mulher à Lei Maria da Penha: Lutas feministas e políticas públicas sobre violência contra mulheres no Brasil**. Oficina do CES n.º 301: Coimbra, 2008.

SARTI, Cynthia A. **Feminismo no Brasil: uma trajetória particular**. Cadernos De Pesquisa, n.º64. São Paulo, 1988.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Trad. por Guacira Lopes Louro. Educação & Realidade, v.15, n.2, jul./dez. 1990. Disponível em <https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/71721/40667> . Acesso em 08/06/2023.

SICILIANO, T. O., AUCAR, B. S., & ROCHA, E. (2023). **Espectatorialidade e consumo: da Loja de Departamento à Shoppable TV**. Comunicação Mídia E Consumo. v. 20 n. 57, Janeiro/Abril. 2023.

SILVA Karen. ALVÁRES, Luciana. **A desigualdade de gênero refletida em invisibilidade social**. Revista Projeção, Direito e Sociedade, V.11, n.º2. 2020.

SILVA, M. V. B. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade**. Galaxia, São Paulo, n. 27, jun. 2014.

SIMÕES, Solange de Deus. **Deus, pátria e família. As mulheres no Golpe de 1964**. Petrópolis: Vozes, 1985.

SOUSA, Hugo Leonardo de. CASSAB, Latif Antônia. **Feridas que não se curam: a violência psicológica cometida à mulher pelo companheiro**. In: I Simpósio

sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas, 2010, Londrina. Anais do I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas, 2010. v. 1. p. 38-46.

SOUZA, Amanda. **Drama de Afrodite, em “O Sétimo Guardião”, incendeia debate sobre violência doméstica.** Gauchazh. 02/03/2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2019/03/drama-de-afrodite-em-o-setimo-guardiao-incendeia-debate-sobre-violencia-domestica-cjsqkz4pq00rm01p8szn23our.html> . Acesso em 06/02/2024.

SVARTMAN, Rosane. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira.** Rio de Janeiro: Cobogó, 23 junho 2023.

TAVASSI, Ana Paula Chudzinski. RÊ, Eduardo de. BARROSO, Mariana Contreras. MARQUES, Marina Dutra. **Os direitos das mulheres no Brasil.** Politize. 05/05/2021. Disponível em: https://www.politize.com.br/equidade/blogpost/direitos-das-mulheres-no-brasil/?https://www.politize.com.br/&gclid=Cj0KCOjwraqHBhDsARIsAKuGZeGpnT7_jC7IGZUMCV2HWMb-QbHSqN7W4pgq7HsE4rwwV5KOZErsGiUaAn6JEALw_wcB . Acessado em 08/07/2023.

TELLES, Maria Amélia de Almeida. 1993. **Breve História do Feminismo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em Comum: para todas, todos e todes.** 2 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TIMOTEO, Carolina Quieroti. **As transformações do movimento feminista no Brasil e sua relação com a América Latina.** Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina. Londrina, setembro de 2013. Disponível em: http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/v7_carolina_GVII.pdf. Acesso em 08/07/2023.

TITSCHER, Stefan. MEYER, Michael, WODAK, Ruth, VETTER, Eva. **Métodos de Análise de Texto e Discurso: Em Busca de Sentido.** São Paulo: Primeira edição, 22 de setembro de 2000.

VASCONCELOS, Tânia Mara Pereira. **A perspectiva de gênero redimensionando a disciplina histórica.** Revista Ártemis, [S. l.], n. 3, 2005

VEJA. **‘Game of Thrones’: episódio final foi o mais assistido da história da HBO.** 20 Maio, 2019. Cultura. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/game-of-thrones-episodio-final-foi-o-mais-assistido-da-historia-da-hbo> . Acesso em 03/01/2024.

WOLLSTONECRAFT Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher.** Editora: Boitempo, 2016