



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Jarlene Rodrigues Reis

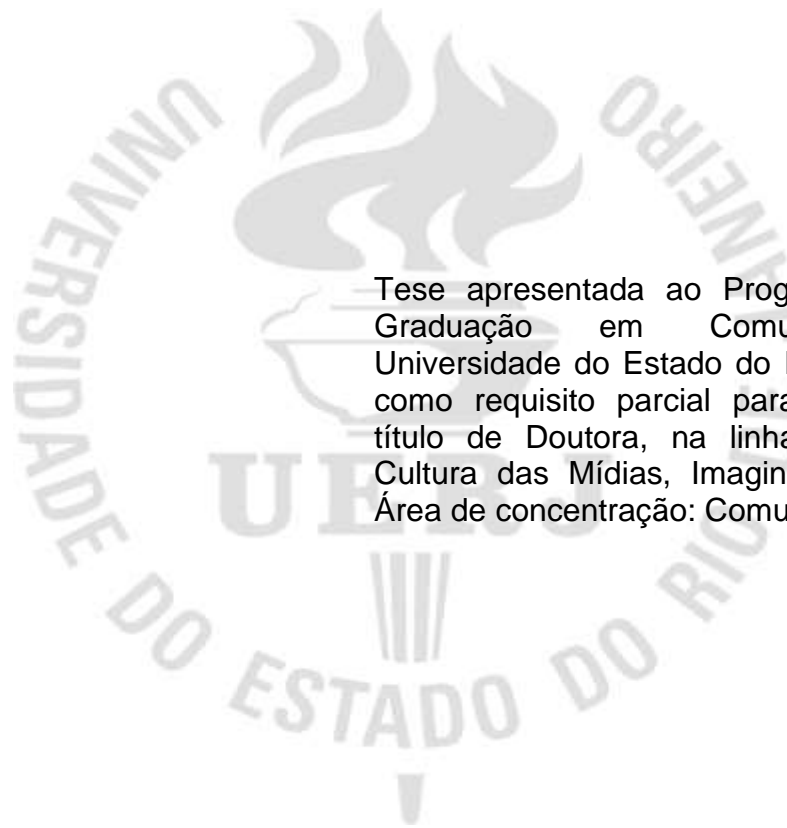
**Dona Leopoldina e Dom Pedro I na cultura das mídias:  
performances de gênero em foco**

Rio de Janeiro

2021

Jarlene Rodrigues Reis

**Dona Leopoldina e Dom Pedro I na cultura das mídias: performances de gênero em foco**



Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, na linha de pesquisa Cultura das Mídias, Imaginário e Cidade. Área de concentração: Comunicação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise da Costa Oliveira Siqueira

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

R375 Reis, Jarlene Rodrigues.  
Dona Leopoldina e Dom Pedro I na cultura das mídias: performances  
de gênero em foco/ Jarlene Rodrigues Reis. – 2021.  
201 f.

Orientadora: Denise da Costa Oliveira Siqueira.  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Faculdade de Comunicação Social.

1. Dom Pedro I – Teses. 2. Dona Leopoldina – Teses. 3. Cultura das  
mídias – Teses. I. Siqueira, Denise da Costa Oliveira. II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação. III. Título.

bs CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou  
parcial desta dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Jarlene Rodrigues Reis

**Dona Leopoldina e Dom Pedro I na cultura das mídias: performances de gênero em foco**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, na linha de pesquisa Cultura das Mídias, Imaginário e Cidade. Área de concentração: Comunicação.

Aprovada em 09 de setembro de 2021.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise da Costa Oliveira Siqueira  
Faculdade de Comunicação Social – UERJ (Orientadora)

---

Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves  
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

---

Prof. Dr. Euler David de Siqueira  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Carolina Damboriarena Escosteguy  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Armelle Enders  
Université Paris - 8 – Vincennes - Saint-Denis

Rio de Janeiro

2021

## AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio, o carinho e a paciência de todos que me acompanharam durante esse processo:

À professora Denise Siqueira, que acolheu e deu asas para minhas ideias e meus anseios, apoiando todas as guinadas que surgiram pelo caminho. Sua retidão e seu profissionalismo sempre me inspiram.

À professora Armelle Enders pela recepção calorosa em Paris e na Université Paris 8 – Vincennes -Saint Denis durante meu período de estágio doutoral.

À professora Valérie Pouzol, cujas aulas e seminários me inspiraram com ideias fundamentais para as discussões de gênero e história.

Aos professores das bancas de qualificação e de defesa, pelas sugestões e pela generosidade das contribuições para meu trabalho.

Aos professores do PPGCOM/UERJ, exemplos de que é possível construir espaços de conhecimento, discussão e criticidade com muito calor humano. O trabalho de vocês me motiva a prosseguir.

Aos servidores e funcionários da UERJ, pelo espírito de serviço e pela resistência que me fazem acreditar que tempos melhores virão.

Aos amigos e amigas do Corps e do Lampe pelas trocas sempre instigantes.

Aos colegas da inesquecível turma de 2017 do Doutorado, meu agradecimento se mistura à saudade e à certeza de amizades que levo para a vida. Não poderia haver grupo mais parceiro e caloroso nessa jornada, e por isso sou imensamente grata.

Aos amigos e amigas do Cefet Petrópolis, pela torcida e pela companhia rica e leve que me proporcionam em qualquer distância.

Aos meus pais, por jamais terem me ensinado a me colocar no meu lugar. Ao Rodrigo e à Anny, por acreditarem em meus projetos e celebrarem minhas conquistas incondicionalmente.

Ao meu companheiro de vida, Welerson, que faz o melhor café do mundo e me ajuda a ficar acordada após as noites de insônia. Nenhum agradecimento faz justiça ao seu apoio e ao seu amor, que nos momentos mais difíceis me trazem de volta para mim mesma e, sempre, para você.

Por fim, à UERJ e a todo o sistema de ensino público, gratuito e de qualidade do Brasil, em que deposito minha esperança, meu orgulho e minha luta.

Rodrigues sabe ler a mão e leu a minha. Contou-me o que viu sobre a minha vida nos próximos dez anos. Disse-me que serei feliz com Pedro, pelo menos no período inicial, e que teremos seis filhos. O primeiro será uma menina de cabelos pretos, como Pedro, e o último, um menino de cabelos louros. Rodrigues leu outras coisas na minha mão: disse-me que não só vou amar os brasileiros muito, como os brasileiros também vão me amar. E disse ainda que serei importante para o Brasil. Foi isso, sim, que ele leu: que serei muito importante para o Brasil, não para Portugal. E que vou me tornar uma “brasileira de coração”.

*Leopoldina de Habsburgo, 1817*

## RESUMO

REIS, Jarlene Rodrigues. *Dona Leopoldina e Dom Pedro I na cultura das mídias: performances de gênero em foco*. 2021. 202f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Este trabalho tem como objetivo investigar as performances de gênero de Dona Leopoldina e Dom Pedro I em suas representações midiáticas ficcionais no cinema e na televisão. Tendo atuado de forma decisiva nos episódios que levaram à Independência do Brasil, Dona Leopoldina e Dom Pedro I ocupam uma posição de exemplaridade em narrativas históricas e midiáticas sobre a construção do Brasil. Essas narrativas reproduzem papéis sociais que são cultural e historicamente ligados às ideias de feminino ou masculino, ecoando o sistema binário de gênero herdado do período colonial. Partindo da centralidade da mídia como produtora de sentidos ligados às identidades de gênero, analisam-se quatro produções audiovisuais que apresentam o casal de monarcas como personagens: *Independência ou Morte*, *Marquesa de Santos*, *O Quinto dos Infernos* e *Novo Mundo*. Técnicas de análise da comunicação narrativa foram empregadas no intuito de compreender representações e performances de gênero dos dois personagens nas quatro produções que compuseram o *corpus* do estudo. A base teórica do trabalho, compreendendo referências sobre representações sociais, cultura das mídias, narrativas e performances de gênero, forneceu pistas para uma análise crítica sobre os papéis performados por Pedro e Leopoldina nas mídias audiovisuais. Produzidas em períodos diversos, as produções estudadas deram a ver aspectos contextuais e temporais que revelam mudanças nas dinâmicas identitárias e nas práticas sociais de gênero no Brasil, durante as últimas décadas. Os dados coletados demonstraram narrativas em que, apesar dos alinhamentos culturais a cada época, são reproduzidas performances de gênero que refletem relações e estruturas colonialistas de gênero, dentro do binarismo feminino/masculino. Dessa forma, Pedro e Leopoldina exercem condições de masculinidade e feminilidade exemplares que reforçam discursos machistas, nos quais a atuação feminina é subalternizada ou invisibilizada. As representações midiáticas do casal se constroem de acordo com lógicas que, desde o tempo de colônia, se renovam discursivamente e se perpetuam no Brasil, fazendo sobreviver em novas roupagens antigas formas de dominação e hegemonia masculina, branca e heterossexual.

Palavras-chave: Dom Pedro I. Dona Leopoldina. Cultura das mídias. Performances de gênero.

## ABSTRACT

REIS, Jarlene Rodrigues. *Dona Leopoldina and Dom Pedro I in media culture: gender performances in focus*. 2021. 202f. Thesis (PhD in Communication) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This work aims to investigate the gender performances of Dona Leopoldina and Dom Pedro I in their fictional media representations in movies and television. Dona Leopoldina and Dom Pedro I played a decisive role in the episodes that led to the independence of Brazil from Portugal, and they occupy an exemplarity position in historical and media narratives about the construction of Brazil. These narratives reproduce social roles that are culturally and historically linked to the ideas of female or male, repeating the binary gender system inherited from the colonial era. Based on the centrality of the media as a producer of meanings related to gender identities, four audio-visual productions that present the monarchic couple as characters have been analysed: 'Independência ou Morte', 'Marquesa de Santos', 'O Quinto dos Infernos' and 'Novo Mundo'. Analysis techniques of narrative communication have been applied to understand portrayals and gender performances of both characters in the four productions that have composed the corpus of the study. The theoretical basis of the work, containing references about social representations, media culture, narratives, and gender performances, provided clues for a critical analysis of the roles performed by Pedro and Leopoldina in audio-visual media. The studied productions, released in different periods, showed contextual and temporal aspects that reveal changes in the identity dynamics and in the social practices of gender in Brazil during the last decades. Despite the cultural alignments of each period, the data collected demonstrated narratives that reproduce gender performances, reflecting colonialist gender relations and structures, within the female/male binarism. Thus, Pedro and Leopoldina exert masculinity and femininity exemplary conditions that reinforce sexist speeches, in which the female acting is subordinate or invisible. The mediatic representations of the couple are constructed according to a logic that, since the colonial times, renew themselves discursively and are perpetuated in Brazil, making old forms of male, white and heterosexual domination and masculine hegemony survive in new guises.

Keywords: Dom Pedro I. Dona Leopoldina. Media culture. Gender performances.



## RÉSUMÉ

REIS, Jarlene Rodrigues. *Dona Léopoldine et Dom Pedro I<sup>er</sup> dans la culture médiatique : focus sur les performances de genre*. 2021. 202f. Thèse (Doctorat en Communication) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Ce travail a pour objectif d'étudier les performances de genre de Dona Léopoldine et Dom Pedro I<sup>er</sup> dans leurs représentations médiatiques fictives au cinéma et à la télévision. Ayant joué un rôle décisif dans les épisodes qui ont conduit à l'Indépendance du Brésil, Dona Léopoldine et Dom Pedro I<sup>er</sup> occupent une position exemplaire dans les récits historiques et médiatiques sur la construction du Brésil. Ces récits reproduisent des rôles sociaux culturellement et historiquement liés aux idées de féminin ou masculin, faisant écho au système binaire de genre hérité de la période coloniale. C'est en prenant en compte la centralité des médias en tant que producteurs de significations liées aux identités de genre, que quatre productions audiovisuelles qui présentent le couple monarque comme personnages sont analysées : *Independência ou Morte*, *Marquesa de Santos*, *O Quinto dos Infernos* et *Novo Mundo*. L'analyse de la communication narrative a été utilisée comme méthodologie afin de comprendre les représentations et les performances de genre des deux personnages dans les quatre productions qui composent le *corpus* de l'étude. La base théorique de la recherche rassemble des références sur les représentations sociales, la culture médiatique, les récits et les performances de genre, ceci en fournissant des indices pour une analyse critique des rôles joués par Pedro et Léopoldine dans les médias audiovisuels. Présentées à différentes périodes, les productions étudiées ont montré des aspects contextuels et temporels qui révèlent des changements dans la dynamique identitaire et dans les pratiques sociales de genre au Brésil au cours des dernières décennies. Le matériel analysé a révélé des récits dans lesquels, malgré les normes culturelles de chaque époque, des performances de genre qui reflètent des relations et des structures de genre colonialistes sont reproduites au sein du binarisme féminin/masculin. De cette manière, Pedro et Léopoldine présentent des conditions de masculinité et de féminité exemplaires qui renforcent les discours sexistes, dans lesquels la performance féminine est subordonnée ou rendue invisible. Les représentations médiatiques du couple se construisent selon des logiques qui, depuis l'époque coloniale, se renouvellent et se perpétuent discursivement au Brésil, faisant survivre sous de nouvelles formes d'anciennes formes de domination et d'hégémonie masculine, blanche et hétérosexuelle.

Mots clés : Dom Pedro I<sup>er</sup>. Dona Léopoldine. Culture des médias. Performances de genre.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dona Leopoldina e Dom Pedro I em Embrujo.....	42
Figura 2 – Casamento Pedro e Leopoldina (Alegoria) .....	74
Figura 3 – Independência ou morte.....	78
Figura 4 – Peças comemorativas da boneca Susi em 1972 .....	83
Figura 5 – O menino Pedro II (Guilherme Hundadze) e seu pai, Pedro I (Reynaldo Gianecchini), em <i>O Natal do menino imperador</i> .....	84
Figura 6 – Cartaz do filme <i>Independência ou Morte</i> .....	95
Figura 7 – Coroação de Dom Pedro I do Brasil.....	100
Figura 8 – Cena da Coroação de Dom Pedro I em <i>Independência ou Morte</i> .....	101
Figura 9 – Representações de Dona Leopoldina de Habsburgo.....	103
Figura 10 – Representações de Dom Pedro I .....	103
Figura 11 – Propaganda do liquidificador Walita em 1972 .....	115
Figura 12 – Imagem da abertura de <i>Marquesa de Santos</i> .....	117
Figura 13 – Imagem da abertura de <i>O Quinto dos Infernos</i> .....	118
Figura 14 – Maria Padilha como Dona Leopoldina em <i>Marquesa de Santos</i> .....	126
Figura 15 – Gracindo Jr. como Dom Pedro I em <i>Marquesa de Santos</i> .....	127
Figura 16 – Marcos Pasquim como Dom Pedro I em <i>O Quinto dos Infernos</i> .....	142
Figura 17 – Érika Evantini como Leopoldina em <i>O Quinto dos Infernos</i> .....	144
Figura 18 – Peça de divulgação de <i>Marquesa de Santos</i> .....	150
Figura 19 – Logotipo da novela <i>Novo Mundo</i> .....	159
Figura 20 – Letícia Colin como Leopoldina no início e ao final da novela <i>Novo Mundo</i> .....	166
Figura 21 – Caio Castro caracterizado como Dom Pedro I .....	168

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Produções ficcionais que retratam Pedro e Leopoldina .....	89
Quadro 2 – <i>Corpus</i> da pesquisa.....	90
Quadro 3 – Sequência narrativa de Independência ou Morte .....	99
Quadro 4 – Leopoldina incentiva a atuação política de Pedro .....	105
Quadro 5 – Domitila é apresentada a Leopoldina .....	107
Quadro 6 – Leopoldina confronta Pedro .....	108
Quadro 7 – Pedro e Leopoldina discutem (continua) .....	109
Quadro 8 – Dom Pedro expulsa do Brasil tropas portuguesas.....	111
Quadro 9 – Sequência narrativa de <i>Marquesa de Santos</i> .....	123
Quadro 10 – Leopoldina conversa com a baronesa de Goytacazes .....	129
Quadro 11 – Leopoldina e Pedro trocam acusações (continua).....	131
Quadro 12 – Pedro se descontrola após discussão com Leopoldina (continua) .....	133
Quadro 13 – Sequência narrativa de <i>O Quinto dos Infernos</i> .....	139
Quadro 14 – Pedro se queixa da aparência de Leopoldina .....	143
Quadro 15 – Pedro explica seu comportamento para Leopoldina.....	145
Quadro 16 – Sequência narrativa de <i>Novo Mundo</i> .....	162
Quadro 17 – Leopoldina mostra retrato de Pedro para Anna.....	165
Quadro 18 – Leopoldina e Pedro conversam na Sala de Música (continua).....	169
Quadro 19 – Leopoldina e Pedro discutem após traições do príncipe (continua) ...	172
Quadro 20 – Pedro sente ciúmes de José Bonifácio (continua).....	174

## SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO .....	12
1	A HISTÓRIA NO CONTEXTO DA CULTURA DAS MÍDIAS .....	22
1.1	Mídia e representações do mundo.....	23
1.2	Narrativas como experiências da história.....	28
1.3	O passado nas lentes da mídia .....	33
1.4	A história do Brasil em tela .....	39
2	PERFORMANCES DE GÊNERO NAS MÍDIAS.....	46
2.1	Performances de gênero: construções entre a reflexão e a luta .....	48
2.2	O feminino representado .....	56
2.3	O masculino hegemônico ameaçado.....	63
3	DA HISTÓRIA ÀS TELAS – REPRESENTAÇÕES DE DONA LEOPOLDINA E DOM PEDRO I.....	71
3.1	Leopoldina e Pedro: trajetória e elevação entre os heróis nacionais.....	73
3.2	O casal de monarcas na cultura das mídias .....	82
3.3	Entendendo as performances de gênero de Pedro e Leopoldina: aspectos metodológicos .....	87
4	NARRATIVAS HEROICAS E EXALTAÇÃO DA VIRILIDADE EM <i>INDEPENDÊNCIA OU MORTE</i> .....	95
4.1	O tom didático de <i>Independência ou Morte</i> .....	96
4.2	Pedro, Leopoldina e a imagem de um casamento real .....	101
4.3	Um filme que veio a calhar: <i>Independência ou Morte</i> e ufanismo no Brasil de 1972.....	113
5	O PÚBLICO E O PRIVADO EM <i>MARQUESA DE SANTOS</i> E <i>O QUINTO DOS INFERNOS</i> .....	N
5.1	Paixão e intrigas em <i>Marquesa de Santos</i> .....	119
5.2	Senhor imperador, senhora imperatriz.....	125
5.3	O viés satírico de <i>O Quinto dos Infernos</i> .....	135
5.4.	Um príncipe mulherengo e uma princesa apagada.....	142
5.5	Entre as expectativas de 1984 e as incertezas de 2002: entendendo os contextos culturais de <i>Marquesa de Santos</i> e <i>O Quinto dos Infernos</i> ..	150
6	ENGAJAMENTO POLÍTICO E QUESTÕES ATUAIS EM <i>NOVO MUNDO</i> ..	158
6.1	Romances, aventuras e mudanças políticas em <i>Novo Mundo</i> .....	159

<b>6.2</b>	<b>Pedro e Leopoldina, um casal engajado .....</b>	<b>164</b>
<b>6.3</b>	<b>Celebrando Leopoldina e discutindo o Brasil: as diversas agendas de 2017.....</b>	<b>178</b>
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>182</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>188</b>

## INTRODUÇÃO

A curiosidade acadêmica, essa comichão que nos mantém eternamente conectados à fase infantil dos “porquês” e dos “comos”, às vezes nos leva a extrapolar os limites até o extremo de elaborar uma pesquisa de doutorado. Em quadros ainda mais graves, a síndrome do questionamento constante leva o indivíduo a prosseguir por anos a fio em sucessivos projetos, colaborações de pesquisa, publicações, estágios, cursos. Quanto a mim, estou apenas começando, mas já apresento diversos sintomas.

Nos últimos anos, a comichão me atingiu na forma de perguntas como essas: Quais as relações entre monarquia, mídia e movimentos feministas? Em pleno século XXI, o que ainda nos faz acompanhar notícias sobre personalidades de famílias reais do mundo todo, num misto de curiosidade, encantamento e, às vezes, deboche? Por que motivo até no Brasil, país republicano, ainda há uma curiosa “linha de sucessão ao Trono” mantida por herdeiros de uma família real apoiada por saudosos monarquistas de todo o país? De que forma essa fantasia monárquica está associada à manutenção de uma cultura heteronormativa e colonialista?

Para tentar responder a essas perguntas, foi preciso fazer diversas “viagens no tempo”, mergulhar em nossa história, conhecer outras, buscar suporte em um sem fim de leituras e, com alguma bagagem dessa imersão, olhar para o elemento tão acusado como dispersor de focos e de atenções – a cultura das mídias. Essa viagem proporcionou o reencontro com dois personagens que me foram apresentados na infância e com quem algumas vezes me reencontrei em filmes, documentários ou na televisão. Dom Pedro I e Dona Leopoldina, primeiro imperador e primeira imperatriz do Brasil, trouxeram ainda mais sentido para as questões que eu já vinha formulando. E foi assim que surgiu a proposta desta tese.

Partindo de uma compreensão sobre a centralidade da mídia na construção de narrativas históricas e na produção de sentidos ligados ao gênero, o objetivo geral desta pesquisa consiste em investigar as performances de gênero de Dona Leopoldina e Dom Pedro I em suas representações midiáticas ficcionais no cinema e na televisão. A fim de observar como operam essas representações, foi realizado um estudo a partir de produções televisivas e de cinema que retratam o Primeiro Reinado no Brasil, com foco no casal de monarcas. Como objetivos específicos, o trabalho tem como intuítos: compreender as articulações teóricas entre as representações sociais

e a comunicação narrativa; contextualizar as representações midiáticas da história do Brasil no cenário da cultura das mídias; refletir sobre as performances de gênero em produções ficcionais de inspiração histórica; discutir as representações de Dona Leopoldina e Dom Pedro I, como personagens, em produções audiovisuais de inspiração histórica; analisar as performances de gênero de Pedro e Leopoldina nessas produções.

A interseção entre representações midiáticas de personalidades históricas e suas performances de gênero foi o norte para a sistematização dos questionamentos apresentados anteriormente, na forma de um problema de pesquisa. Ele pode ser apresentado nas seguintes questões: De que forma se constroem narrativas midiáticas sobre performances de gênero em produções ficcionais de inspiração histórica? Qual é a dimensão da dicotomia masculino/ feminino nas representações midiáticas de Dona Leopoldina e Dom Pedro I? Em que medida essas representações refletem mudanças temporais sobre os papéis de gênero? Nas próximas páginas, apresentamos o novelo de onde se pretende puxar esse grande fio.

Antes de discutir histórias, narrativas e personagens, cabe lembrar uma preocupação atual ligada às questões de gênero, especialmente em tempos de pandemia: a violência. Em outubro de 2020, a divulgação do 14º Anuário Brasileiro de Segurança Pública (FÓRUM..., 2020) apontou índices preocupantes sobre a situação da violência contra as mulheres no Brasil. No documento, que reuniu dados do primeiro semestre de 2020, chama a atenção o aumento do número de feminicídios em relação ao ano anterior – 2% a mais no comparativo –, além do crescimento dos acionamentos da Polícia Militar por casos de violência doméstica, ao mesmo tempo em que caíram os registros desse tipo de agressão nas delegacias. Segundo o relatório, a pandemia do coronavírus contribuiu para o agravamento desse cenário – o isolamento social e a necessidade de passar boa parte do tempo em casa trouxeram à tona conflitos e comportamentos violentos, como também restringiram as possibilidades de acesso à ajuda por parte das vítimas.

Mas não foi apenas no Brasil nem somente no ambiente doméstico que a pandemia aprofundou e expôs a precariedade da condição feminina. Como analisa Françoise Vergès (2020), no mundo inteiro trabalhadores de setores considerados essenciais foram mais expostos à contaminação, ao estresse e ao cansaço, atuando na limpeza, na organização e no atendimento ao público em supermercados, unidades de saúde e estações de transporte público, para listar alguns. Dentre essas pessoas,

Vergès destaca as mulheres, especialmente, aquelas que habitam regiões pobres e periféricas nos grandes centros urbanos, boa parte delas racializadas e invisibilizadas social e midiaticamente. As marcas que a crise do coronavírus irá deixar para os próximos tempos ainda não conhecemos, mas as antigas estruturas de desigualdade de gêneros, raças e classes certamente parecem agora mais nítidas do que nunca. A quarentena nos colocou na ambígua posição de espectadores dessas realidades mais do que podíamos sequer imaginar – nossos *smartphones*, televisores, *tablets* e computadores se ocupam da tarefa da informação e do entretenimento constantes durante esse período. Em nossas telas, não apenas conhecemos as mazelas como também interagimos com um conjunto mais amplo de narrativas e sentidos que estruturam parte de nossas visões de mundo.

Quando se trata dos papéis de gênero, as narrativas midiáticas reproduzem construções identitárias presentes na sociedade, ao mesmo tempo em que contribuem para a criação de novos significados e novas interpretações. Aos poucos, são problematizados os modelos sociais e discursivos que determinam os enquadramentos subjetivos das identidades de gênero na produção audiovisual. Estereótipos ligados ao masculino, ao feminino e aos grupos LGBTQIA+, embora ainda sejam persistentes, dividem espaço com representações que permitem o questionamento da categorização binária tradicional. O pensamento de Judith Butler (2014) nos conduz à compreensão da natureza cultural, performática e impositiva do sistema binário de gênero:

Gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume. Supor que gênero sempre e exclusivamente significa as matrizes "masculino" e "feminina" é perder de vista o ponto crítico de que essa produção coerente e binária é contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo. [...]. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados (2014, p. 253).

A autora defende que qualquer discussão sobre gênero parta do entendimento das práticas reguladoras que resultam em discursos restritivos em que se insiste no binarismo homem e mulher como a única forma de compreender o campo do gênero. Narrativas midiáticas, muitas vezes, partem desse binarismo para a construção de personagens e intrigas que compõem as tramas. As ideias do que se considera



feminino, masculino e aquilo que se entende como diferente ou desviante refletem o pensamento coletivo, a cultura e os valores de uma sociedade em dado momento. Para Butler (2014), além de desconsiderar performances e identidades construídas fora do sistema masculino/feminino, a insistência nesse reducionismo contribui para que se naturalize socialmente a hegemonia binária, dificultando sua disrupção.

Não é necessário muito esforço para compreender a dimensão dessa hegemonia no Brasil. Há pouco mais de dois anos, após tomar posse à frente do Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos no Brasil, Damares Alves proferiu a polêmica frase: “Atenção, atenção! É uma nova era no Brasil, meninos vestem azul e meninas vestem rosa!”<sup>1</sup>. A fala, amplamente projetada nas esferas midiática e social, reavivou discussões sobre o que se consideram, no Brasil, os indicativos de gênero. Na ocasião, a opinião pública se dividiu – houve manifestações de apoio à ministra, defendendo valores tradicionais ligados à demarcação de papéis entre homens e mulheres, e argumentos contrários à sua fala, reivindicando o reconhecimento da pluralidade de identidades de gênero existentes no país. O episódio evidenciou as disputas narrativas sobre as questões de gênero no Brasil, país cuja imagem de uma cultura considerada livre e festiva divide espaço com o conservadorismo de parcela da sociedade.

Nas representações midiáticas nacionais, esse conflito é visível. Em produções audiovisuais de ficção, as tramas e arcos narrativos principais são geralmente concentrados nas relações entre mulheres e homens, em sua maioria brancos e heterossexuais. Personagens e núcleos LGBTQIA+, quando há, muitas vezes são estigmatizados e reduzidos à posição de coadjuvantes. O mesmo acontece com personagens racializados, frequentemente ligados a posições sociais subalternas em relação aos protagonistas. Filmes, séries de televisão e telenovelas refletem em suas tramas essas relações, influenciando e sendo influenciados por comportamentos e práticas sociais. Trata-se de uma prática que, como observa Sandra Machado (2017), contribui para perpetuar preconceitos e desigualdades, além de ser utilizada para nivelar as informações veiculadas de acordo com padrões e categorias simplistas que, supostamente, representam o mundo como ele “realmente é”. O espaço para as

---

<sup>1</sup> Informações disponíveis em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/01/03/video-de-ministra-sobre-cores-para-criancas-repercute-nas-redes.ghtml>>. Acesso em 23 fev. 2020.

diversidades fica restrito, a fim de que não se ofusque o protagonismo dos homens brancos e anglo-saxônicos/arianos (MACHADO, 2017).

Em produções audiovisuais, esses fatores são expressos em “papéis-modelo de gênero”, que agregam características associadas a mulheres, homens, negros, homossexuais e outros, a partir do repertório estabelecido por roteiristas e produtores (MACHADO, 2017). Ainda para Sandra Machado, a busca de representatividade nas mídias, por atores sociais dos mais diversos grupos e condições, aponta para a importância do pluralismo dos papéis que são tomados como modelos ou exemplos do que é gênero, raça ou classe social.

Convém ponderar que, embora os diferentes gêneros estejam continuamente em construção na sociedade e na mídia, há padrões que se repetem com novas roupagens ao longo do tempo. Linguagens, comportamentos, vestuário e valores sociais, em produções audiovisuais de diferentes épocas, conformam-se aos códigos culturais daquele momento, embora possam reproduzir, por décadas, ideias semelhantes em formatos diversificados. É o que encontramos em filmes e produções televisivas de inspiração histórica, em que se revisitam fatos, relações, biografias de personalidades históricas e categorias sociais do passado em interpretações adequadas ao período de produção. Em produções midiáticas que retratam momentos históricos, as abordagens dos papéis de gênero se fundamentam tanto no contexto social e histórico em que as obras são realizadas, como também nas pesquisas feitas durante a elaboração dos roteiros. Nessas obras, as concepções de gênero se juntam à força dos papéis-modelo ocupados por nomes reconhecidos pela história e pelo público.

Personagens históricos merecem cuidado especial, pois suas preferências e relações amorosas costumam ser conhecidas entre o público – portanto, em princípio, não há grande margem para comportamentos diferentes do padrão heteronormativo encontrado nos enlances de heróis e heroínas da história “oficial”. Assim, predomina a dicotomia homem/mulher como padrão das interações das personalidades históricas. Há ainda, no caso de narrativas ficcionais de cunho histórico ou biográfico, o dilema comumente evocado pelas tensões entre o real e o fictício, já que o próprio escrutínio do público e da crítica frequentemente levanta questionamentos sobre a verossimilhança dos eventos representados, estabelecendo comparações com fontes reconhecidamente historiográficas. Um exemplo é a *websérie* britânica *The Crown*, produzida pela plataforma Netflix, que narra a trajetória da Rainha Elizabeth II do

Reino Unido. Retratando personagens que fazem parte tanto da história britânica quanto da cultura popular do século XX, a produção divide opiniões entre os que a consideram fiel aos acontecimentos e aqueles que a acusam de sensacionalismo. Recentemente, a introdução da personagem da Princesa Diana na série suscitou reações de canais de imprensa e de autoridades britânicas, que defendem que a produção deixe explícito para o público que *The Crown* se trata de uma narrativa fictícia<sup>2</sup>.

Fiéis ou não às narrativas historiográficas tradicionais, o que nos interessa é o potencial dos personagens históricos como representantes da dicotomia masculino/feminino e dos estereótipos a ela relacionados, considerando sua projeção na consciência histórica nacional. Como analisa a historiadora Armelle Enders (2014), figuras históricas se inscrevem no repertório coletivo, congregando elementos que articulam poderes políticos, feitos individuais e adesão popular. Para a autora, seu potencial para mobilizar emoções coletivas é o que os transforma em heróis, vultos nacionais (ENDERS, 2014). Daí seu alcance midiático e seu destaque na produção de sentidos e imaginários coletivos.

A exaltação dos grandes nomes da nação, no caso brasileiro, resulta em um panteão peculiar que reúne figuras dos períodos colonial, monárquico e republicano, como parte de uma narrativa linear da história nacional, na qual feitos heroicos sucedem uns aos outros e contribuem da mesma forma para a formação e a consolidação do país (ENDERS, 2014). É novamente Enders que nos oferece uma perspectiva sobre esse ponto, ao refletir sobre o distanciamento entre as ideias de povo e nação no Brasil, sobre o qual residiriam dificuldades no estabelecimento da dimensão representativa – afinal, “heróis nacionais” como Tiradentes e Santos Dumont representam o povo brasileiro, uma ideia de Brasil ou um grupo específico?

Para a autora, o culto aos monarcas (Dom Pedro I, principalmente) durante o Primeiro e o Segundo Reinados está diretamente ligado a uma associação entre governante e Estado, distanciando as esferas decisórias e a coletividade, algo que ainda perdura, de certa forma, na cultura nacional. Nas palavras de Enders (2014, p. 173), “o Império mostrou-se forte para sacralizar a soberania, não do povo, mas de um Estado sobre um enorme território”. Desde então, têm-se escolhido as

---

<sup>2</sup> Mais informações sobre a repercussão da quarta temporada de *The Crown* no Reino Unido pode ser encontradas em: <<https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2020/12/serie-the-crown-e-criticada-por-parcialidade-com-charles-e-diana.shtml>>. Acesso em: 21 Dez. 2020.

personalidades que iriam emprestar sua imagem, suas virtudes e conquistas ao Estado brasileiro em formação. A distinção e o culto à memória de indivíduos exemplares é um traço das lógicas particularistas da história nacional, que, mesmo nos esforços pela conquista de visibilidade de grupos considerados minoritários, tem reproduzido o paradigma da exaltação de personagens emblemáticos (ENDERS, 2014). Os últimos anos, em especial, foram marcantes no que se refere à avidez pela elevação de novos líderes e à mitificação de nomes dos campos político, esportivo e midiático – atribuindo-se a grandeza a poucos nomes de destaque, não compreendemos que na coletividade estão as chaves para as mudanças sociais e ficamos, então, no aguardo da epifania de um salvador.

Enquanto o Brasil anseia por novos heróis a serem aclamados, os antigos nomes continuam indicando o caminho a seguir, pois são deles os exemplos vigentes de dedicação à pátria. Dentre eles, emergem as duas personalidades históricas que ocupam o centro desta pesquisa – Dona Leopoldina de Habsburgo e Dom Pedro I. O casal de monarcas do Brasil ganha protagonismo nas representações sobre o período do Primeiro Reinado, em virtude de suas atuações políticas e de seus conflitos familiares e pessoais, estes últimos com grande ressonância não apenas em relatos biográficos, como em outros formatos de relatos históricos.

O Primeiro Reinado, inaugurado em 1822 com a proclamação da Independência do Brasil, foi marcado por acontecimentos que vão desde o famoso “Grito do Ipiranga” até a abdicação do trono por Dom Pedro I, em 1831. Nesse período foi instituída a primeira constituição do país e foram criados os primeiros símbolos nacionais, como o hino, a bandeira e as cores que representam o Brasil. Dom Pedro I, reivindicando para si as iniciativas e feitos de seus anos como imperador, estabeleceu o protagonismo de sua figura entre as personalidades exemplares do país na época. Dona Leopoldina, por sua vez, esperou quase um século para ser reconhecida entre o grupo de heroínas e heróis do Brasil, o que só ocorreria por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, no início do século XX.

A importância dessas duas personalidades nas narrativas históricas brasileiras faz com que suas representações assumam caráter emblemático quando se trata de seus papéis de gênero. O que teria sido apenas fruto de uma aliança estratégica comum entre duas dinastias europeias no início do século XIX (o casamento de seus herdeiros) extrapolou os limites da política e ganhou dramaticidade graças à publicização de comportamentos indiscretos de Pedro, de um lado, e às especulações

em torno do sofrimento de Leopoldina, de outro. Assim, comportamentos que hoje seriam destaques do que conhecemos como “revistas de fofoca”, atitudes de âmbito privado, passaram a integrar narrativas históricas que privilegiam a exaltação individual e heroica. Se as peripécias de Dom Pedro I ajudaram a compor sua imagem de herói conquistador, as agruras de Dona Leopoldina encorpam sua reputação de princesa sacrificada para a libertação do Brasil. Nessa ótica, a posição de Pedro e Leopoldina como “exemplos” ou “modelos” foi construída em virtude de sua participação não apenas nos desdobramentos que levaram à Independência do Brasil, como também na introdução de elementos que compõem o que se considera como uma “identidade nacional” (RIBEIRO, 2005).

Além da presença nos relatos históricos, as interações e os papéis sociais dessas duas personalidades têm sido retratados também pela mídia em documentários, filmes, séries de TV e telenovelas. Considerando que, como assinala Landsberg (2015), as histórias contadas em produções de cinema e televisão se tornam, muitas vezes, as versões mais populares e conhecidas sobre eventos e personalidades históricos, compreendemos a importância e o alcance dessas representações, que transitam entre o entretenimento e a informação. Enders (1997) chama a atenção para a forma como se constroem as memórias brasileiras, pois a História tradicionalmente ensinada dentro do sistema escolar divide espaço com outras formas de difusão do conhecimento e das informações no país. Para a autora, a ficção televisiva ocupa posição destacada nesse cenário, levando-se em conta seu alcance entre diferentes classes sociais, na maior parte do território nacional.

A mídia exerce, portanto, papel determinante não apenas na criação de narrativas históricas, mas também na “produção de novas sociabilidades reguladas por estes aparatos tecnológicos que instauram relações dialógicas e produzem subjetividade” (BARBOSA, 2007a). Nessa perspectiva, produções audiovisuais de inspiração histórica reproduzem estereótipos de aparência e de comportamento (FONSECA, 2018), ecoando imaginários que sintetizam papéis atribuídos a mulheres e homens em filmes, telenovelas e documentários. Ainda sobre a centralidade das mídias na produção de sentidos, Denise Siqueira (1997) afirma que os meios de comunicação aliam a veiculação de mensagens ao entretenimento e, ao aparentarem neutralidade, contribuem para que o público se distraia entre a realidade e as informações recebidas. Dessa forma, destaca a autora, os meios de comunicação ocupam espaços estratégicos na construção de imaginários e memórias coletivas. No

campo midiático, a esfera do sensível exerce papel de catalisadora de sentidos, congregando diversas instâncias e contribuindo para que possamos compreender atos e acontecimentos que, sem a articulação discursiva dos meios de comunicação, não teriam a mesma força (SIQUEIRA, 2015).

Considerando a importância das mídias na modelagem de padrões, performances de gênero e representações do passado, esta tese se constrói a partir da análise de quatro produções audiovisuais de ficção em que Dona Leopoldina e Dom Pedro I são personagens. O filme *Independência ou Morte* (1972), as minisséries *Marquesa de Santos* (1984) e *O Quinto dos Infernos* (2002), além da novela *Novo Mundo* (2017), compuseram o *corpus* do estudo de casos múltiplos. Durante o estudo, técnicas de análise de imagens em movimento foram empregadas na etapa de transcrição do material selecionado. A utilização do método de análise da comunicação narrativa permitiu direcionar o aprofundamento nas produções estudadas por meio da identificação de estratégias narrativas, pontos de virada, núcleos dramáticos, elementos de construção e de interação dos personagens. Conteúdos gerados a partir da circulação das quatro produções, além de materiais jornalísticos de cada época, permitiram levantar aspectos contextuais das obras que formaram o *corpus*. As interpretações e discussões originadas durante as análises tiveram como inspiração a abordagem feminista que, segundo Curiel (2020), admitem as performances de gênero como partes de estruturas sociais colonialistas e patriarcais.

Em sua organização, a tese foi dividida em seis capítulos, além desta Introdução e da Conclusão. No capítulo 1, apresentam-se apontamentos teóricos sobre a importância e a influência da cultura das mídias como elemento articulador de narrativas e representações de mundo. Conceitos e vertentes ligados a midiaticização, representações e narrativas são discutidos em associação com as representações midiáticas da história e de personalidades históricas. Um breve percurso das representações da história do Brasil na ficção audiovisual é apresentado ao final do capítulo.

O capítulo 2 tem como objetivo discutir teoricamente as noções de gênero e performance, contextualizando a estrutura binária masculino/feminino. Autoras e autores de diferentes vertentes dos Estudos de gênero são apresentados, abordando-se as principais questões que norteiam as investigações sobre o assunto, em perspectiva não essencialista.

No terceiro capítulo, a trajetória histórica e midiática de Dona Leopoldina e Dom Pedro I é descrita, a fim de compor um panorama sobre a atuação política e histórica que resultou em sua visibilidade na cultura das mídias até os dias de hoje. Por fim, é apresentado o percurso metodológico do trabalho.

O foco do quarto capítulo é a análise das performances de gênero de Pedro e Leopoldina no filme *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra. *Marquesa de Santos* e *O Quinto dos Infernos*, ambas minisséries, têm suas análises reunidas no capítulo 5. Em seguida, no capítulo 6, os resultados e discussões sobre a novela *Novo Mundo* são apresentados. Nesses três capítulos, as seções obedecem a uma sequência iniciada por resumos analíticos das obras, discussões sobre os personagens Pedro e Leopoldina e análises sobre o contexto das produções. Posteriormente, a Conclusão reúne apontamentos sobre os resultados verificados, refletindo sobre as contribuições oriundas do trabalho.

No caminho proposto ao longo desses capítulos, pretendemos apresentar uma contribuição às discussões sobre gênero e suas representações na mídia, a partir de narrativas centradas em personalidades históricas, como é o caso de Dona Leopoldina e Dom Pedro I. O que propomos, por meio desse olhar para o passado, tem a ver com a criação de novas possibilidades de representá-lo e entendê-lo, compreendendo suas ressonâncias em nossas práticas e performances sociais e de gênero no presente.

## 1. A HISTÓRIA NO CONTEXTO DA CULTURA DAS MÍDIAS

Em produções midiáticas de inspiração histórica, as abordagens dos papéis de gênero oferecem um espectro para que se compreendam não apenas as práticas sociais e os pensamentos do período retratado, mas, principalmente, os ideários e paradigmas da época em que a obra se realiza e é veiculada. Criam-se narrativas, formas de contar histórias que, na medida em que são construídas, tornam-se elas próprias o episódio narrado, o passado revisitado por meio da televisão e do cinema.

Ao representarem midiaticamente a história, filmes e telenovelas operam na produção de sentidos e de engajamento com personalidades e acontecimentos históricos. É assim que essas produções passam a integrar um tipo de cultura histórica moldada pelos discursos midiáticos, cuja intensidade influencia de forma decisiva as imagens que guardamos do passado (LANDSBERG, 2015). Muitas vezes, as narrativas da história na mídia se tornam referências marcantes que temos sobre personagens e fatos passados.

Representadas em produtos culturais de grande alcance, as memórias de um grupo social ganham não somente novos contornos como também operam de acordo com a dinâmica da sociedade das mídias e da midiaticização nas práticas comunicacionais. Nessa realidade, as mídias exercem protagonismo na determinação de nossas formas de perceber o mundo e de agir sobre ele.

No Brasil, essa cultura reflete, na mídia, as visões lineares e tradicionais (reconhecidas como “oficiais”) da historiografia (FONSECA, 2016). Pinturas, documentários, filmes e produções televisivas seguem o modelo de representação de grandes acontecimentos e personalidades, repetindo e reforçando temáticas já conhecidas. É dentro dessa lógica que a Independência do Brasil, considerado um dos grandes eventos da trajetória do país, suscita interesse entre produtores do audiovisual desde a década de 1910.

As seções que compõem este capítulo têm o objetivo de contextualizar teoricamente essas discussões, importantes para que possamos estruturar uma reflexão sobre as representações midiáticas de performances de gênero de personalidades históricas. Partindo de articulações entre Comunicação, Mídia e História, seguimos para entender as principais abordagens sobre as narrativas, representações sociais e cultura das mídias, cenários em que se descortinam discursivamente os eventos históricos nacionais, para então apresentar um breve



retrospecto das temáticas e abordagens presentes em obras de inspiração histórica no cinema e na televisão brasileira.

### **1.1. Mídia e representações do mundo**

Entre os extremos do heroísmo e da vilania, uma diversidade de condições e de papéis sociais caracterizam as performances de gênero nas representações midiáticas. Em filmes, documentários e produções televisivas, os papéis femininos e masculinos demarcam relações sociais e de poder, reforçam imaginários e refletem os princípios que sustentam culturalmente as diferenciações de gênero. A partir dos produtos da indústria cultural, conhecemos modelos que reproduzem a dicotomia masculino/feminino, refletindo discursos que congregam percepções sobre a sociedade e representam as experiências sociais.

A ideia de um mundo representado pode ser compreendida a partir das reflexões de Roger Chartier (1991), para quem as representações constituem a forma como damos sentido ao mundo e ao que nos pertence. Conflitantes entre si, esses sentidos são construídos a partir de espaços e relações que permitem a determinação e o reconhecimento de identidades dentro de um grupo social. Os dispositivos em que se inscrevem as representações incorporam em suas estruturas, também, as expectativas e competências do público a que se dirigem. Dessa forma, as representações de personalidades históricas, incluindo seus papéis de gênero, operam em conformidade com as práticas de leitura e interpretação daqueles que com elas interagem.

Para Chartier, os conflitos de sentidos estão relacionados ao que ele considera como lutas de representação, que constroem o mundo social por meio de reações de adesão ou de rechaço. A partir das representações, os indivíduos incorporam a estrutura social, criam e reproduzem práticas de pertencimento e identidade. Ainda segundo o autor, as relações entre os sexos e a definição de identidades sexuais se constroem sobre a dinâmica das representações, uma vez que são

pensadas como a inculcação, pela repetição das representações e das práticas da dominação masculina e também com a afirmação de uma identidade feminina própria, enunciada fora ou dentro do consentimento, pelo rechaço ou a apropriação dos modelos impostos (CHARTIER, 2011, p. 23).

Ou seja, o modo como criamos nossas performances de gênero e nossas interpretações daquilo que atribuímos ao feminino, ao masculino ou a outras

identidades e papéis sexuais está fortemente ancorado em um sistema de representações que se manifestam discursivamente, e, nesse aspecto, as mídias desempenham importante papel. Como assinala Escosteguy (2020, p. 117), “a mídia participa, de modo ativo, da construção do que significa ser mulher, entre outros modos de ser, num contexto histórico específico, produzindo até mesmo sentidos contraditórios”. Por meio desses sentidos contraditórios, as mídias podem tanto reificar quanto questionar ou combater modelos e estereótipos ligados às identidades de gênero.

Constituindo formas de “falar sobre a sociedade”, as representações visuais, descrições, análises e narrativas históricas permitem aos sujeitos sociais a apreensão da realidade social em que se produzem identidades e performances de gênero. Howard Becker (2009) chama a atenção para a existência de uma “comunidade interpretativa”, composta por produtores – pessoas que produzem representações de um ou mais elementos sociais, de acordo com padrões determinados – e usuários, que utilizam tais representações com objetivos também padronizados. Filmes, minisséries e telenovelas podem ser considerados, nesse contexto, como recursos de representação, pois se tratam de formas de análise social.

As interpretações coletivas das representações sociais pressupõem, para Magnani (1986), a existência de um ideário comum e verossímil dentro de um grupo social. O autor reconhece que, embora se encontrem diferentes formas de interpretação dessas representações, elas operam em conformidade com um conjunto de conceitos e “ideias sociais” que incorporam dogmas e categorias identitárias legitimadas institucional e discursivamente. Portanto, quando observamos representações de acontecimentos e personalidades históricas, nossa compreensão parte de ideias pré-estabelecidas sobre a importância e os papéis sociais desempenhados pelas figuras representadas. Tais ideias e conceitos nos são transmitidos pelo grupo social do qual fazemos parte.

As representações sociais constituem modos de comunicar aspectos da realidade por meios diversificados, associados a objetivos específicos de produtores e usuários dessas representações. As produções audiovisuais que retratam a história do Brasil reproduzem midiaticamente acontecimentos e características de personagens que foram atribuídos aos relatos históricos e neles comunicados, além de se fazerem presentes em outras formas de representação, como documentos e

cartas, somados ao contexto histórico e social, bem como aos interesses dos produtores e do público.

O que conhecemos como representações midiáticas, esclarece Silveira (2004), designa uma forma particular de projetar e fixar sentidos por meio de suportes tecnológicos que têm em suas estratégias discursivas e em sua capacidade de suscitar o desejo, se comparadas a outros tipos de representação, a origem do prestígio que apresentam. A partir das mídias, não apenas se projetam papéis e identidades de gênero como também novas moralidades e novos sentidos de ética.

Podemos entender a mídia, segundo Muniz Sodré (2006), como esfera existencial determinante na organização da sociedade, influenciando direta e indiretamente as experiências sociais. Para o autor, o poder e os efeitos desencadeados pela influência da mídia, sejam a tradicional (meios de comunicação impressos, rádio e televisão) ou a digital (internet, mídias sociais virtuais), podem ser considerados como a ideia central que envolve toda a sociologia e antropologia da comunicação contemporânea (SODRÉ, 2002). É esse o pressuposto da midiatização, pautada pela “virtualização das relações humanas, presente na articulação do múltiplo funcionamento institucional e de determinadas pautas individuais de conduta com as tecnologias da comunicação” (SODRÉ, 2006, p. 20). Nessa lógica, não é possível dissociar das mídias as dinâmicas de construção da realidade, sendo esta última confundida com os discursos e projeções midiáticas.

A midiatização constitui um campo para que os sujeitos se posicionem social e politicamente, reproduzindo suas disputas simbólicas e suas relações de força. Trata-se de conferir visibilidade a determinadas posições e opiniões, refletindo em todos os domínios da vida social (LAFON, 2019). Portanto, o processo de midiatização pressupõe o estabelecimento de acordos e trocas que determinam os papéis desempenhados pelos diferentes sujeitos sociais que se alinham às dinâmicas midiáticas de interação, concorrendo para o surgimento de novas experiências e percepções sociais.

O estágio em que nos encontramos em termos de midiatização, segundo Verón (2014), constitui o resultado de um processo de longa duração, cuja observação em perspectiva histórica permite identificar uma sequência de

[...] fenômenos midiáticos sendo institucionalizados em sociedades humanas e suas múltiplas consequências. A vantagem conceitual da perspectiva de longo prazo é nos lembrar que o que está acontecendo nas sociedades da

modernidade tardia começou, de fato, há muito tempo (VERÓN, 2014, p. 15-16).

Isso significa que, muito além de pensar a midiatização como resultado do desenvolvimento de dispositivos tecnológicos específicos e de sua materialidade, devemos considerá-la no bojo da trajetória mais ampla dos atos comunicativos, desde a ascensão da escrita, passando pelo rádio e pela televisão, até os *smartphones* que usamos hoje.

Teoricamente, Hjarvard (2012) assinala que o conceito de midiatização surgiu para congrega questões antigas, além de reposicionar os estudos de mídia que consideravam os meios de comunicação como algo separado da sociedade e da cultura. O autor acrescenta que a onipresença das mídias e de suas lógicas reconfigurou as instituições sociais e as relações entre elas. Em sua ótica, a midiatização retrata uma condição histórica em que os meios de comunicação exercem influência predominante em outras instituições sociais (HJARVARD, 2012).

Essa centralidade caracteriza o que Douglas Kellner (2001) considera como a cultura da mídia, marcada pelo domínio de imagens e sons que ecoam pautas e preocupações da atualidade. As produções culturais, para Kellner, criam significados a partir de seu potencial de entreter e de seduzir o público, atuando na geração de comportamentos e interpretações de mundo conforme valores e práticas vigentes em um grupo social. Não por acaso, filmes, minisséries e telenovelas apresentam tramas e pautas que se alinham às agendas da sociedade, proporcionando as mais diversas reações dos espectadores.

O próprio Kellner adverte, entretanto, que não se podem considerar os discursos midiáticos como simples veículos de uma ideologia, mas sim como produções complexas que incorporam perspectivas sociais e políticas diversas, tornando-se arenas onde se travam disputas de poder. As mídias não atuam, portanto, como manipuladoras unilaterais de opiniões e comportamentos, pois exercem efeitos plurais e muitas vezes contraditórios. Além disso, a capacidade de apropriações e de reinterpretções dos conteúdos midiáticos por parte do público gera outras possibilidades de resistência, rejeição ou conformação às práticas sociais vigentes (KELLNER, 2001).

Sobre as contradições da cultura da mídia, Paiva observa que, ao mesmo tempo que a midiatização se propõe “aberta, transparente, democrática, [...] é atravessada por forças econômicas, políticas, institucionais que a impelem numa

direção contrária” (PAIVA, 2012, p. 153). A midiaticização não garante igualdade no exercício dos atos comunicacionais: nem em termos simbólicos, tampouco no acesso aos dispositivos que potencializam certas práticas de interação, como a internet em banda larga. Ao pensar nas mídias como operadoras de sentido sobre papéis e performances de gênero, levamos em conta que elas incorporam as tensões sociais, prolongadas no curso da história, nos processos assimétricos de registro do passado. Entre diferentes grupos sociais e em diferentes épocas, os sentidos de gênero não se produziram da mesma forma, e isso se reflete nas representações midiáticas de personalidades históricas.

A partir dos produtos culturais que nos cercam, podemos observar que nem todas as ocorrências sociais recebem o mesmo destaque, pois a abordagem midiaticizada confere visibilidade a determinadas posições e opiniões. Para Lafon (2019), acordos e trocas caracterizam as interações midiáticas, fazendo com que diferentes papéis sociais ganhem maior ou menor espaço, mais ou menos poder. É assim que diferentes atores sociais ganham interpretações variadas ao longo do tempo e das mudanças da própria sociedade. O filme *Uma linda mulher* (1990, Gary Marshall), um dos maiores sucessos entre os filmes românticos do século XX, hoje poderia ser considerado obsoleto em sua abordagem sobre as mulheres e sobre a independência feminina. Produção mais recente, *Adoráveis mulheres* (2019, Greta Gerwig), embora seja adaptação de um clássico americano do século XIX, traz uma perspectiva contemporânea do feminino e das relações entre as mulheres que protagonizam a trama. Nas duas produções, lançadas com trinta anos de diferença, é possível observar mudanças na forma como se abordam questões como os envolvimento afetivos femininos, as ambições e perspectivas de vida entre as mulheres.

Conferindo visibilidade a determinados eventos e grupos sociais, os discursos midiáticos produzem sentidos a partir de outros discursos circulantes na sociedade, afirma Morigi (2004). Somando-se às experiências da vida cotidiana, as produções midiáticas se articulam à realidade social produzindo informações na forma de representações do mundo, articuladas na forma de narrativas. No caso das produções audiovisuais que retratam a história, a centralidade das mídias permite entendê-las como espaços de construção de cultura histórica, lugares de memória.

## 1.2. Narrativas como experiências da história

O passado sempre se faz presente na cultura das mídias, expresso em produções audiovisuais, canais de informação e de entretenimento. Seja por meio dos resgates e das releituras da moda, pelas tendências nostálgicas que vez ou outra se impõem no cenário cultural ou pela necessidade de compreender eventos e personalidades que nos auxiliam a entender nossa própria condição, o passado se apresenta e se refaz no agora. Tomá-lo como algo estático e plenamente concluído nada mais é do que um equívoco.

A forma como contatamos esse passado constitui nossa consciência histórica, que Ana Paula Ribeiro et al. (2017, p. 39) resumem como algo que leva o sujeito a ser “afetado pelo tempo, capaz de dar sentido ao passado e gerar expectativas em relação ao futuro”. A importância da consciência e da imaginação histórica, para os autores, tem a atribuição de colocar em relevo perspectivas processuais e contextuais dos fenômenos comunicativos, situando “as práticas e processos comunicacionais como próprios de um dado momento e lugar” (RIBEIRO et al., 2017, p. 41). O exercício dessa consciência histórica se dá a partir da construção de narrativas, que estão articuladas a boa parte dos produtos e processos comunicacionais (RIBEIRO et al., 2017).

É por meio das narrativas que apreendemos as experiências e realidades de tempos passados. Paul Ricoeur (2012), um dos expoentes das discussões sobre o tema, entendia as narrativas como forma de reconfigurar o passado, permitindo que se acione e que se interprete o ausente, aquilo que passou, em diferentes temporalidades. Para o autor, o engendramento de diferentes eventos no tempo dá origem à trama articulada pela narrativa, sendo esse processo fundamental para que a própria ideia de tempo ganhe caráter humano e histórico. A partir dessas formulações, Ricoeur abre caminho para que se compreenda que o sentido dos fatos passados não está cristalizado ou fixado, mas que pode ser constantemente reinterpretado. Nas palavras do autor,

a verdade, em história, continua em suspenso, plausível, provável, contestável, enfim, em contínuo curso de reescrita. [...] O caráter retrospectivo da história não encerra o que se tem a dizer sobre o conhecimento histórico. Ele o encerraria se nos prendêssemos à opinião comum de que o passado não pode ser alterado, razão pela qual ele parece determinado; de acordo com esta opinião somente o futuro pode ser

considerado incerto, aberto e, nesse sentido, indeterminado. Mas não é esta a realidade (RICOEUR, 2012, p. 337; 346).

As narrativas não constituem, simplesmente, formatos ou recursos de reinterpretação do passado mas, na concepção de Ricoeur, tratam-se elas próprias de operações de construção dos tempos idos, num processo em que se revisam projetos, objetivos e promessas não cumpridas do passado (RICOEUR, 2012).

O narrador, sujeito de seu próprio tempo e imbuído das expectativas e convicções que caracterizam sua relação com o passado e o futuro, expressa em suas narrativas as marcas de sua temporalidade (RICOEUR, 2012). É a partir dessas marcas que ele seleciona os eventos e acidentes a serem comunicados, produzindo sínteses da experiência do tempo, recuperando acontecimentos vividos por outrem e instaurando, além do tempo das coisas vividas, o tempo das coisas contadas (RIBEIRO et al., 2017). As narrativas são, para Ribeiro et al. (2017), ao mesmo tempo, materialidades específicas como objetos de investigação e construções teórico metodológicas que expressam transformações em nossas práticas de saber. Os registros históricos podem ser compreendidos, portanto, como narrativas que servem tanto ao escrutínio documental como às análises interpretativas.

Se as narrativas são ao mesmo tempo documentos e marcas interpretativas, é necessário considerá-las sempre em seu contexto, tomando sua temporalidade como elemento de distinção do passado que ela nos leva a conhecer. Como já assinalou Benjamin (1987), a narrativa não se interessa em comunicar o “puro em si” da coisa narrada, diferenciando-se da informação simples ou do relatório, a partir do momento em que carrega as marcas do narrador, como as circunstâncias em que os fatos foram por ele conhecidos.

Contribuindo para essa reflexão, Roland Barthes (2011) vai além, destacando que a significação se encontra no cerne da narrativa, cujo intuito jamais consiste em imitar ou fornecer uma visão tal qual os eventos representados. Ao afirmar que nada do que se passa na narrativa pertence somente à dimensão factual e ao mundo real, Barthes traz à tona a importância da própria linguagem e do formato narrativo como elementos modeladores de emoções e de visões sobre os eventos narrados. No percurso de sua construção, a narrativa estabelece códigos que permitem identificar quem fala e para quem se dirige a mensagem, originando um acordo em que a troca de significados estrutura o sistema narrativo. Como esclarece Motta (2013, p. 12), essa troca aciona “correlações de poder e disputas pela cocriação e interpretação do

sentido público dos eventos. O autor nos auxilia na compreensão do caráter processual da narrativa, chamando a atenção para a importância de tomá-la como objeto jamais encerrado em si, cuja análise deve levar em conta sua constante reelaboração pelos atores sociais nela envolvidos.

A partir desses códigos, as narrativas históricas transmitem um conjunto de interpretações do momento em que são produzidas, permitindo que se reflita sobre como operam sentidos ligados aos papéis sociais, incluindo as performances de gênero, na construção das versões da história que conhecemos. Assim, tanto a História que aprendemos nos conteúdos curriculares como as narrativas reproduzidas midiaticamente fazem emergir visões de mundo e entendimentos específicos sobre o que significam os eventos contados, as personalidades retratadas e as expectativas em torno de suas atuações sociais.

Conhecer os códigos de uma narrativa possibilita ainda que se identifiquem os indícios de facticidade ou de ficcionalidade nela embutidos. O tensionamento verdade x ficção é apresentado, muitas vezes, como diferencial para que uma representação possa ser considerada confiável, seja um texto literário, um documentário ou uma produção televisiva inspirada em eventos reais. No caso dos filmes e das telenovelas com temática histórica, esse conflito alimenta críticas, entrevistas, especulações e esclarecimentos sobre o que “de fato aconteceu” e o que se encontra no âmbito da liberdade ficcional.

Sobre essa questão, Marialva Barbosa (2005) pondera que, se entendemos que as narrativas sempre pertencem ao mundo das coisas contadas, o ficcional e o não ficcional se distinguem somente pelas convenções. No caso das narrativas jornalísticas, por exemplo, existe uma convenção de veracidade, enquanto nas narrativas literárias se observam convenções de ficcionalidade. Nos relatos históricos, há que se considerar a perspectiva do narrador, que sempre irá reivindicar sua legitimidade. Além disso, o próprio ato de contar uma história pressupõe a seleção e, conseqüentemente, a exclusão de certos elementos (BARBOSA, 2005). Coloca-se então o problema de como proceder para identificar, nas narrativas de representação histórica, essas convenções.

Convém aqui recorrer novamente a Ricoeur (2012), para quem a representação da história apresenta peculiaridades que tornam necessário recorrer às marcas do passado, aos vestígios que medeiam o acesso ao tempo vivido. Para Ricoeur (2012), a problemática da fidelidade testemunhal se coloca no cerne do conhecimento



histórico – o que confere fiabilidade a uma narrativa seria, portanto, a confiabilidade do testemunho que a origina ou de um conjunto de testemunhas. Partindo dessa reflexão, o autor propõe que se interprete a relação entre história e passado com o emprego do conceito de representância ou de lugar-tenência que leve em consideração o regime de referencialidade próprio ao discurso histórico. Nas palavras do autor,

a palavra 'representância' condensa em si todas as expectativas, todas as exigências e todas as aporias ligadas ao que também é chamado de intenção ou intencionalidade historiadora: designa a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos (RICOEUR, 2007, p. 289).

Ao sugerir a ideia da representância, Ricoeur distingue a narrativa histórica de acordo com sua "potência discursiva", ou seja, com a possibilidade que uma narração tem de se fazer crer. Nesse aspecto, o pensamento do autor levanta a reflexão sobre a legitimidade que se pressupõe a partir dos registros históricos, algo que Barthes (1967), por sua vez, relaciona ao *status* privilegiado do evento histórico. Barthes acredita que o relato histórico se apresenta assertivamente, com a autoridade da presunção do real. Além dessa legitimidade factual presumida, a narrativa histórica é pautada ainda pela apresentação sistematizada dos fatos e do tempo, de acordo com sequências cronológicas ou causais que criam um senso de coerência na história relatada.

Da mesma forma, Hanciau (2000) acredita que a História, ao se ocupar do registro de fatos sociais, caracteriza-se pelo rigor metodológico e pela observância de leis próprias à produção científica, mantendo seu nexos com a ficção por meio da base narrativa. A recriação do tempo a partir da narrativa consiste, portanto, no elemento de maior confluência entre história e ficção, sendo necessário identificar os indícios metodológicos, testemunhais e documentais que conferem à narrativa histórica seu diferencial.

Uma questão a ser levantada, nesse aspecto, é justamente a origem desses indícios e vestígios, num momento em que diferentes versões da história emergem, de forma a dar espaço para grupos sociais ofuscados pelas narrativas oficiais. Acreditando, como ensina Jenkins (2001), que a história consiste em um conjunto de discursos cambiantes, produzidos no âmbito das relações de poder do meio em que ela se origina, compreendemos que esses discursos refletem recortes e aspectos específicos do passado, de acordo com diferentes interesses. Segundo o autor, o

problema da delimitação historiográfica está situado no campo dos usos e das interpretações da história, que ao longo do tempo atribuem às narrativas produzidas pelos historiadores os *status* de dominantes ou marginais.

Se tal polarização é responsável pela prevalência de determinados discursos em detrimento de outros, é também esse o contexto que possibilita o surgimento de vertentes específicas como as histórias das mulheres, dos negros, das crianças e de outras parcelas da sociedade. Nesse processo de reinterpretação da história, visões e papéis pouco conhecidos ou destacados surgem em documentos e relatos que permitem questionar discursos hegemônicos em que predominam a presença e a atuação de grandes nomes, compreendendo muitas vezes figuras masculinas, como veremos adiante. Ao se descortinarem essas novas histórias, fica cada vez mais clara a natureza do fazer contínuo e gradual das narrativas sobre o passado, rompendo com a linearidade dos discursos oficiais, chamando à criticidade e à revisão constante das fronteiras da legitimidade narracional.

Nesse cenário, emergem narrativas questionadoras da ordem colonialista que predomina em muitos países do hemisfério Sul (o chamado “Sul global”), em sua maioria, colonizados durante séculos por países europeus. Nessas narrativas, o protagonismo reivindicado por estudiosos e estudiosas que se encontram fora do eixo anglo-saxônico e europeu evoca o reconhecimento cultural e intelectual do Sul, onde a cultura colonialista ainda implica lógicas de dominação que envolvem gênero, raça e classe social. Autores como o peruano Aníbal Quijano, a argentina María Lugones e a brasileira Lélia Gonzalez são expoentes dessa vertente. O pensamento decolonial propõe um desafio às estruturas de dominação que, até muito recentemente, absorviam também a maior parte das construções narrativas do Sul global. Assim, compreende-se que a hegemonia do padrão masculino/branco/cristão se estabeleceu discursivamente, com reflexos na dinâmica social e cultural da atualidade. O olhar decolonial oferece uma lente crítica importante para a leitura das representações da história na mídia.

Desafiando os limites entre história e ficção, produções audiovisuais com ambientação histórica seduzem o público tanto a partir do apelo de célebres personagens e acontecimentos, como também em virtude da atratividade de seu formato e de sua duração. O que Benjamin observou sobre as narrativas na primeira metade do século XX parece ainda ser válido – elas não apenas expressam os sentidos de sua temporalidade, como também acompanham o ritmo e as práticas

vigentes da narração. É nesse sentido que Benjamin aponta para uma tendência à abreviação das narrativas, à adoção de versões que, encurtadas, se opõem ao que o autor considerava como o processo de construção da “narrativa perfeita”, produto de uma lenta justaposição de camadas sucessivas de narração (BENJAMIN, 1987). Mesmo que, em sua época, o autor alemão não pudesse ainda vislumbrar a existência de formatos como *podcasts* e *blogs*, cujas narrativas sintetizam assuntos diversos em tempo bastante limitado, ele já era capaz de nos alertar para a predominância das abreviações e de uma certa impaciência crescente na apreensão e na produção narrativa – algo que se aprofundou ao longo do século passado e que se difundiu numa variedade de formatos narrativos, principalmente, com o surgimento da internet. Ao lado dos grandes volumes dos livros históricos e biográficos se apresentam curtos e dinâmicos documentários, vídeos no *Youtube* que prometem aprendizado rápido do que “realmente importa”, além de filmes e produções televisivas que não somente abreviam como acrescentam tons romanceados, tramas fictícias e contornos mais dramáticos aos eventos retratados.

É dessa forma que os atravessamentos entre história e ficção se apresentam numa pluralidade de narrativas do passado que oscilam entre as esferas acadêmica e midiática, contribuindo para a formação de nossa consciência histórica. Compreendendo o fazer histórico como ato comunicacional em que a produção de narrativas ocupa posição central, num processo contínuo de invenção e reprodução do tempo contado, faz-se necessário ampliar a reflexão para os mecanismos de representação do mundo nas mídias, seja no espectro mais amplo dos grupos sociais ou nas esferas específicas das representações midiáticas.

### **1.3. O passado nas lentes da mídia**

Quando pensamos em fatos e personalidades históricos, nossas interpretações remetem a conjuntos de informações e imagens que medeiam nossas relações com o passado. Por meio dessas representações, interpretamos e formamos opiniões sobre aspectos significativos da dinâmica social e do comportamento vigente em determinados períodos históricos. Também é dessa forma que conhecemos como se construíram, em outros tempos, identidades e relações de gênero. As produções audiovisuais que reproduzem eventos históricos vão além, povoando nossos imaginários com vozes, corpos e cores.

Filmes, documentários e outras produções da cultura popular<sup>3</sup> geram um tipo particular de engajamento entre o público, proporcionando a vontade de se aproximar do passado, estabelecendo com ele uma relação afetiva e pessoal (LANDSBERG, 2015). Landsberg enfatiza que esse envolvimento pode se refletir, inclusive, na esfera corporal, materializando-se em diferentes expressões – o corpo se transforma em lugar de experiência, conhecimento e interpretação do passado. Na ótica da autora, os afetos são paralelos às formas cognitivas e racionais pelas quais adquirimos nosso conhecimento sobre a história. Existe, portanto, um profundo desejo popular de tocar e de se deixar tocar pela história, e por esse motivo é crucial compreender de que forma a história opera no âmbito da mídia contemporânea. Essa perspectiva permite que se contemplem as mais variadas audiências, inclusive aquelas cujo contato com a história didática tradicional é limitado (LANDSBERG, 2015).

Entretanto, a influência das mídias nas construções mnemônicas não se restringe às camadas sociais privadas do contato com a história acadêmica tradicional. A esse respeito, Landsberg (2015, p. 2, tradução minha) afirma que

não importa quanta história acadêmica alguém tenha lido, não importa o quão sofisticada seja sua compreensão das complexidades do passado, a imagem desse alguém sobre ele foi inevitavelmente afetada pelas imagens e narrativas que circulam na cultura de massa<sup>4</sup>.

Landsberg acredita que mesmo o grau de importância que se atribui à história e ao passado é provocado pelas narrativas difundidas pela cultura popular, que nos despertam tanto intelectual quanto afetivamente, gerando sentidos de conexão pessoal com o passado. A autora pondera que essa forma de conhecimento, baseada nas narrativas das produções culturais, não prevalece nem é ofuscada pelas práticas acadêmicas da História. O conhecimento histórico difundido em produções audiovisuais difere do acadêmico em virtude de sua ênfase em mobilizar afetos, além de seu alcance mais amplo de público. Atendendo a diferentes audiências, com diferentes propósitos, narrativas acadêmicas e midiáticas formam consciência histórica e, nesse cenário, afirma Landsberg (2015), representações históricas da

---

<sup>3</sup> No contexto aqui abordado, o entendimento de “cultura popular” está ligado a produções culturais com grande apelo junto às mídias e ao público.

<sup>4</sup> Trecho original em inglês: “And yet no matter how much academic history one has read, no matter how sophisticated one’s understanding of the complexities of the past, one’s image of it has inevitably been affected by the images and narratives that have circulated in mass culture”.

cultura popular podem ampliar o repertório a ser considerado e estudado pelos historiadores.

Também chamando a atenção para a importância da visão fílmica sobre a história, Marc Ferro (1977) destaca o poder da linguagem audiovisual para a tomada de consciência social, tendo sido os filmes, em alguns momentos da história, utilizados como ferramentas de propaganda política e de difusão de ideias e comportamentos. A partir desse potencial, produções fílmicas muitas vezes são empregadas por instituições sociais como igrejas e grupos políticos. Embora não seja fácil identificar a dimensão das ações do cinema nas práticas sociais, Ferro defende o reconhecimento de materiais fílmicos como recursos de pesquisa e de conhecimento histórico. Para o autor, o fato de as produções audiovisuais estarem posicionadas de modo inferior, na perspectiva acadêmica, entre os documentos e materiais de pesquisa histórica faz com que se percam importantes vestígios para a compreensão do passado (FERRO, 1977).

Lopes (2002) contribui para o entendimento da amplitude das produções audiovisuais na aproximação do público com a história. No caso particular do Brasil, assinala o autor, a comunicação oral ainda exerce papel central na formação do que ele considera como nossos “edifícios simbólicos” e existe ainda forte vinculação entre esse tipo de comunicação e as mídias. Dessa forma, as memórias midiáticas são construídas a partir de padrões específicos que as caracterizam e, posteriormente, reproduzidas pelo público.

A importância da oralidade, presente nas representações midiáticas da história, inscreve-se no contexto dos atos da memória (narrações, testemunhos, performances), que conferem afetividade e fomentam o estabelecimento de contratos sentimentais com a história, convidando o público ao engajamento e à apropriação das lembranças de seu grupo social (BALTAR, 2007). As produções ficcionais que retratam eventos históricos, ao revestirem de emoção essas representações, apresentam inclusive potencial de posicionamento político a partir da consolidação de memórias coletivas (BALTAR, 2007).

Reconhecendo a pluralidade de fontes e formas de contato e interação com o conhecimento histórico, as narrativas midiáticas, ao lado das abordagens acadêmicas e didáticas, concorrem para a formação do que podemos considerar como uma consciência histórica. As lógicas da midiaticização se imprimem cada vez mais às

representações da história, alinhadas às atuais demandas de um mundo marcado por mudanças em ritmo acelerado (WANDERLEY, 2013).

Nesse contexto, Ribeiro (2000, p. 31) afirma que a memória não é domínio da produção da História, pois se encontra “ligada às representações coletivas” e “se constitui como instrumento de poder”. Para a autora, embora a História sempre tenha exercido papel central na formalização da memória social, que caracteriza a “memória de caráter oficial” (RIBEIRO, 2000, p. 32), nas sociedades contemporâneas, cada vez mais, esse espaço tem sido ocupado pela mídia, como “principal *lugar de memória e/ou de história*” atualmente (RIBEIRO, 2000, p. 33, grifo da autora). Por sua vez, Henn (2006) entende os dispositivos midiáticos não apenas em seu potencial como armazenadores de informações e de registros para a historiografia, mas também no seu papel de recuperar acontecimentos do passado, imprimindo a eles novas interpretações e enquadramentos.

Ainda sobre as inter-relações de memória e mídia, Van Dijck (2008) chama a atenção para o caráter inseparável dessas duas esferas da vida social, uma vez que a mídia configura e estende nossas memórias. Para a autora, tanto uma quanto a outra constituem nossas experiências diárias, transformando-se mutuamente. Assim como as memórias estão sempre em transição e construção, as mídias também são transitórias, por mais que pareçam estáticas. Nossas memórias são produzidas por meio das mídias e dentro delas, operando de acordo com seus mecanismos (VAN DIJCK, 2008).

É essa dinâmica de construção permanente que nos permite entender que as memórias não se apresentam de modo concluído, acabado. Da mesma forma, elas não são únicas nem homogêneas, constituindo o resultado de diversos “processos de negociação” para conciliar memórias individuais e memória coletiva (HALBWACHS, 1990; POLLAK, 1989). A esse respeito, Pollack (1992) afirma que a memória é seletiva, pois nem tudo fica gravado ou registrado. Durante a construção das memórias e das identidades dos grupos, segundo o autor, ocorrem disputas intergrupais, de caráter ideológico ou político. A história do Brasil como estudamos na escola representa um conjunto de acontecimentos, personalidades e feitos narrados em perspectivas que contribuem para que sejam destacados certos aspectos em detrimento de outros.

Nas representações midiáticas, essas disputas se refletem na seleção dos elementos que devem ser recordados e daqueles que são relegados ao silêncio e ao

esquecimento (BARBOSA, 2001). Os meios de comunicação se convertem, nessa lógica, em “senhores da memória”, destacando-se na operação mnemônica pelo fato de portarem discursos social e culturalmente reconhecidos, legitimados (RIBEIRO et al., 2017).

Esse sentido de valoração associado às mídias como guardiãs das memórias atribui a elas a condição de testemunhas e de referenciais para atestar a veracidade dos acontecimentos. A ideia de “testemunho midiático” contribui para que se compreenda o tipo de experiência contemporânea em que se privilegiam as mídias como canais para o conhecimento do mundo e sua incorporação pelas pessoas. Nas palavras de Souza Leal e Antunes (SOUZA LEAL; ANTUNES, 2015, p. 216), o testemunho midiático

caracteriza, por um lado, um modo de agir das mídias, especialmente audiovisuais, em relação tanto ao que narram quanto ao modo como o fazem. Por outro lado, caracteriza também, talvez mais fortemente até, um regime de espetatorialidade, um modo peculiar, nascido na convivência com as imagens midiáticas, de entendê-las, absorvê-las e lidar com elas.

As mídias não somente se propõem como ambiências narrativas, atuando no papel de “historiadoras”, mas, por outro lado, somente ocupam essa posição porque a sociedade as reconhece como autoridade testemunhal. Memória e mídia apresentam, portanto, intrínsecas relações não apenas como agentes de produção de sentidos, mas também como áreas de estudos interdisciplinares que contribuem para uma compreensão mais ampla sobre os processos de mediação e construção social (NEIGER et al., 2011).

Tornam-se difusas as fronteiras entre fatos históricos e fatos midiáticos, pois a realidade se constrói em conformidade com as tecnologias midiáticas (RIBEIRO et al., 2017). O valor de verdade histórica é determinado pelos próprios veículos de comunicação, que fixam também o ritmo da narrativa a partir de lógicas temporais contemporâneas, adaptando o tempo passado ao tempo da transmissão (BARBOSA, 2017). A construção de “passagens imagéticas” em direção ao passado denota, inclusive, uma forma de as mídias produzirem conteúdos que já se destinam à construção de documentos históricos. Nas palavras da autora, “a multiplicação de marcas escriturárias do passado – as roupas, os utensílios, os adereços, as paisagens etc. – nas produções ficcionais da televisão é exemplo dessa apropriação narrativa” (BARBOSA, 2017, p. 23).

No caso da televisão, Barbosa (2007, p. 12) destaca que o tipo de narrativa predominante neste meio produz sentidos a partir de uma espécie de “suspensão do tempo” presente do telespectador. Acontece, portanto, “o embaralhamento de significações que o público produz em relação aos gêneros televisuais, misturando ficcional e factual” (BARBOSA, 2007, p. 12). Segundo Barbosa, a TV atua na organização dos imaginários sociais, entrelaçando realidade e fantasia dentro das convenções narrativas e artísticas. Nas obras de ficção, essas convenções devem atender à presunção de verossimilhança, ou seja, mesmo personagens e situações fictícias devem ser representados em coerência com o que se espera do contexto e do momento encenado. A autora chama a atenção para “a prevalência do ritmo sobre outros elementos narrativos, o domínio dos efeitos tecnológicos sobre a história, a diminuição da complexidade dos personagens e a simplificação das tramas” (BARBOSA, 2007, p. 17).

A televisão representa, portanto, uma esfera de importância central na produção de sentidos e memórias, por meio de sua própria lógica de criação e transmissão. Sobre a importância desse meio no Brasil, afirma Armelle Enders: “A televisão alcança mais ou menos todas as classes sociais sobre os oito milhões e meio de quilômetros quadrados do território nacional. Muitos autores se dedicam a oferecer a seus compatriotas lições de história e de geografia”<sup>5</sup> (ENDERS, 1997, p. 374, tradução minha).

Em produções televisivas, a evocação do passado serve para intensificar o presente (por exemplo, em cerimônias e comemorações) ou para “eternizar uma idealização do passado”, como nas minisséries históricas (BARBOSA, 2016, p. 16). As memórias midiáticas contribuem para fortalecer imaginários e sentidos de identidade individual e coletivamente, tomando como referência os fatos passados.

Também no cinema se observam exemplos de representações históricas que resultam de processos de escolha e montagem que lhes conferem maior ou menor verossimilhança. Como argumenta Morin (2014, p. 241), “as imagens sozinhas não são nada, apenas a montagem as converte em verdade ou mentira. Existem imagens históricas, mas o cinema não é o reflexo da história, ele é, no máximo, um historiador: ele conta histórias que tomamos por História”. O pensamento de Morin faz coro com

---

<sup>5</sup> Trecho original em francês: “La télévision touche peu ou prou toutes les classes sociales sur les huit millions et demi de kilomètres carrés du territoire national. Beaucoup de scénaristes s’ingénient à distribuer à leurs compatriotes des leçons d’histoire et de géographie”.



as formulações apresentadas anteriormente, permitindo situar a História como construção articulada aos discursos sociais, dentre eles as produções midiáticas. Portanto, na impossibilidade de apreendermos diretamente o passado, são as representações que ocupam o espaço dedicado a conhecê-lo.

No Brasil, filmes, séries de televisão e telenovelas há décadas representam eventos e personagens de nossa história em produções que mesclam a busca pela fidelidade aos registros históricos e a liberdade da criação ficcional. Na tela, muitos espectadores encontram o que nem sempre têm a possibilidade de acessar via educação formal, vindo daí a relevância da cultura histórica difundida nas produções audiovisuais de ficção do país.

#### **1.4. A história do Brasil em tela**

Se fôssemos escrever uma “História da história do Brasil” ela começaria, segundo Armelle Enders (2014), em 21 de outubro de 1838, com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. O Instituto tinha como atribuição principal redigir a história nacional, dando origem à nossa “História didática”, aquela que encontramos nos currículos escolares e que predomina como narrativa histórica considerada verdadeira e legítima. Entretanto, como também aponta Enders, os discursos tradicionais sempre tiveram, em paralelo, outras versões da história apresentadas em diferentes meios da cultura nacional, como o teatro, as artes plásticas e a literatura.

Desde então, apesar de haver diferentes interpretações, o que se difundiu foi uma concepção “linear e evolucionista” da história do Brasil, capaz de minimizar conflitos e “forjar uma vulgata que satisfizesse tanto os nostálgicos dos Bragança quanto seus opositores” (ENDERS, 2014, p. 24). A linearidade histórica não se manifesta apenas na escrita considerada oficial ou acadêmica da história. Pinturas, documentários, filmes e produções televisivas seguem o modelo de representação de grandes acontecimentos e personalidades, repetindo e reforçando temáticas já conhecidas. Tal tradição, como aponta Enders (2014) iniciou-se durante o século XIX, com as representações pictóricas que retratavam a família real e os principais feitos do Império. O teatro e a literatura, ainda segundo a autora, também se dedicaram a representações de tipos e temas já conhecidos, como os arquétipos da formação do

povo brasileiro (brancos, indígenas e negros), os heróis da história nacional e grandes feitos.

Da mesma forma, Barbosa e Ribeiro (2011) chamam a atenção para a predominância de uma história tradicional, na qual se destacam grandes feitos e grandes personagens, dando pouco espaço para as narrativas com ênfase na história e nos processos sociais. Esse modo de fazer a História, que conhecemos dos bancos escolares, remete à ideia de descobertas e de fatos acabados, cristalizados no passado. Em consonância com essa prática, percebe-se que as representações midiáticas da história do Brasil refletem, em certa medida, o relevo dos acontecimentos e das figuras que se destacam nas narrativas históricas tradicionais.

Contudo nas produções cinematográficas ou de televisão existem dinâmicas próprias de representação em virtude da natureza desses meios que se apresentam, ao mesmo tempo, como canais de construção e de revelação da realidade (KORNIS, 2008). Produções midiáticas estabelecem “cortes na realidade” a partir de escolhas técnicas, editoriais, artísticas, dentre outras. Isso significa que, embora possam se concentrar nos acontecimentos e personalidades de destaque da história tradicional, representações audiovisuais oferecem possibilidades para o desenvolvimento de diferentes olhares em relação aos discursos que conhecemos sobre o passado. Por esse motivo, os mesmos eventos e personagens, retratados em produções diferentes assumem novos contornos, favorecendo o surgimento de novas interpretações e usos do passado. No Brasil, negros, mulheres, crianças e outros segmentos sociais podem receber, em representações contemporâneas, leituras que permitam tirá-los da invisibilidade histórica ou de posições de inferioridade. Afinal, como acreditam Ferro (1977) e Soares e Ferreira (2008), obras com temática histórica possuem mais relação com a época em que são produzidas do que com o período do passado que abordam.

Os historiadores Mariza Soares e Jorge Ferreira (2008) propõem a designação de “cinema histórico-social” para a vertente da produção cinematográfica nacional que transita no campo das lembranças pessoais, das memórias de grupos sociais e de pesquisas historiográficas sistematizadas, revisitando e monumentalizando acontecimentos e pautas de nossa história. Por sua vez, Morettin (1997, p. 251) entende como filmes históricos aqueles cuja ação se ambienta claramente no passado, recorrendo a estratégias como a

escolha do tema e/ou herói (Descobrimento do Brasil, Inconfidência Mineira/Tiradentes, Bandeirantismo/ Fernão Dias Pais, por exemplo), nos trajes das personagens, nos cenários por onde se desenrola a ação e na indicação da localização temporal de seu entrecho.

Portanto, ao identificarmos filmes e produções televisivas nacionais de temática histórica, estamos abordando obras que têm no passado sua ambientação, construindo perspectivas contemporâneas sobre tempos já vividos. É com esse olhar que encontramos filmes como *Canudos* (1996), *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001) e *Getúlio* (2014), dedicados a momentos e aspectos biográficos de personalidades da trajetória brasileira, por exemplo.

Morettin (1997) aponta *Paes Leme*, de 1907, como o primeiro filme desse gênero no Brasil. O episódio da Independência do Brasil, que iria se tornar evento recorrente no cinema e na televisão, teve sua primeira representação cinematográfica em 1910, em *O grito do Ipiranga*. Após uma sequência de filmes adaptados de romances históricos como *Lucíola* (1916), *A viuvinha* (1916) e *Amor de perdição* (1917), novamente a Proclamação da Independência é retratada em *O grito do Ipiranga (Independência ou Morte)* (1917). As temáticas indígenas, raciais e os romances históricos tiveram destaque em produções das décadas seguintes, a exemplo de *A Carne* (1925), *O Guarani* (1926) e *Escrava Isaura* (1929). Em 1929 se destaca ainda a película *A marquesa de Santos*, mais uma obra ligada ao contexto histórico da Independência do Brasil. A marquesa foi novamente retratada em 1930, em produção homônima à do ano anterior, e em 1932, no filme *Marquesa de Santos*.

Como não restaram registros imagéticos da maior parte dessas obras, curiosamente, é uma produção argentina que fornece as imagens mais antigas que ainda podem ser encontradas de uma representação cinematográfica do período da Independência do Brasil – e é ela que nos apresenta o mais remoto registro de Dom Pedro I e Dona Leopoldina de Habsburgo como personagens (Figura 1). O drama *Embrujo* (1941), do diretor Enrique Susini, retratou o romance entre Dom Pedro I e Domitila de Castro no cenário do Brasil pós-Independência. George Rigaud viveu o primeiro imperador do Brasil no filme, enquanto Leopoldina foi interpretada por Pepita Serrador.

Figura 1 – Dona Leopoldina e Dom Pedro I em *Embrujo*

Fonte: EMBRUJO, 1990.

Voltando às produções nacionais, a trajetória dos filmes de inspiração histórica prossegue com *O Descobrimento do Brasil* (1936), de Humberto Mauro. Contando em tom documental a chegada dos portugueses ao país, o filme é referência quando se consideram as produções de reconstituição histórica. Humberto Mauro se tornou conhecido por diversas obras do gênero, várias delas retratando personalidades históricas: *Os Bandeirantes* (1940), *Carlos Gomes* (1942), *Barão do Rio Branco* (1944), *Euclides da Cunha* (1944), *Castro Alves* (1948) e *Rui Barbosa* (1949) são alguns exemplos.

Após esse período, marcado por abordagens pedagógicas com finalidades educativas (MORETTIN, 1997), os filmes históricos voltam a retratar a pauta da escravidão em *Sinhá Moça*, de 1953 e *Ganga Zumba*, de 1963. Também em 1953 é lançado *O Cangaceiro*, de Lima Barreto – um dos maiores sucessos da história do cinema nacional.

Chama a atenção, no retrospecto das produções de cinema histórico no Brasil, o ano de 1972. Em meio às comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, durante o período mais repressivo da ditadura militar, dois longas-metragens foram lançados – *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra. O segundo, com orientação considerada oficialista por

críticos da época, teve grande alcance midiático, alinhando-se às estratégias publicitárias do governo do presidente Médici, tendo sido considerado, na opinião da presidência, como “exemplo a ser seguido” (MARCELO, 2011).

A comemoração dos 150 da Independência do Brasil foi, segundo Cosmelli (2013), a maior celebração cívica do período da ditadura militar no país. Além do lançamento do filme que retratou a sucessão de fatos que levou à Independência do Brasil, houve campanhas publicitárias do governo, desfiles cívicos e outros atos comemorativos. No filme *Independência ou Morte*, celebra-se de forma especial a figura de Dom Pedro I (interpretado pelo ator Tarcísio Meira), considerado o herói da Independência.

A partir dessa época, surgem produções dedicadas a períodos, personalidades e eventos bem variados da história do Brasil. A cinebiografia *Anchieta, José do Brasil* (1977) retoma o contexto da colonização portuguesa em meio ao povo indígena, enquanto *Xica da Silva* (1976) conta a história da negra escravizada que dá nome ao filme. Lançado em 1980, *Revolução de 30* inaugura as produções que passariam a abordar a Era Vargas, seguida por *Memórias do cárcere*, de 1984. Também em 1980, a trajetória do presidente Juscelino Kubistchek é contada no documentário *Os Anos JK – Uma trajetória política*. No mesmo ano foi lançado *Eles não usam black-tie*, que foi sucesso ao retratar as greves sindicais que passaram a acontecer no país no final da ditadura militar. O foco cinebiográfico retorna em 1984, com o lançamento de *Jango*, também documental, que narra o governo de João Goulart como presidente do Brasil.

A década de 1990, por sua vez, foi um período marcado pelo que diversos historiadores e profissionais da área de cinema consideram como uma “retomada”, após cerca de duas décadas de retração nas produções cinematográficas no Brasil. Não há, como pondera Fonseca (2008), consenso a respeito das abordagens e das temáticas desse período, no qual diversas obras foram criticadas como simplistas ou de má qualidade. A autora lembra que a década de 1990, às vésperas das comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, foi um período em que diversos filmes históricos foram lançados, talvez relacionados à pulsão, renovada de tempos em tempos, de compreender quem somos e o que é a Nação.

Na televisão, adaptações de obras literárias brasileiras do passado começaram a ser produzidas e exibidas em telenovelas da década de 1970 mas, segundo Kornis (2011), foi nos anos 1980 que a Rede Globo consolidou essa tendência,

principalmente em suas minisséries, abordando histórias de personagens reais e ficcionais. Ainda para a autora,

no caso da matriz da produção televisiva, sobretudo ficcional, soma-se à experiência do modelo melodramático a estrutura do folhetim, que, nascido nas primeiras décadas do século XIX, na França, consistia em histórias em capítulos escritas nos rodapés das páginas dos jornais com clímax diário para despertar o interesse do leitor no dia seguinte (KORNIS, 2008, p. 50).

Essa abordagem proporciona a mobilização de emoções diversas entre os espectadores, além de operar no sentido da garantia de audiência ao longo da sequência de capítulos, pois o desenrolar das tramas se dá gradualmente, gera curiosidade e expectativa pelo episódio seguinte. Aqui vale nos determos na questão das emoções, que merece atenção em virtude de seu papel na construção de sentidos de pertencimento a um grupo social e cultural. No campo midiático, a esfera do sensível exerce papel de catalisadora de sentidos, congregando diversas substâncias e contribuindo para que possamos compreender atos e acontecimentos que, sem a articulação discursiva dos meios de comunicação, não teriam a mesma força (SIQUEIRA, 2015). No caso das representações da história na mídia, as emoções favorecem sentidos de reconhecimento identitário a partir das manifestações engendradas por personagens associadas à cultura histórica de um grupo social.

Como assinala Le Breton (2009), as emoções representam a interpretação íntima do aprendizado coletivo e da identificação do sujeito com os outros. Ou seja, a expressão de nossas emoções resulta da forma como interpretamos os acontecimentos e reagimos a eles, a partir de um repertório que nos é apresentado culturalmente ao longo de nossas vidas, dentro do qual utilizamos linguagens, códigos e discursos cujos sentidos são reconhecidos e compartilhados pelo mesmo grupo social. A emoção tem como atributo comunicar coletivamente a forma como interpretamos as perdas, conquistas e outros acontecimentos. Portanto, nem sempre é possível “traduzir” o sentido de uma emoção de um grupo para outro que não possua a mesma linguagem e o mesmo repertório cultural em que se compartilham as emoções (LE BRETON, 2009). Por esse motivo, o modelo melodramático a que se refere Kornis (2008) foi bem incorporado à dinâmica cultural brasileira, embora não tenha o mesmo sucesso em outras realidades.

É esse o contexto em que se visitam novamente os episódios ligados à Independência do Brasil e as personagens que participaram desse acontecimento,

agora representados também em produções televisivas, cujo alcance em território nacional é ainda mais amplo. Nesse percurso encontramos o filme *Carlota Joaquina* (1995), cinebiografia da mãe de Dom Pedro I e esposa de Dom João VI, a minissérie *Marquesa de Santos* (1984), produção da extinta TV Manchete que teve como foco o relacionamento entre Dom Pedro I e Domitila de Castro Canto e Melo, a minissérie *O Quinto dos Infernos* (2002), exibida pela Rede Globo com tons de sátira e comédia, e *Novo Mundo* (2017), telenovela cuja trama se passou no período pré-Independência e contou com personagens históricos e fictícios.

Essas produções ilustram o interesse por narrativas do Primeiro Reinado e da Independência do Brasil, tendo em comum o fato de representarem, entre seus personagens, tanto Dom Pedro I, a quem se atribui o mérito de tornar o Brasil independente de Portugal, quanto Dona Leopoldina de Habsburgo, esposa de Dom Pedro e primeira imperatriz do país. Não obstante a existência de outras temáticas nas produções históricas das últimas décadas (o regime militar, segundo Mônica Kornis, é tema recorrente desde a década de 1990), os períodos colonial e monárquico são sempre lembrados em novas narrativas que ajudam a compor a complexa teia de significados que se associam à construção de uma ideia de Nação.

Quando se analisam as representações sobre Dom Pedro I e Dona Leopoldina de Habsburgo em produções audiovisuais brasileiras, um dos elementos que se destacam é o modo como suas figuras são monumentalizadas e tratadas com o caráter de exemplos ou modelos. Nessas obras, além dos papéis políticos, as performances de gênero são parte importante da representação do casal de monarcas, sendo ressaltados os atributos de feminilidade, no caso da imperatriz, e de virilidade, no caso do imperador. É a partir dessa ótica que buscamos compreender as representações midiáticas sobre Pedro e Leopoldina.

## 2. PERFORMANCES DE GÊNERO NAS MÍDIAS

Numa época em que as informações circulam com facilidade em inúmeras plataformas midiáticas, a quantidade de informações que recebemos nem sempre permite que se tome o tempo e a reflexão necessários à tomada de posições e à formação de opiniões sobre assuntos controversos. Erguer bandeiras se tornou mandatário a cada pauta difundida pelas redes sociais, por aplicativos de mensagens no celular ou pelos informativos da TV.

No dia dois de junho de 2020, por exemplo, milhares de usuários ocuparam seus *feeds* no *Instagram* com postagens de imagens pretas, como forma de aderir às manifestações antirracistas que aconteceram durante semanas em diversos países. Os atos, que eclodiram após o assassinato do afro-americano George Floyd por um policial branco no dia 25 de maio de 2020, nos Estados Unidos, tiveram como objetivo protestar contra o preconceito racial, as desigualdades sociais e a violência policial (DUARTE, 2020). Na mesma semana, filtros com a imagem da bandeira antifascista chamaram a atenção nos perfis de grande parte dos usuários do *Instagram* no Brasil que buscavam um modo de expressar na rede social sua oposição a políticas adotadas pelo governo federal. As ideias de racismo x antirracismo e fascismo x antifascismo, na ocasião, sucederam-se rapidamente na forma de debates apaixonados e superficiais, formatados para consumo imediato por meio de vídeos no Youtube, IGTV e, é claro, nos memes. Em alguns dias, as duas pautas já haviam cedido espaço para novos interesses entre os usuários das redes sociais.

Esse tipo de tomada de posição sobre todo e qualquer assunto do momento tem sido recorrente quando surgem questões polêmicas, como se fosse necessário sempre ser “a favor ou contra” – se Fulano não compartilhou a imagem preta no *Instagram*, muitos o julgam como alguém racista; Beltrano, que não colocou o filtro antifascista no perfil, é desmascarado como partidário do governo vigente. Nesse contexto de disputas, sobra pouco espaço para o desenvolvimento das temáticas envolvidas e para seu aprofundamento crítico.

Nesse clima acalorado é que se têm discutido muitas questões de gênero no Brasil. Os meses de campanha eleitoral para a presidência do país, em 2018, foram especialmente ilustrativos sobre o assunto. Discursos de rechaço à suposta imposição de uma “ideologia de gênero”, que teria sido implantada por governos anteriores na educação pública e apoiada pelas mídias hegemônicas, ganharam espaço em rodas



de conversa, postagens em redes sociais e em conteúdos difundidos em aplicativos de mensagens como o *Whatsapp*. Segundo Miskolci (2018), o que se tem chamado como “ideologia de gênero” trata de um espectro que une,

[...] imaginariamente, uma suposta ameaça de retorno do comunismo ao pensamento acadêmico feminista, estabelecendo um enquadramento da política em torno do medo de mudanças na ordem das relações entre homens e mulheres e, sobretudo, da extensão de direitos a homossexuais (MISKOLCI, 2018, s/p).

Essas distorções envolvendo o conceito de gênero foram articuladas em discursos morais que congregam interesses de grupos políticos, religiosos e conservadores agnósticos, tendo como estopim o movimento encabeçado em 2011 pelo então deputado federal Jair Bolsonaro, opondo-se à distribuição de um material didático que tinha como intuito o combate ao preconceito e à violência contra homossexuais (MISKOLCI, 2018). Notícias falsas (*fake news*) disseminaram a ideia de que a “ideologia de gênero” exposta no material estaria orientada para a sexualização precoce das crianças e para a imposição de uma “ditadura gay” no Brasil. Ganhando força após 2014 (ano em que a presidente Dilma Rousseff foi reeleita ao cargo), os discursos ligados à falácia da “ideologia de gênero” tiveram destaque durante a campanha presidencial de 2018, quando o candidato de extrema direita, Jair Bolsonaro, foi eleito. As posições mais conservadoras defendiam clareza na distinção dos modelos culturais masculino e feminino a fim de inibir comportamentos ou preferências diferentes – lembremos do azul e do rosa, as marcas de distinção de gênero da ministra Damarens em sua posse. Nesse discurso, papéis de gênero que não se enquadram na dicotomia homem/mulher são subalternizados.

Por se tratar de temática tão delicada, falar sobre gênero no Brasil implica contornar dificuldades resultantes de questões muito discutidas com base em premissas morais ou valores arraigados às estruturas patriarcais caras à formação familiar tradicional que inclui pai (homem), mãe (mulher), filhos e filhas, dos quais se espera a reprodução do mesmo modelo. Trata-se da família nuclear patriarcal, modelo que, segundo a pesquisadora feminista Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2020), foi indevidamente tomado como padrão universal. Produções midiáticas refletem os conflitos narrativos daí decorrentes.

Por outro lado, a emergência de narrativas históricas de grupos sociais invisibilizados traz complexidade às performances de gênero, mesmo que de forma

gradativa. Por esse motivo encontramos os mesmos episódios e personagens em tintas diversas quando os comparamos em representações antigas e recentes. A incorporação de novos olhares sobre gênero permite a introdução de comportamentos e posturas impensáveis em outros tempos, como atitudes feministas em personalidades históricas reconhecidas.

Nas representações de Pedro e Leopoldina em filmes, séries e telenovelas, não é diferente. Há mudanças marcantes entre as produções no tocante às interações políticas, relações sociais e características de personalidade e comportamento dos dois personagens. Suas performances de gênero, embora sejam muito pautadas por seus papéis como “príncipe e princesa”, “marido e esposa”, “imperador e imperatriz”, a cada representação ganham novas nuances. Contudo é preciso deixar claro que, nas representações midiáticas, de maneira geral, o casal incorpora performances que culturalmente associamos à dicotomia homem/mulher.

Tendo isso em mente, as próximas seções serão dedicadas à discussão de elementos teóricos que permitem compreender as performances de gênero de Leopoldina e Pedro em suas representações midiáticas. Estão articuladas reflexões oriundas de uma variedade de autoras e autores que me auxiliaram na composição de um suporte para pensar como as questões de gênero se relacionam às narrativas midiáticas da história.

## **2.1. Performances de gênero: construções entre a reflexão e a luta**

Durante muito tempo, o binarismo feminino/masculino predominou em representações de gênero de produções ficcionais. Um grande número de romances protagonizados por mocinhas e mocinhos, reproduzindo arquétipos de contos de fadas, poderia ser citado aqui – obras em que homem e mulher se apaixonam e enfrentam desafios para ficarem juntos, enquanto demonstram a firmeza de seu caráter e de suas virtudes. Outras identidades de gênero, associadas aos grupos LGBTQIA+, foram subalternizadas ou estereotipadas em filmes e produções televisivas, que ainda hoje não representam uma ampla diversidade de relações socialmente invisibilizadas.

Para compreender os significados e as dimensões normativas do sistema de gênero masculino/feminino, precisamos pontuar que essa hegemonia integra uma estrutura maior, a do patriarcado. Calcado na superioridade do tipo universal

homem/branco/heterossexual/burguês, esse sistema está ligado à manutenção de estruturas de dominação fundamentais à lógica capitalista e à supremacia eurocêntrica de orientação colonialista. No sistema patriarcal, as principais instituições são lideradas ou influenciadas por homens que representam a categorização do masculino, como veremos adiante. Por esse motivo, como assevera Connell (2019), não é necessário que se apresente a dominação masculina como estratégia ou projeto de sociedade, pois a prevalência masculina nas instâncias de poder e decisão já garante, por si, a manutenção dos valores patriarcais.

Buscando identificar as manifestações atuais desse sistema, Vergès (2020) destaca duas formas de patriarcado que coexistem na sociedade ocidental. A primeira se esconde nas dobras de um certo multiculturalismo liberal, integrado às práticas de consumo de grupos sociais não hegemônicos. Trata-se do patriarcado que incorpora, até certa medida, lutas por direitos civis de mulheres, pessoas racializadas e grupos LGBTQIA+, ao passo que promove essas discussões de forma individualista por meio de discursos de empoderamento e livre expressão individual. A segunda forma de patriarcado assume facetas mais violentas, abraçando o ataque direto às populações negras, LGBTQIA+ e às mulheres. A intimidação explícita e a incitação de atos violentos contra esses grupos são expressões dessa configuração patriarcal. No limite, é o patriarcado retratado no livro e na série de ficção distópica *The handmaid's tale*<sup>6</sup>, em que as mulheres servem apenas aos fins reprodutivos, e os homens controlam todas as instituições enquanto eliminam ou escravizam grupos de trabalhadores, idosos, homossexuais e pessoas com deficiência.

O patriarcado tem, como pilar, o sistema de gênero binário representado pelas categorias do feminino e do masculino. Cada uma delas agrega um conjunto de comportamentos e posturas atribuídas aos sujeitos como aspectos fundamentais para que possam se reconhecer e serem reconhecidos como homens ou mulheres. Elementos culturais, históricos e sociais concorrem para a delimitação dos papéis de mulheres e de homens na sociedade, ao passo que contribuem para a criação de um

---

<sup>6</sup> A série televisiva *The handmaid's tale* narra a história de uma sociedade teocrática resultante da ascensão de um governo totalitário na fictícia República de Gilead. A subalternização das mulheres, reduzidas às funções reprodutivas e domésticas, é elemento central na manutenção do regime de poder em Gilead. A produção, adaptada do romance homônimo da autora Margaret Atwood pelo canal americano de *streaming* Hulu, encontra-se na quarta temporada de exibição. No Brasil, o livro de Atwood foi publicado com o título *O conto da aia*.

sentido de inadequação ou de desvio quando se trata de pessoas que estão à margem dessa categorização binária.

As vertentes teóricas dedicadas à problematização dessa dicotomia compõem o que conhecemos como Estudos de gênero. Reconhecidas como precursoras dessa discussão, as autoras Simone de Beauvoir e Joan Scott representaram esforços fundamentais para que se originassem não apenas reflexões acadêmicas como também movimentos feministas no mundo todo. Suas contribuições tinham como foco o despertar de novos olhares para a condição feminina.

A busca por uma compreensão não determinista e historicamente situada sobre as mulheres criou as bases para que Joan Scott (1986) e, posteriormente, Judith Butler (2003), propusessem o conceito de “gênero” como forma de ampliar o entendimento dos diferentes papéis construídos e reproduzidos socialmente para mulheres e homens, enfatizando o conjunto de relações envolvidas entre os sujeitos sociais, inclusive as relações políticas e de poder.

A palavra “gênero”, nesse contexto, apresenta-se como rejeição ao determinismo biológico de termos como “sexo” e “diferenças sexuais”, enfatizando o sistema relacional que “pode incluir o sexo, mas que não é diretamente determinado pelo sexo nem determina diretamente a sexualidade”<sup>7</sup> (SCOTT, 1986, p. 1057, tradução minha). Para a autora, as categorias “homem” e “mulher” são construções subjetivas e não inerentes ao sujeito. Entendido como reprodução discursiva a partir de diferenças percebidas entre os sexos, o gênero se constitui como forma de significação de relações de poder. Nessa perspectiva é fundamental que se descubram as origens da repressão que leva à permanência da representação binária dos gêneros, a partir do conhecimento mais amplo do contexto político em que se desenvolvem as relações sociais (SCOTT, 1986).

Historicamente, enquanto o gênero masculino representa uma identidade universal, o sujeito histórico padrão, a noção de mulher tem sido relacionada ao “outro”, ser complementar ao homem. O “segundo sexo”, alcunha feminina consagrada por Simone de Beauvoir (1949), afirma-se em confirmação às pretensões e expectativas masculinas. Vista dessa forma, a ideia do feminino se constrói

---

<sup>7</sup> “The use of gender emphasizes an entire system of relationships that may include sex, but is not directly determined by sex or directly determining of sexuality”.

culturalmente a partir de sua relação com o masculino, entendido como o parâmetro de neutralidade e de universalidade.

Aprofundando a reflexão sobre as relações de poder envolvidas na oposição binária entre “homens” e “mulheres”, Judith Butler (2003) questiona o modo como a linguagem constrói as categorias de sexo a fim de garantir a manutenção da heterossexualidade compulsória e do falocentrismo como regimes de poder e de discurso. Sobre a condição feminina, a autora ressalta o papel fundamental das formas de representação que, por um lado, atuam para estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos e, por outro, configuram a função normativa de uma linguagem capaz de revelar ou de distorcer o que se toma por verdadeiro a respeito das mulheres. Para Butler (2003), uma grande dificuldade é imposta pelos discursos representacionais restritos, segundo os quais, haveria uma unidade da categoria “mulheres” como sujeito estável, denotando uma identidade universal comum. Dessa forma, faz-se necessário rever as categorias de identidade de gênero, articulando-as a outros eixos de relações de poder como a etnia e a classe social. A autora propõe a construção variável da identidade como forma de contestação das definições estáticas de gênero e de identidade feminina (BUTLER, 2003).

Trazendo aspectos raciais e de classe para o debate, o pensamento de Butler abre caminho para vertentes mais abrangentes dos estudos de gênero e do feminismo, lideradas por pesquisadoras e pesquisadores afro-estadunidenses e desenvolvidas em diversos países do Sul global. Acreditando que o gênero não pode ser compreendido à parte de raça e classe (OYĔWÙMÍ, 2020), representantes dessa perspectiva defendem que as experiências de grupos sociais não hegemônicos sejam incorporadas às lutas por representatividade, a fim de que se questione todo o conjunto de elementos de dominação. Surge assim o campo chamado feminismo decolonial, que, segundo Hollanda (2020, p. 17), “denuncia a imbricação estrutural das noções de heteronormatividade, classificação racial e sistema capitalista”.

No centro da visão decolonial, está a crítica a um feminismo neoliberal que reivindica o “empoderamento” conquistado por meio do acesso a posições de destaque no mercado de trabalho, na mídia e na política, além de maiores possibilidades de consumo ligadas ao discurso da autonomia feminina. Esse feminismo, como pondera Vergès,

[...] permanece fundado na divisão entre mulheres e homens (uma divisão que precede a escravidão), mas não analisa como a escravidão, o colonialismo e o imperialismo agem sobre essa divisão – nem como a Europa impõe a concepção da divisão mulheres/homens aos povos que ela coloniza ou como esses povos criam outras divisões –, ele é, então, um feminismo machista (VERGÈS, 2020, p. 44).

Admitir a ideia de que muito do feminismo que conhecemos pode ser um espectro do machismo que julgamos combater não deixa de ser inquietante. Nesse ponto, concordamos com Lélia Gonzalez, que na década de 1980 já alertava sobre uma agenda feminista (e amplamente midiaticizada) que ocultava dados importantes de nossa organização social como a racialidade, o pluriculturalismo e as diferenças de classes, caindo “numa espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizado e branco” (GONZALEZ, 2020, p. 42). Tal perspectiva universalista, como pondera Escosteguy (2020), não leva em conta que, embora existam elementos comuns na opressão sofrida pelas mulheres, seus interesses perpassam diferenças de natureza econômica, política e cultural. Esse discurso contribui, portanto, para que se perpetuem as mesmas estruturas de dominação colonial consolidadas há séculos nos países do Sul global, que, embora (em sua maioria) não sejam mais colônias, encontram-se ainda mergulhadas em lógicas sociais e culturais colonialistas. A vertente decolonial apresenta um caminho para que se repense toda essa estrutura, partindo de uma visão interseccional da experiência social.

A interseccionalidade confere sentido às brechas, às ausências geradas pelas categorias sociais de gênero, raça e classe. A complexidade das diversas identidades de gênero aos poucos ganha espaço em produções audiovisuais nessas primeiras décadas do século XXI, a partir de abordagens que abarcam a interseccionalidade entre gênero, raça e classe social (MACHADO, 2017), mas ainda há muito a caminhar nesse sentido. Sobre essa pauta, María Lugones (2020) defende que a lógica da intersecção é fundamental, por permitir que se vejam pessoas e fenômenos sociais não plenamente incluídos em categorias dicotômicas e hierárquicas como homem/mulher ou branca/negra. Se essas tipificações isoladas não bastam para compreendermos muitos aspectos da vida social, Lugones (2020), fazendo coro com um grande grupo de pesquisadoras feministas do Sul global, fornece uma chave mais ampla para essa análise – a colonialidade.

Segundo a autora (LUGONES, 2020), ao reproduzir estruturas de dominação herdadas do período em que muitos territórios foram colonizados por países europeus, a colonialidade é um eixo importante no sistema de poder que estabelece a hegemonia capitalista e eurocêntrica global. A colonialidade seria então um fenômeno que

atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas. Ou seja, toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade (LUGONES, 2020, p. 57).

Na ótica de Lugones (2020), o significado hegemônico de gênero é resultado de estruturas colonialistas de poder, tendo como características o dimorfismo biológico masculino/feminino, a heterossexualidade normativa e o patriarcado (LUGONES, 2020). Por conseguinte, a dicotomia homem/mulher consiste numa categorização que ofusca outras possibilidades identitárias e uma infinidade de papéis sociais e sexuais. O sistema hegemônico de gênero, ancorado nessa dicotomia, fez predominar social e culturalmente a ideia de que homens e mulheres constituem as duas categorias naturalmente legítimas e aceitas.

Segundo Connell (2015), a dominação de nações cristãs europeias fez com que se colocassem em prática mecanismos hegemônicos de relações de gênero nos territórios colonizados. Com isso, diz a autora, buscava-se regular práticas de união conjugal a fim de controlar a sexualidade, as práticas de união conjugal e o patrimônio herdado pelas mulheres. Essa lógica colonial sobreviveu à emancipação dos territórios colonizados, reproduzindo-se contemporaneamente em outras formas de poder, de imperialismo e de dependência (CONNELL, 2015).

Problematizando o universalismo das categorizações de gênero oriundas da colonialidade, Lugones (2020) chama a atenção para o caráter limitado dessas designações. Assim, se pensamos em “mulher”, a conotação do termo evoca a homogeneização dominante, como norma; nesse caso, “mulher” seleciona o grupo de mulheres brancas burguesas heterossexuais; “negro” agrupa machos negros heterossexuais, e assim poderíamos prosseguir, na mesma lógica, com outras categorizações. O que Lugones aponta é a distorção causada por justaposição simples dessas categorias, uma vez que, por exemplo, mulheres negras não se encontram contempladas nem pela categoria “mulher” nem pelo grupo dos “negros”. Para a autora, somente a indissolubilidade de gênero e raça permite que se vejam as

mulheres negras, ilustrando a necessidade de se repensar a própria dinâmica categorial. É nos vazios deixados pela interpretação universalista das categorias sociais que encontramos formas identitárias que vão além da dicotomia homem/mulher e do significado hegemônico de gênero.

Como Oyèrónké Oyěwùmí (2020), acreditamos que, ao pensar sobre gênero, estamos tratando de uma construção sociocultural, algo que não se compreende por seu valor nominal, mas sim por processos que envolvem todas as formas de diferenciação social, como é o caso das dinâmicas de racialização e de estratificação de classes sociais. Trata-se de um aspecto em permanente formação, algo a ser constantemente investigado, não sujeito a universalismos.

Trazendo à discussão uma perspectiva histórica, Torres (2002) acredita que o modo como homens e mulheres se percebem é fruto de construções históricas que dependem dos regimes de verdade de cada sociedade, gerando identificações relacionadas às expectativas de comportamento que atribuímos, coletivamente, à estrutura binária de gênero feminino/masculino. Nas esferas de poder, ainda se entende que a política seja uma função essencialmente masculina, uma profissão de homens, como ressalta Perrot (1997). Sobre as relações entre gênero e política, Joan Scott afirma que “a alta política, ela mesma, é um conceito de gênero, porque estabelece sua importância decisiva e seu poder público, as razões de ser e a realidade da existência da sua autoridade superior, graças à exclusão das mulheres do seu funcionamento” (SCOTT, 1986, p. 1073, tradução minha <sup>8</sup>). Cabe ressaltar que, tanto no cenário político quanto na produção histórica, não apenas as mulheres foram colocadas à margem, como também outros atores sociais, categorizados como gays, lésbicas e transexuais, além de grupos sociais racializados. No caso das mulheres, contudo, admite-se uma presença e uma atuação, ainda que na forma de um contraponto ou um complemento à atuação masculina.

Retomando Butler (2003), entendemos o gênero como um conjunto de significados culturais assumidos por um corpo sexuado, não sendo determinado ou restrito por esse corpo. Assim – afirma a autora – a noção de identidade de gênero ancorada na dicotomia homem/mulher seria o resultado de uma falsa coerência entre corpo e gênero, que promove a regulação das sexualidades nos domínios

---

<sup>8</sup> No original em inglês: “High politics itself is a gendered concept for it establishes its crucial importance and public power, the reasons for and the fact of its highest authority, precisely in its exclusion of women from its work”.



reprodutores. Para Butler (2003), o sujeito expressa atos, gestos e desejos performativos que, por sua vez, sugerem elementos identitários produzidos e sustentados por símbolos corporais e por outros marcos discursivos. Ao entender gênero como performance, admitimos que ele não se estabelece a priori de forma estável, mas como resultado da repetição estilizada de atos ao longo do tempo. Nesse processo, os sujeitos sociais envolvidos se reconhecem enquanto atuam e observam outras performances em busca dos efeitos do gênero – gestos, movimentos e estilos corporais. Como pondera Denise Siqueira (2020), o gênero depende de interações sociais estabelecidas dentro de um grupo para se construir, sendo muito mais ligado ao meio e à cultura do que aos fatores hormonais ou anatômicos.

Ainda sobre gênero e performance, nas palavras de Butler,

o fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003, p. 201, grifos da autora).

O conceito de performance de Butler também pode ser entendido, segundo Rosa e Quintino (2018), no contexto das performances artísticas, que também parte da ideia de ações impulsionadas pela palavra, pelos discursos. A partir de atos contínuos envolvendo corpo e voz, a linguagem performativa produz sentidos e propõe novos olhares não só nas relações sociais do cotidiano, como também nas produções culturais contemporâneas. Podemos então vislumbrar o potencial de obras de cinema e de televisão como plataformas de criação de performances que reproduzem atos, discursos e significados ligados a uma variedade de identidades de gênero.

Por sua vez, Paul Preciado (2004) amplia as reflexões sobre performance, chamando a atenção para o caráter experimental dessas práticas que, ao possibilitarem o despertar de novas subjetividades, instituem novas formas de fazer política. Preciado não apenas retoma o problema das categorizações binárias (masculino/feminino; homossexual/heterossexual) como também discute as formas como a feminilidade e a masculinidade se constituem como simulacros, máscaras sociais. No limite, segundo o autor, essas categorias inspiram as paródias, também performativas, representadas em caracterizações de *drag queens* e *drag kings*. Essas performances, demarcando espaços políticos, colocam permanentemente sob

questionamento modelos de feminilidade e masculinidade da cultura popular dominante (PRECIADO, 2004).

Contudo, para Preciado, os gêneros não se dão somente pelas performances, mas sobretudo pelo que o autor considera como ecologias políticas: ficções somaticopolíticas produzidas por técnicas de intervenção no corpo, sejam elas farmacológicas, médicas ou audiovisuais. Dessa forma, tanto o consumo de hormônios, suplementos e procedimentos estéticos quanto o uso de filtros de imagem, aplicativos de edição de fotos e vídeos alteram nossa realidade e produzem diferentes percepções de si. O saber interior sobre si e a realidade emocional modelada por essas técnicas de gênero ativam a consciência e a reprodução de formulações como “sou mulher”, “sou homem”, “sou homossexual” e daí por diante. A dimensão política estaria no objetivo principal dessas práticas, na forma da produção de uma prótese política viva: “um corpo suficientemente dócil, como para colocar sua *potentia gaudendi*, sua capacidade total e abstrata de criar prazer, a serviço da produção de capital” (PRECIADO, 2008, p. 90).

Entendemos que a construção cultural dos gêneros passa, ao mesmo tempo, pelo aspecto performativo da repetição dos atos e pela materialidade das técnicas de intervenção corporal, sempre como manifestação política – seja de conformidade ou de contestação. Esse é o olhar que irá nos guiar pelas próximas seções, nas quais buscaremos discutir as duas facetas hegemônicas, feminino/masculino, que se mostram recorrentes nas representações midiáticas de Dona Leopoldina e Dom Pedro I.

## **2.2. O feminino representado**

O destaque ao corpo e ao vestuário, de forma geral, aparece na cultura popular brasileira na forma de narrativas que associam a presença e a atuação social das mulheres à aparência. Performances e intervenções corporais culturalmente ligadas à ideia do feminino modelam boa parte das representações de personagens femininas em produções audiovisuais de ficção – basta pensar nos modismos inaugurados pelo uso de acessórios, cortes de cabelo e peças de roupas exibidas nos figurinos de personagens de destaque.

Além das performances corporais, o alcance midiático de personalidades femininas da cultura pop gera outro tipo de projeção ou arquétipo de feminilidade, o

das mulheres poderosas por sua postura assertiva e desafiadora, como é o caso das “divas” da música popular. Trata-se de representações que confirmam e reforçam os pilares das práticas de identidade de gênero alinhadas ao binarismo feminino/masculino. Sendo assim, o empoderamento e o destaque midiático de personalidades como Anitta e Valeska Popozuda não se refletem em instâncias políticas de decisão e de mudança social (SIQUEIRA, 2017). Para Escosteguy (2020), essas representações que evocam certo tipo de mulher poderosa e bem-sucedida estão relacionadas à apropriação neoliberal das agendas feministas, desviando a necessidade da ação política para o incentivo à transformação individual.

A imagem midiática das divas poderosas do pop, destacando um modelo de autonomia e autoafirmação feminina, contrapõe-se à ideia de fragilidade associada a uma concepção histórica das diferenças entre mulheres e homens, calcada no essencialismo já criticado por Simone de Beauvoir (1949). Essa fragilidade, determinada mais por referenciais culturais do que biológicos, encontra-se no âmago de muitas representações de personagens femininas em produções audiovisuais. É a partir dessas referências que se constroem os arquétipos que norteiam as representações femininas no cinema brasileiro, que vão desde a jovem inocente até a prostituta, reproduzindo valores patriarcais da sociedade brasileira (GUBERNIKOFF, 2009). Tanto as mulheres poderosas como as mulheres frágeis das representações midiáticas se encontram sujeitas a perspectivas limitantes que privilegiam a condição masculina.

Ao discutir a presença das mulheres em produções audiovisuais contemporâneas, Machado (2017) assinala que, no Brasil, assim como em outros países ocidentais, a necessidade de diversificar as formas de representação feminina tem despertado iniciativas que merecem atenção. A ascensão de mulheres em cargos de direção e produção, além da criação de personagens femininas que contrariam o estereótipo da mocinha passiva e da beleza inalcançável, oferece novas possibilidades de identificação feminina, bem como uma nova arena midiática para a discussão da condição das mulheres na sociedade. No entanto, prevalecem ainda as produções cuja perspectiva atribui, às mulheres, papéis ligados à conquista do amor masculino, à maternidade e à família.

Partindo dessas reflexões, é possível identificar o caráter limitante dos discursos que buscam definir as mulheres como delicadas, misteriosas, sensíveis ou belas, de modo a sugerir que somente aquela que apresenta esses atributos pode se

considerar feminina, pode ser chamada de mulher. Butler propõe que, ao compreendermos o gênero como construção social, possamos desvincular seus significados deterministas e normativos, ampliando o entendimento das práticas e dos discursos sociais como formas de delimitar os lugares e os papéis que associamos a determinadas identidades de gênero. Nessa perspectiva, as formas como os atores sociais manifestam e desempenham seus papéis e suas relações de gênero demonstram performances que, socialmente, estão associadas aos indicativos do que se considera feminino ou masculino. Não há, portanto, uma identidade feminina universal e, por conseguinte, não é possível definir o que seja “a mulher”. Ainda de acordo com Butler (2003), existe uma pluralidade de identidades e performances femininas, assim como existem possibilidades de performances de gênero numa variedade incontável de imagens, relações e práticas sociais.

A suposta naturalidade das diferenças entre homens e mulheres havia sido contestada por Simone de Beauvoir (1949), que denunciou o que considerava como o “mito irritante e falso” do “eterno feminino”. Descritas como seres naturalmente intuitivos e sensíveis, como se tivessem em sua essência essas características, as mulheres seriam diferenciadas, portanto, do outro oposto do binarismo hegemônico patriarcal – os homens. Na concepção do eterno feminino, a condição feminina se associa à natureza, a uma esfera que se distancia da razão e que, portanto, afasta também as mulheres do mundo das ações amparadas na inteligência e na responsabilidade. Para Beauvoir, a ideia do eterno feminino esconde uma armadilha:

Elas expressam os mistérios do seu coração, o segredo das suas emoções íntimas; humildemente, elas oferecem ao homem o reflexo dos seus próprios desejos e confortam-no no seu sentimento de superioridade. Mas o que o homem realmente quer dizer quando fala da sensibilidade da mulher é a sua falta de inteligência, a sua irresponsabilidade quando diz encanto, a sua traição quando diz capricho (BEAUVOIR, 2018, p. 54).

O tom lisonjeiro dos elogios voltados ao “sexto sentido” feminino e a seus supostos dons naturais seria, portanto, um caminho para viabilizar a resignação feminina aos papéis de mãe e de mediadora das relações familiares e domésticas. Mesmo nos contos de fadas, ressalta Beauvoir (2018), os papéis femininos são os mesmos, relegados à espera do amor de um homem para sua salvação e para que se concretize sua posição no mundo.

O ideário do eterno feminino reforça a construção de uma feminilidade ligada à expressão franca dos afetos, à maternidade e ao amor romântico. Giddens (1993)

esclarece que, a partir do final do século XVIII, diversas influências favoreceram a ascensão do amor romântico como aspiração para as relações conjugais, em especial, entre as mulheres. Para o autor, à medida que houve a separação entre o lar e o local de trabalho, a mulher foi assumindo a criação dos filhos e seu preparo emocional para a vida. Iniciou-se então um processo de idealização da maternidade, sendo esta diretamente associada à feminilidade e à sexualidade feminina. Giddens acredita que essas transformações sociais tiveram papel fundamental na vinculação da mulher à dimensão da intimidade e das interações emocionais, características do domínio que lhe cabe na organização da sociedade patriarcal, o lar.

Ampliando a discussão para entender como se constroem socialmente os sentidos ligados ao gênero e à ideia de feminilidade, Lauretis (1994) destaca o papel do que ela nomeia como “tecnologias do gênero”, que incluem o cinema e outras estruturas narrativas produtoras de subjetividades. Lauretis olha para as dinâmicas de produção audiovisual, como a indústria cinematográfica, a fim de elucidar seu papel na reprodução de fatores de diferenciação de gênero. A autora então se dedica à compreensão das codificações, técnicas de montagem e projeção que fazem dos aparatos audiovisuais modeladores identitários, tecnologias do gênero. Nessa ótica, Lauretis desnuda qualquer suposta neutralidade de categorias culturais como “feminino”, “masculino”, “homossexual”, “heterossexual” e daí por diante, bem como de identidades ligadas a classes sociais, raças e faixa etária.

Lauretis assinala que essas tecnologias operam em diferentes escalas sobre os papéis de gênero não masculinos/brancos/heterossexuais. É assim que, segundo a autora, as representações do feminino na mídia se ancoram em referenciais androcêntricos. Na mesma perspectiva, Mendes e Siqueira (2018) observam que os padrões representacionais associados ao gênero masculino se refletem na sub-representação das mulheres nas artes e na cultura, reduzindo personagens femininas a estereótipos ou ao papel de coadjuvantes.

A história ocidental demonstra e reforça a atuação feminina em posições coadjuvantes e, por vezes, romantizadas, mas raramente sobrepostas às imagens de seus cônjuges. Nomes como os de Marie-Antoinette, Eva Perón e Marie Tudor são algumas das exceções, pois ficaram marcados justamente pela transgressão de modelos e expectativas em torno de seus papéis sociais. Ainda hoje, às cônjuges dos governantes cabe o exercício do “primeiro-damismo”, marcado principalmente por

atividades de filantropia e assistência social, mas não institucionalizadas como funções oficiais (TORRES, 2002).

Não obstante o fato de serem tradicionalmente colocadas em posição coadjuvante, quando se trata de mulheres que logram o exercício do poder, há uma aceitação social para essa condição, muitas vezes, considerada excepcional. Beauvoir (1949) pondera que, em virtude dessa distinção (a de titulares de cargos máximos de liderança e de governo), rainhas e regentes puderam atuar com destaque em diversos momentos da história. Contudo o binarismo das demarcações identitárias de gênero faz com que, mesmo entre as mulheres que exerceram ou exercem funções máximas de poder, busquem-se assinalar aspectos que as aproximem das características tradicionalmente masculinas. Assim teria dito, modestamente, a imperatriz Maria Teresa da Áustria (que durante quarenta anos foi imperatriz do Sacro Império Romano-Germânico): “Sou apenas uma mulher, mas tenho o coração de um rei”<sup>9</sup>. É como se as mulheres, uma vez em função de domínio, ali estivessem de forma deslocada e provisória.

Às mulheres casadas com monarcas ou presidentes, por sua vez, atribui-se um papel protocolar e representativo. Delas se esperam habilidades sociais, artísticas e caritativas, um papel complementar, quase ornamental à função oficial exercida pelo esposo (SOLNON, 2012). No Brasil republicano, pelo menos desde a década de 1940, o trabalho das primeiras-damas tem sido utilizado como forma de sustentação política para seus maridos, a partir da apropriação de atributos considerados femininos, como bondade, amor e doação (TORRES, 2002). Entretanto, também no período do Brasil imperial, encontramos traços de um imaginário social que valorizava, nas imperatrizes e princesas, as características que ainda hoje se associam aos papéis femininos.

No início do século XIX, quando se deu o casamento entre Leopoldina e Pedro, era clara a condição das filhas das famílias reais no mundo ocidental como objetos de troca – a partir de sua linhagem e do prestígio de sua família, a herdeira de uma dinastia importante poderia conferir ao homem que com ela se casasse um estatuto de honra e de poder, além da possibilidade de alianças que se firmavam por meio dessas uniões. Recorrendo às reflexões de Bourdieu (2012), compreendemos que, nesses acordos, as mulheres circulavam como “signos fiduciários” em relações

---

<sup>9</sup> No original, em francês: “Je ne suis qu'une femme, mais j'ai le cœur d'un roi” (SOLNON, 2012, p. 8).

instituídas por homens (nesse caso, seus pais, seus noivos e uma variedade de intermediários), com o intuito de acumular o capital simbólico masculino, incrementando sua honra e servindo como instrumentos de dominação, fosse entre os próprios homens ou sobre as mulheres.

Casamentos reais eram, na época, um recurso muito utilizado para aproximar diferentes reinos e impérios, e às princesas cabia aguardar a sorte enquanto eram preparadas para cumprir seus destinos em famílias e territórios diferentes e, por vezes, distantes. O resultado dessa preparação era o valor de troca da mulher que, por sua vez, iria agregar prestígio e poder aos homens que a cercavam. As palavras de Bourdieu sobre o papel da mulher como objeto de troca são assertivas:

Na medida em que o valor dessas alianças, e portanto o lucro simbólico que elas podem trazer, depende, por um lado, do valor simbólico das mulheres disponíveis para a troca, isto é, de sua reputação e sobretudo de sua castidade – constituída em medida fetichista da reputação masculina e, portanto, do capital simbólico de toda a linhagem –, a honra dos irmãos e dos pais, que leva a uma vigilância tão cerrada, quase paranoica, quanto a dos esposos, é uma forma de lucro bem-compreendida (BOURDIEU, 2012, p. 58-59).

Leopoldina preenchia os melhores requisitos para se tornar esposa do herdeiro do trono português, Pedro de Alcântara. Suas virtudes de esposa dedicada iriam se tornar uma marca de sua trajetória e de sua reputação no Brasil, como destaca Oberacker Jr. (1973). Para o autor, a imagem singela e o comportamento “nobre” da austríaca faziam com que ela fosse considerada um verdadeiro padrão para a mulher brasileira.

Além dessas características, do “padrão” também se esperava que atuasse predominantemente no ambiente familiar. Como assinala Bourdieu (2012), há uma oposição entre o universo público, masculino, e o mundo privado, feminino, aceita a partir da lógica da “vocação”, segundo a qual as mulheres, vítimas da dominação patriarcal, devem cumprir com um sentido de satisfação e de felicidade as tarefas subalternas que lhes são atribuídas sob o estigma de suas naturais inclinações à submissão e à gentileza. Sentindo-se predestinadas às atividades do meio familiar e privado, as mulheres não vislumbram, nessa lógica, outras perspectivas.

Essas supostas especificidades femininas, segundo Navarro-Swain (2013), contribuem para desacreditar as mulheres com relação a outras potencialidades, como o exercício do poder. São os feitos e gestos masculinos que ganham relevo ao longo da história e de sua construção narrativa, que se ocupa com a consolidação da

trajetória do “ser humano” entendido como sujeito universal e identidade totalizante. Tal construção é sintetizadora da experiência humana. Para a autora, a construção das narrativas históricas tem como características a parcialidade e a exclusão – enquanto se privilegiam as visões etnofalocêntricas, a presença e a participação das mulheres nos eventos históricos é obscurecida ou limitada, sendo necessária a mobilização para uma nova memória social das mulheres, com espaço para sua autorrepresentação e para o questionamento dos sentidos de inferioridade da condição feminina (NAVARRO-SWAIN, 2013).

A invisibilidade das mulheres na história, fenômeno observado não somente no Brasil mas, de modo mais amplo, nas narrativas da história ocidental, é entendida pela historiadora Michelle Perrot como consequência direta da presença reduzida das mulheres nos espaços públicos, além das práticas de relato histórico que privilegiaram, por séculos, os feitos masculinos. Portanto, somente a partir da década de 1960 passou a ser concebida na Inglaterra e nos Estados Unidos uma nova forma de abordar e integrar as mulheres na construção da História – não apenas na forma de biografias de figuras específicas, mas englobando as mulheres em seu conjunto, destacando suas lutas e denunciando situações de precarização e subalternização feminina (PERROT, 2017). A participação e o engajamento político das mulheres passaram a receber atenção no bojo dessas novas abordagens, que compõem a vertente conhecida como “História das mulheres”.

As práticas de exclusão narrativa, política e histórica das mulheres e de uma variedade de gêneros que não fazem parte da classificação binária configuram uma violência simbólica, uma negação que abrange experiências e visões que desafiam o universalismo androcêntrico. No ambiente político, essa invisibilização pode ser ainda mais sensível, como alertam Muniz e Macena (2012, p. 47):

Reconhecer as mulheres como sujeitos históricos implica conferir visibilidade historiográfica ao seu pensamento/ação nas diversas dimensões constitutivas da vida em sociedade, particularmente a política. Afinal, essa é justamente a esfera de atuação até bem recentemente a elas interdita e, por conta disso, objeto de silenciamento nas narrativas históricas, apesar das múltiplas evidências em diversos registros sobre sua presença e participação nos movimentos políticos da experiência histórica brasileira.

A invisibilização feminina ainda estaria relacionada, para Michelle Perrot (1989), à demarcação cultural de papéis de homens e mulheres, caracterizada pela atribuição dos espaços e funções públicas aos homens, enquanto os lugares privados



são entendidos como a esfera de domínio feminino. Perrot chama a atenção para as dinâmicas de arquivo e registro que privilegiam a dimensão pública, masculinizada. A vida privada e cotidiana, domínio consagrado às mulheres, é objeto de uma espécie de encobrimento nos registros históricos, fruto tanto da predominância masculina nos acontecimentos públicos quanto das formas de elaboração dos relatos (PERROT, 1995).

A construção da história nacional, seguindo essas premissas, não deu nem às mulheres nem a outros grupos sociais não hegemônicos o espaço e a importância conferidos aos homens. Muitas tiveram suas histórias ocultadas ou editadas, num processo que levou à prevalência de personagens masculinos na historiografia brasileira, o que se reflete em suas representações na mídia. Assim aconteceu, como assevera Paulo Rezzutti, com a imperatriz Leopoldina: “Quando ela aparece, se aparece, é mencionada como sendo mãe de d. Pedro II e esposa de d. Pedro I. Nenhuma palavra é dita a respeito do seu papel no processo da Independência” (REZZUTTI, 2018, p. 17).

A “caneta invisibilizadora” da história que atingiu Leopoldina alcançou também Ana Néri, Maria Quitéria, Teresa Cristina e tantas outras mulheres na trajetória nacional, mas sua força ofuscante aos poucos se esvai. Se, de um lado, atuações históricas femininas ou de grupos LGBTQIA+ foram historicamente invisibilizadas pelas narrativas patriarcais, de outro, os homens parecem ter caído na grande cilada da manutenção de sua própria hegemonia. Os homens, as masculinidades e a virilidade estão em crise.

### **2.3. O masculino hegemônico ameaçado**

A tradição dos discursos que encerram os gêneros feminino e masculino em dois polos opostos contribui para a inferiorização das mulheres e de outras identidades de gênero, como temos discutido. Ao naturalizar as diferenças a partir de distinções biológicas, cria-se terreno fértil para a manutenção de relações sociais que privilegiam os papéis masculinos e as visões androcêntricas de mundo. Seria de se esperar que essa dinâmica, ao passo que favorece os homens, os situasse de forma estável entre o conjunto de elementos que formam suas identidades e percepções. Entretanto, estudiosos da condição masculina apontam outra direção – a virilidade se encontra em crise.

O estremecimento das bases da masculinidade no mundo contemporâneo já foi diversas vezes atribuído à suposta ascensão feminina na sociedade, alavancada por movimentos feministas que teriam suprimido dos homens seu papel de liderança e as prerrogativas que os distinguem historicamente, como a autoridade e a presença nas esferas de decisão. Um olhar mais atento, como sugere Gazalé (2017), permite observar que a dominação carrega, em si mesma, uma armadilha que oprime não apenas as mulheres como os próprios homens. Para a autora, desde o final do século XIX, a lógica da supremacia masculina tem passado por uma “fase crepuscular” marcada pelo declínio do mito da virilidade e daquilo que constitui o conjunto dos valores centrais do modelo normativo de virilidade – a força, o combate e o poder. Gazalé (2017) esclarece que não se trata de uma desmasculinização provocada pelos movimentos feministas, mas de transformações sociais e econômicas mais amplas que levaram à problematização dos pilares do mito da virilidade.

Foi esse cenário de incertezas que ambientou o surgimento dos estudos sobre a condição masculina (*Men's Studies*) nos anos 1970, nos Estados Unidos, na Inglaterra e na Austrália. Para Badinter (1992), nesses países, as tensões entre os sentidos de virilidade e a ascensão de fortes movimentos feministas impulsionou o surgimento de novas discussões sobre a condição masculina. Em países anglo-americanos, desde os anos 1970, fatores como classe, raça e preferência sexual passaram a ser considerados como elementos de diferenciação masculina. Daí o fato de a masculinidade ser abordada, desde então, no plural, originando as vertentes que ficaram conhecidas como *Men's Studies*. Como esclarece a autora, o exemplo feminista de contestação das distinções e dos papéis sexuais influenciou, entre os homens, questionamentos sobre suas próprias identidades e sobre as imposições do ideal viril. Começaram a se organizar, nesse período, discussões sobre os elementos que determinaram a construção social da virilidade.

Embora possamos aqui recorrer à compreensão, bastante debatida nos estudos feministas, da construção social e discursiva dos gêneros, a perspectiva da formação das feminilidades não é o bastante para entender os mecanismos que determinam a condição masculina. Nesse aspecto, Bourdieu (2012), Badinter (1992) e Gazalé (2017) ponderam que a virilidade é resultado da tarefa permanente do homem que busca se revestir dos atributos ditos masculinos, sempre sob o risco de falhar ou de se confundir justamente com aqueles dos quais procura se diferenciar – as mulheres, os homens “efeminados”, os homossexuais. Ser homem, portanto,

envolve sobretudo rejeitar enfaticamente a “efeminação” a fim de obter o reconhecimento social como “homem com H”, no topo de uma hierarquia que subjuga tanto as mulheres quanto os homens que falham na prova de sua virilidade. Como observa Gazalé (2017), a armadilha da dominação masculina reside na necessidade de provas e de confirmações contínuas da identidade sexual dos homens, assombrados pelo sentimento de ameaça e de vulnerabilidade de sua condição. A essa inquietude a autora dá o nome de “complexo viril”.

Em *Histoire de la virilité*, Corbin et al. (2011) chamam a atenção para a angústia masculina gerada pelas exigências da perfeição viril – para os autores, os pressupostos do poder e da força atribuídos aos homens expõem seus contrapontos na forma da ilusão e da fragilidade, manifestando uma inquietação que plana por sobre a excelência imposta pela condição masculina. Como resultado, o próprio modelo de virilidade aos poucos se enfraquece, suscitando inclusive o questionamento da palavra “virilidade” e do que integra, enfim, sua essência. Contudo, ainda para Corbin et al. (2011), os fios da história permitem observar que o ideal viril se transforma ao longo do tempo, se desloca e se reposiciona, adquirindo novos sentidos enquanto preserva as lógicas de dominação masculina. A virilidade varia, portanto, de acordo com as práticas sociais, a organização dos meios urbano e rural, além dos objetivos políticos e culturais de uma sociedade. Por esse motivo os autores consideram o ideal viril como construção histórica e antropológica (VIGARELLO, 2011a).

Também com olhar histórico, Badinter (1992) assinala que no século XVIII, por exemplo, aceitava-se que um homem chorasse em público e tivesse rompantes emotivos; já na segunda metade do século XIX, tal comportamento situaria o homem como alguém indigno de ser chamado como tal. A autora acrescenta que os ideais de virilidade não somente se alteram no tempo como também apresentam variações entre diferentes classes sociais, etnias e faixas etárias entre os homens (BADINTER, 1992). Há, portanto, não apenas uma, mas diversas masculinidades, embora elas apresentem algumas características comuns. Para identificá-las, convém delimitar o que compreende o ideal viril.

Recorrendo novamente a Corbin et al. (2011), podemos entender a virilidade como um conjunto de qualidades que compreendem um modelo de força, virtude, segurança, maturidade e controle. A virilidade constitui a virtude mais nobre e mais completa da natureza masculina e também o desafio constante ao alcance da

perfeição e do autocontrole (VIGARELLO, 2011a). A honra também surge nas reflexões de Bourdieu (2012) como elemento central da ideia de virilidade, mas o autor a entende como parte integrante do capital simbólico masculino, incrementado e reproduzido por sua linhagem. Assim, a manutenção dos privilégios e dos poderes dos homens depende de sua submissão à dinâmica das estratégias matrimoniais, educativas, econômicas e de fecundidade que visam à reprodução de seu capital simbólico. Nas palavras do autor,

Em oposição à mulher, cuja honra, essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade, o homem “verdadeiramente homem” é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública (BOURDIEU, 2012, p. 64).

A busca pelo reconhecimento da própria honra e de sua natureza viril faz com que muitos homens se engajem em atividades competitivas e violentas, que não apenas confirmam sua força física como também geram solidariedades viris e sentidos de pertencimento a grupos masculinos (BOURDIEU, 2012). É essa a lógica que propiciou o surgimento de diversas modalidades de luta e de disputas ligadas à honra viril em desafios e duelos, por exemplo.

Entretanto, convém destacar que, desde o século XVI, o ideal viril tem incorporado comportamentos cortesões como o tratamento polido, o brio, os gestos comedidos e a postura refinada no meio social. Os ímpetos violentos passam a ser considerados grosseiros e ficam reservados para momentos específicos, como as guerras e as competições esportivas. A dominação viril, em vez de se firmar pela força física, determina-se por meio da autoridade masculina (VIGARELLO, 2011b). Configura-se então, nos termos de Tazi (2018), uma espécie de virilidade aristocrática, que admite habilidades poéticas e artísticas, características presentes no arquétipo do herói cavalheiresco. No meio aristocrático, a virilidade se sustenta ainda pela força do nome e do “sangue”, que garante ao homem o reconhecimento de sua autoridade considerada natural.

Em outra perspectiva, Gazalé (2017) acredita que a virilidade constitui um conjunto de performances impostas como parte de um ideal altamente coercitivo em que, para ser considerado de fato um homem, o sujeito deve manifestar uma série de comportamentos e valores, demonstrando socialmente sua completa interiorização. Para a autora, “se todo portador do sexo masculino é um homem, nem todo homem

é viril: apenas os melhores entre eles merecem essa qualificação, tão difícil para conquistar como para conservar”<sup>10</sup> (GAZALÉ, 2017, tradução minha).

No caminho dessa conquista, os homens passam por provas de fogo que fazem parte do “dever da virilidade”, elemento central do discurso militarista que, exaltando a bravura e o heroísmo, ganha espaço durante o século XIX (GAZALÉ, 2017). A honra viril passa a ser associada à altivez e aos sacrifícios pela defesa dos valores considerados públicos, como os princípios da justiça e do respeito ao poder.

A essas interpretações sobre o ideal viril, Tazi (2018) acrescenta outra dimensão – para a autora, a virilidade (ligada à figura do chefe, seja da família, do Estado ou de outras esferas de organização social) não consiste na maximização do masculino, mas se trata sobretudo de algo politicamente instituinte. Isso significa que a virilidade impõe tacitamente, de modo não formalizado nem decretado, um poder do qual todos os outros dependem, moldando a formação dos costumes e a organização social. A partir de práticas discursivas, o poder masculino se legitima e se naturaliza, associando-se às posições de liderança. Como pondera Tazi (2018), a própria constituição das nações se fundamenta, muitas vezes, em lendas e epopeias ilustradas pela virilidade de grandes nomes da história, conquistadores e figuras que inspiram ideários mitificados.

Mostra-se bastante emblemática, portanto, a figura do herói que se arrisca pela libertação de seu povo, como é o caso de figuras ligadas aos eventos políticos de emancipação de territórios colonizados. No Brasil, o protagonismo desse processo, atribuído ao então príncipe Pedro de Alcântara, fez com que se associassem a ele as qualidades de defensor da pátria e herói da Independência. Para entender a relevância histórica desse evento, novamente as reflexões de Gazalé (2017) se mostram esclarecedoras, na medida em que a autora pondera que a condição de colônia implica, por si mesma, uma espécie de desvirilização. Ao passo que o dominante desarma o dominado, retira dele um conjunto de símbolos ligados ao viril, como o poder, a honra, a coragem e a conquista. Nessa ótica, a libertação por meio da descolonização devolveria, ao povo dominado, a possibilidade de ser novamente ativo na construção de sua história, dono de si, autônomo e soberano. O herói

---

<sup>10</sup> No original em francês: “Si tout porteur d’un sexe masculin est un homme, tout homme n’est pas viril: seuls les meilleurs d’entre eux méritent ce qualificatif, aussi difficile à conquérir qu’à conserver”.

emancipador empresta sua própria virilidade ao coletivo, tirando-o da passividade e resgatando sua honra.

Badinter (1992) acrescenta que a virilidade normativa como modelo tem adesão na maioria das culturas contemporâneas, com adaptações de acordo com cada realidade, mas sua disseminação se deve, em grande parte, às imagens veiculadas pelo cinema norte-americano que consagrou a figura do cowboy e de heróis como Rambo e Rocky Balboa. Ícones viris, esses personagens reproduzem os estereótipos do homem duro e solitário (por não precisar de ninguém) e reforçam o ideal inacessível à maior parte dos homens, que buscam estabelecer performances capazes de situá-los numa margem aceitável de afirmação viril – ao mesmo tempo em que temem não “serem homens” o suficiente, receiam sê-lo em excesso (BADINTER, 1992).

Nas produções ficcionais contemporâneas, segundo Boisvert (2017), a temática da crise da virilidade tem sido recorrente como tendência interpretativa e representacional, principalmente em séries norte-americanas, que veiculam uma visão relevante sobre as relações de gênero no século XXI. A autora alerta que é preciso interpretar as narrativas sobre essa crise masculina em sua complexidade, identificando, inclusive, as intenções conservadoras ou antifeministas de algumas delas. Em meio à variedade de representações do masculino em crise, encontramos narrativas que chamam a atenção para práticas perigosas de socialização de gênero, como aquelas relacionadas à cultura do estupro, ou tramas e personagens que demonstram o sofrimento de homens que não conseguem se manifestar afetivamente. Há também narrativas em que se busca reivindicar aos homens o status de vítimas de um processo de transformações sociais e de gênero que teria ido “longe demais”, provocando fragmentações identitárias e dissoluções entre os casais heterossexuais. Não obstante, Boisvert (2017) destaca que, na maioria das produções, a crise dos personagens masculinos serve principalmente para agregar complexidade à narrativa, ao mesmo tempo que representa uma ruptura no equilíbrio dos modelos tradicionais de gênero.

Convém destacar que, nessas obras, a masculinidade hegemônica (heterossexual e branca) é o modelo para grande parte dos personagens e do desenvolvimento de suas tramas, especialmente entre os heróis, que refletem exemplos a serem projetados para outros homens. Nas palavras de Raewyn Connell,

parte da luta pela hegemonia na ordem do gênero é o uso da cultura para propósitos disciplinares tais como: estabelecer padrões, exigir consenso popular e desacreditar os que falham. A produção de masculinidades exemplares é, portanto, parte integrante da política de masculinidade hegemônica (CONNELL, 2019, p. 197).

As masculinidades exemplares às quais se refere Connell, enquanto afirmam a prevalência de um tipo específico de sujeito viril, oprimem outras performances e possibilidades identitárias, como as homossexuais, negras, femininas, trans, além de tantas intersecções possíveis. A centralidade discursiva em torno da masculinidade hegemônica se reproduz midiaticamente por meio de símbolos de masculinidade, como os astros de certas modalidades esportivas, e dessa forma deslegitima outras performances masculinas não alinhadas aos exemplos reconhecidos por um grupo social (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

Ainda para Connell (2015), a construção de masculinidades é atravessada por diferentes projetos hegemônicos que, ao longo do tempo, continuamente se produzem, se contestam e se renovam. Nas sociedades pós-coloniais, os projetos discursivos da masculinidade são frequentemente influenciados por fatores religiosos que, evocando um tipo de ordem masculina adequada e ideal, culminam com ataques homofóbicos e atos de violência contra as mulheres. Nesse sentido, os discursos que visam ao estabelecimento de uma masculinidade hegemônica carregam um viés violento, tributário de relações sociais igualmente violentas da lógica colonial (CONNELL, 2015).

No Brasil, as múltiplas masculinidades encontram nas telenovelas uma arena importante para a produção de sentidos sobre a virilidade, apresentando experiências variadas do masculino. Como observa Jakubaszko (2010), o fato de as telenovelas terem público predominantemente feminino faz com que, muitas vezes, personagens masculinos e tramas que os envolvem sejam modelados de acordo com o ponto de vista do desejo feminino. Essas produções, ao apresentarem aspectos do masculino que diferem da virilidade hegemônica, posicionam-se como mediadoras entre os discursos oficiais sobre a condição masculina (como a perspectiva das políticas públicas, por exemplo) e os entendimentos sobre os papéis de gênero no cotidiano, muitas vezes, pautados em pressupostos de afirmação da superioridade masculina.

Contudo, mesmo em meio às novas interpretações, às crises da virilidade e às adaptações sofridas ao longo do tempo, a dominação masculina persiste, tributária de sua própria capacidade de se reinventar e de se legitimar a partir de uma variedade

de práticas e discursos sociais, inclusive os midiáticos. Ainda que não se trate mais de algo indiscutível, como acredita Bourdieu (2012), as lógicas da supremacia masculina se mostram cada vez mais resistentes num momento histórico em que se acirram as tensões entre movimentos políticos extremos e contrários.

Tais perspectivas oferecem um aspecto a mais para a análise das representações de personagens masculinos em diferentes temporalidades, pois, à medida que avançamos para a compreensão de interpretações contemporâneas, encontramos mais nuances em comparação às representações antigas, ancoradas no binarismo feminino/masculino. É dessa forma que Dom Pedro, representado em filmes e produções televisivas, ganha tintas diversas no que tange às suas performances de virilidade.

As diferenças nas representações de gênero encontram eco na forma como se colocam em relevo, no curso da história, personalidades das esferas política e cultural. A galeria dos chamados “grandes nomes” do Brasil, a exemplo do que acontece mundialmente, não deixa dúvidas sobre o privilégio das figuras masculinas, dentro de um sistema de gênero binarista e hegemônico.



### 3. DA HISTÓRIA ÀS TELAS – REPRESENTAÇÕES DE DONA LEOPOLDINA E DOM PEDRO I

A palavra herói, substantivo masculino, não carrega esse viés apenas na perspectiva linguística. Em obras literárias, histórias em quadrinhos, produções cinematográficas e televisivas, figuras masculinas protagonizam narrativas em que se demandam decisões, posturas enérgicas e atitudes corajosas. Nesse aspecto, as representações ficcionais não se diferenciam muito das narrativas históricas, pois ambas consolidam, na cultura popular e na historiografia, os nomes que compõem o mosaico das “grandes figuras” e dos nomes ilustres da pátria, dentre os quais se têm destacado personalidades masculinas.

Aos heróis cabe o papel de “salvar o dia”, enquanto as heroínas, quando aparecem, destacam-se pela apropriação de características e ações consideradas masculinas. Além disso, as representações erotizadas são recorrentes, em virtude da manutenção do olhar masculino na criação e na caracterização de personagens femininas. Como afirmam Siqueira e Vieira (2008), apesar de estarem gradativamente se libertando da imagem de “donzela em perigo”, personagens femininas são, muitas vezes, idealizadas por homens para outros homens. Na cultura das mídias e na história, a condição feminina tem sido reduzida, estereotipada ou subalternizada.

Entre os vultos consagrados na história nacional, nomes como os de Tiradentes, Duque de Caxias e José Bonifácio são exemplos de referências recorrentes quando se relatam os grandes momentos da trajetória brasileira. No *Livro de heróis e heroínas da pátria*, que registra personagens consideradas fundamentais na história brasileira, apenas dez mulheres tiveram seus nomes inseridos até o ano de 2020, num total de 49 personalidades selecionadas<sup>11</sup>. Dentre elas é possível citar como exemplos Anita Garibaldi, Zuzu Angel e Anna Nery, chamando a atenção a ausência da Princesa Isabel, exaltada pela História e pela cultura popular como a “Redentora”, em virtude de seu papel no episódio conhecido como a “Abolição da

---

<sup>11</sup> O *Livro de heróis e heroínas da pátria*, também conhecido como “Livro de Aço”, foi inaugurado em 7 de setembro de 1989, a fim de homenagear figuras reconhecidas por sua importância na construção da história nacional. A homenagem é oficializada por meio de lei, que deve tramitar na Câmara e no Senado Federal, após terem decorrido pelo menos dez anos da morte de quem se pretende homenagear. O Livro é mantido no Panteão da Pátria, na Praça dos Três Poderes, em Brasília.

Fonte: <http://www.cultura.df.gov.br/novos-nomes-para-o-livro-de-herois-e-heroínas-da-patria/> Acesso em: 11 jan. 2021.

Escravidura” no Brasil. Da mesma forma, o Livro não contempla o nome de sua avó, a imperatriz Leopoldina.

Ao passo que o desequilíbrio das presenças feminina e masculina entre os heróis da Pátria pode ser compreendido a partir das reflexões já aqui apresentadas sobre as representações de gêneros, a ausência de diversos nomes do período imperial no *Livro de heróis e heroínas* está relacionada à construção de uma História que privilegia personalidades ligadas ao período republicano, com poucas exceções. Dom Pedro I, descrito no Livro como “primeiro imperador do Brasil, proclamador da Independência e fundador do Brasil como estado-nação independente”, é o representante monárquico no panteão nacional.

Não obstante o caráter seletivo e burocrático do Livro dos heróis nacionais, a presença de determinados personagens históricos é facilmente notada em outras esferas da vida cotidiana, como acontece com o primeiro monarca do Brasil, segundo Armelle Enders (2014, p. 31):

Por volta do dia 7 de setembro, Dom Pedro I presta-se regularmente a contribuir para as vendas de algum barbeador ou as ofertas promocionais de um supermercado. Os anunciantes se valem da simpatia do público pelo primeiro imperador, fomentada pela escola e a propaganda cívica, ao mesmo tempo que cuidam de manter tal simpatia.

Dona Leopoldina, cuja presença histórica foi até recentemente discreta, aos poucos acompanha o marido em suas representações na cultura popular brasileira. Midiaticamente, ambos têm sido retratados em nuances que oscilam entre a heroização, a romantização e a caricatura. A heterogeneidade dessas representações gera uma variedade de performances ligadas ao desempenho de seus papéis de gênero.

Nas páginas a seguir, aspectos históricos da trajetória dessas duas personalidades são apresentados, a fim de compor um panorama sobre sua relevância e sua atuação política no cenário brasileiro do início do século XIX. Em seguida, a ascensão de Pedro e Leopoldina ao conjunto de heróis nacionais é discutida, permitindo compreender sua inserção em manifestações culturais e midiáticas, desde o século XX. Por fim, são descritos os procedimentos metodológicos do estudo, que empreende uma investigação a partir de quatro produções midiáticas ficcionais que apresentam, como personagens, Pedro e Leopoldina.

### 3.1. Leopoldina e Pedro: trajetória e elevação entre os heróis nacionais

No início do século XIX, o Brasil era uma colônia em que pouco se conhecia sobre os rituais sociais de grupos aristocráticos e das monarquias europeias, incluindo a família real portuguesa, representada então pela dinastia dos Bragança. Em 1808, Dom João VI e sua família trouxeram para o Brasil pompas e protocolos típicos da Coroa portuguesa, como o ritual do beija-mão (encontro realizado semanalmente entre o rei e um grupo de cidadãos, que tinham a oportunidade de conhecê-lo, cumprimentá-lo e apresentar ao rei suas causas e pedidos). Eventos sociais passaram a fazer parte da vida na corte, destacando-se a realização de recepções, apresentações musicais e teatrais.

Contudo, embora desde 1808 o Rio de Janeiro fosse sede do reino, foi somente no ano de 1817 que a corte local presenciou, pela primeira vez, uma festa de casamento real. Na ocasião, uma recepção festiva e suntuosa marcou a chegada de uma nova princesa ao reino, a austríaca Leopoldina de Habsburgo, filha de Francisco I, último sacro imperador romano-germânico e primeiro imperador da Áustria. Não se tratava de um casamento religioso tradicional – os noivos já estavam casados por procuração havia meses (Figura 2). Essa era uma prática comum entre dinastias da época e não foi diferente com Leopoldina e seu noivo, o Príncipe Pedro de Alcântara, herdeiro do Trono português. Até seu encontro, em outubro de 1817, ambos se conheciam somente por retratos enviados pelos responsáveis pelas negociações de sua união, ocorrida oficialmente em maio daquele ano (DEL PRIORE, 2012).

Oriunda de uma das principais casas reais europeias do século XIX, com vinte anos Leopoldina vinha cumprir o papel que lhe cabia como consorte: “tornar-se necessária ao marido nas ‘pequenas coisas’, como primeiro passo para depois sê-lo nas grandes” (CASSOTTI, 2015, p. 16). Príncipes e princesas de tradicionais dinastias europeias do século XIX, como Leopoldina de Habsburgo e Pedro de Alcântara, casavam-se em conformidade com os interesses de suas respectivas casas reais. As uniões representavam acordos e alianças políticas e estratégicas, reservando-se à sorte e ao acaso o envolvimento afetivo entre os noivos, se acontecesse (DEL PRIORE, 2012).

Figura 2 – Casamento Pedro e Leopoldina (Alegoria)



Coleção do Museu Histórico Nacional  
Fonte: CLEMENTINO, 1820.

Leopoldina confessou à irmã mais velha, Maria Luísa, que havia se apaixonado assim que recebeu de presente o primeiro retrato do futuro marido, quando se confirmou o compromisso entre as dinastias Bragança e Habsburgo (CASSOTTI, 2015; DEL PRIORE, 2012). As elevadas expectativas sobre sua nova condição eram acompanhadas pela curiosidade em conhecer o “Novo Mundo”, fruto de uma imagem idealizada e romantizada do Brasil, que descreveu em carta à irmã como um “país magnífico e ameno, uma terra abençoada, que tem habitantes probos e honrados” (CASSOTTI, 2015, p. 69).

O príncipe Pedro de Alcântara, por sua vez, era o segundo entre os nove filhos de Dom João de Bragança (Dom João VI) e Carlota Joaquina de Bourbon. Nascido

em Portugal, aos nove anos de idade veio com seus pais para o Brasil em 1808, quando a família real portuguesa fugiu da invasão das tropas napoleônicas a Portugal (REZZUTTI, 2015). Del Priore analisa que, embora Pedro não tivesse recebido educação tão rígida quanto a de Leopoldina, o príncipe tinha instrução musical para tocar vários instrumentos, além do hábito de escrever poesias, cartas e músicas (DEL PRIORE, 2012). Ao longo de sua juventude, eram conhecidas na corte carioca suas aventuras amorosas e “o assédio que fazias às mulheres era assunto corrente. Andava pelas ruas à cata de presas. [...]. Ele não conhecia limites nem diante da família nem diante do marido da mulher desejada” (DEL PRIORE, 2012, p. 17).

Apesar do comportamento indiscreto do príncipe, os primeiros anos de casamento entre Pedro e Leopoldina decorreram em relativa tranquilidade. Em 1819, a princesa deu à Dom Pedro sua primeira herdeira, Maria da Glória, e nos anos seguintes nasceriam mais seis filhos do casal. O surgimento de Domitila de Castro Canto e Melo na corte carioca, vinda de São Paulo e instalada por Dom Pedro próximo ao Paço de São Cristóvão, onde ele residia com a esposa, contribuiu para enfraquecer a união entre imperador e imperatriz. Domitila era mantida como amante de Dom Pedro perante a sociedade carioca, que se escandalizava com a situação e, não raro, manifestava-se em defesa de Leopoldina (REZZUTTI, 2017).

Os episódios polêmicos de sua união renderam a Pedro e Leopoldina retratos históricos marcados pelo temperamento truculento do primeiro, do qual se diz inclusive ter agredido fisicamente a esposa, e pela melancolia da imperatriz, algumas vezes acusada pela apatia diante das traições do marido. A morte da imperatriz, em 1826, deu desfecho trágico ao relacionamento, pois ainda não se conhece de fato o que ocasionou seu falecimento (AMBIEL; FONTES, 2016).

A principal aliança entre Leopoldina e Pedro não se deu no plano conjugal (o que nem se esperava, afinal, casamentos reais eram acordos estratégicos), mas sim na esfera política. Pedro, que assumiu o posto de príncipe regente do Brasil quando o rei Dom João VI retornou a Portugal, em 1821, recebia conselhos da esposa sobre a delicada situação do Brasil no período pré-Independência. Leopoldina, na medida em que se envolveu com os assuntos políticos do Brasil, contribuiu para as articulações que resultaram na emancipação política da colônia em relação a Portugal. Assumindo o posto de imperador e imperatriz do país recém-instituído em 1822, Pedro e Leopoldina lideraram a idealização de símbolos do novo império, como bandeira, cores e hino. A imperatriz, adaptando-se às circunstâncias, adotou ao longo dos anos

um discurso menos absolutista e mais liberal do que havia trazido de sua educação austríaca, o que foi fundamental para a implantação e a manutenção do regime monárquico no Brasil após a Independência (CASSOTTI, 2015; DEL PRIORE, 2012).

Essa atuação política faria que, ao longo dos últimos dois séculos, Pedro e Leopoldina aos poucos fossem inscritos com tintas ora heroicas, ora controversas, em narrativas históricas e ficcionais. Contudo, a elevação das duas personalidades não se deu da mesma forma nem ao mesmo tempo. Dom Pedro I, erigido à posição de herói da Independência, conquistou seu espaço ainda no final do século XIX, em pleno período de consolidação do regime republicano recém-implantado no Brasil.

O destaque de Pedro, não obstante sua condição como monarca, deve-se às contradições que marcaram a busca pela consolidação de uma unidade nacional no início da República. Como relata Motta (1992), a seleção de símbolos que conferissem legitimidade ao regime republicano implantado no país em 1889 esbarrou com a tradição das celebrações do dia 7 de setembro como o marco da conquista da liberdade nacional, diretamente ligada à dinastia dos Bragança. Apesar das propostas em torno das datas republicanas, como o dia 15 de novembro (Proclamação da República) e o dia 7 de abril (data em que Dom Pedro I abdicou do Trono brasileiro, em 1831), a influência de intelectuais monarquistas fez com que o “Grito do Ipiranga” prevalecesse. Para Motta (1992), a atuação dos intelectuais monarquistas nesse período foi o que levou à “supremacia de uma leitura monárquica da história brasileira, principalmente, no que tange ao papel do Império como garantidor da unidade nacional, e o 7 de setembro era o marco mais visível dessa unidade” (MOTTA, 1992, p. 16).

Dom Pedro I, contudo, não foi alçado a herói nesses primeiros tempos da República; coube a José Bonifácio a alcunha de “Patriarca da Independência”. Foi no início da década de 1920, às vésperas das comemorações do centenário da Independência do Brasil, que a figura do primeiro imperador começou a ser revista. O processo de resgate de sua imagem na história nacional foi iniciado com a construção, em 1922, do Monumento à Independência, situado na colina conhecida como o local onde Dom Pedro I teria empunhado sua espada para dar fim à condição de colônia do Brasil, cem anos antes (REZZUTTI, 2015). Desde então, iniciaram-se tratativas para que os restos mortais do imperador fossem trazidos de Portugal (onde ele faleceu, em 1834) para o Brasil, o que só ocorreu em 1972, durante as festividades dos 150 anos da Independência do país. Nesse período, o governo militar liderado

pelo presidente Médici procurava instituir um sentido de nacionalismo baseado na criação de “símbolos pátrios e de festas cívicas, nas quais se buscava um ‘simulacro de participação política no Estado Nacional’” (REZZUTTI, 2015, p. 18). O corpo de Dom Pedro I foi então depositado no Monumento à Independência, no Ipiranga, onde descansava também Dona Leopoldina, levada do Rio de Janeiro para São Paulo em 1954. A eles iriam se juntar, em 1982, os restos mortais de Dona Amélia de Leuchtenberg, segunda esposa de Dom Pedro I, completando assim o Panteão da Independência (ORÍÁ, 2014).

A monumentalização da Independência do Brasil explica apenas em parte a heroização de Dom Pedro I. Convém lembrar que o herdeiro do Trono português surgiu no cenário político no início do século XIX, quando era incipiente a ideia norteadora da figura do grande homem que, segundo Enders (2014, p. 18), surgiu “na esteira do advento da soberania nacional e de uma sociedade do indivíduo”. A heroização dos príncipes (caso de Pedro) se dá justamente, para a autora, pela exaltação de suas virtudes guerreiras (ENDERS, 2014).

Discutir a construção do herói e dos mitos da história brasileira implica a compreensão dos mecanismos que concorrem para a inscrição de certas personalidades, histórias e narrativas entre os elementos que formam as identidades e as memórias de um povo. Para Avezou (2020), o surgimento da ideia de nação constitui o esteio para que se transfigurem personalidades em heróis, ou seja, os heróis congregam performances e sentidos coletivos que contribuem para a formação de uma nação ou, em tempos de crise, para restabelecer a organização social ameaçada. Os heróis fazem parte de narrativas que destacam fatos notáveis, conquistas e vitórias sobre inimigos e opressores de um povo, integrando um conjunto de tradições e de identidades culturais de uma nação. Avezou (2020) associa o caráter mítico dessas narrativas a seu viés conservador, à busca pela restauração de uma ordem por vezes perturbada em virtude da inconstância humana. Não por acaso, momentos de instabilidade costumam evocar a grandeza dos mitos e heróis que lembram a trajetória da nação, além da tentativa de construção de novas personalidades – basta pensar na recente popularização do termo “mito” usado em referências a personalidades do mundo político e da cultura popular.

De fato, a mitificação tem potencial para alçar indivíduos a heróis, a partir do momento em que abre mais possibilidades para a confirmação do que para o questionamento e a crítica. Aqui, além do conservadorismo das narrativas míticas



apontado por Avezou (2020), cabe recorrer a Barthes (2001), que chama a atenção para a despolitização promovida pelo discurso mítico. O autor francês pondera que, ao abolir complexidades e contradições, o mito destitui das coisas sua realidade histórica, substituindo-a por uma narrativa naturalizada. Em suas palavras,

o mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação: se *constato* a imperialidade francesa sem explicá-la, pouco falta para que a ache normal, *decorrente da natureza das coisas*: fico tranquilo (BARTHES, 2001, p. 163, grifos do autor).

As reflexões de Barthes não apenas parecem descrever a realidade brasileira contemporânea, mas também auxiliam na formação de uma perspectiva sobre a construção de narrativas mitificadas sobre Dom Pedro I e Dona Leopoldina. Em torno do primeiro imperador, o corolário de “defensor da Pátria” e a imagem de guerreiro destemido eternizada na tela de Pedro Américo (Figura 3) contribuíram para a eternização da imagem do libertador que, declarando fim à colonização portuguesa no Brasil, abre as portas para um novo tempo de prosperidade e soberania.

Figura 3 – Independência ou morte



A tela do artista Pedro Américo, de 1888, é considerada um marco na elevação de Dom Pedro I à condição de herói nacional. A obra está exposta no Museu Paulista, em São Paulo.  
Fonte: AMÉRICO, 1888.



Tal imagem não contempla o paradoxo da emancipação declarada pelo filho do rei português ou sua manutenção (e a de sua corte) no poder, não mais como príncipe regente, mas como imperador. Pelo contrário, a narrativa do “príncipe libertador” reforçou a ideia de uma independência conquistada sem maiores conflitos, sem sangue, fruto da imponência e da liderança de Dom Pedro I. Ele e seu grito no Ipiranga fazem parte do mito fundador da nacionalidade.

Nessa perspectiva, oriunda do pensamento de Marilena Chauí (2000), uma concepção teológico-política do poder integra o conjunto de formulações que compõem o mito fundador da nação brasileira, sistematizado pela autora em três pilares: a sagração do “Brasil Natureza”, expressa pela exaltação da ideia de paraíso terrestre; a sagração e a profetização da história nacional, culminando na noção de um destino grandioso que nos foi reservado por Deus que, por sua vez, abençoa e protege o Brasil; por fim, a sagração dos governantes que lideram por direito e graça divinos. Com essa reflexão, Chauí (2000) nos leva a situar tanto o processo da Independência do Brasil quanto a heroização de Dom Pedro I no contexto das narrativas míticas segundo as quais nosso destino e nossa história estão definidos, bastando aguardar o agente que irá realizá-la, conduzindo-nos pelo caminho natural de nossa grandeza. Assim observa a autora:

É essa visão que se encontra na abertura do Hino Nacional, quando um sujeito oculto - “ouviram” - é colocado como testemunha de “um brado retumbante”, proferido por um “povo heroico”, grito que, “no mesmo instante”, faz brilhar a liberdade no “céu da pátria”. Num só instante ou instantaneamente surge um povo heroico, significativamente figurado pelo herdeiro da Coroa portuguesa, que, por um ato soberano da vontade, cinde o tempo, funda a pátria e completa a história (CHAUÍ, 2000, p. 81, grifos da autora).

Contudo, não apenas a investidura da brasilidade e do heroísmo de um povo bastariam para que Dom Pedro consolidasse seu espaço na história nacional. Como pondera Enders (2014), o imperador se empenhou para fazer da Independência um feito pessoal, tendo sido a ele atribuída, inclusive, a autoria do Hino da Independência. O novo Estado criado a partir da emancipação do Brasil estava ancorado na tríade composta pela “pessoa do imperador, os episódios da Independência por ele protagonizados e o ‘feliz descobrimento’ da Terra de Santa Cruz” (ENDERS, 2014, p. 61). Por esse motivo, durante o primeiro reinado prevaleceu seu nome em detrimento de outras figuras ilustres da nação.

Dona Leopoldina, por sua vez, ganhou relevo na história brasileira de forma mais gradativa. Recorrendo novamente a Enders (2014), sabemos que o conjunto de brasileiras ilustres é mais reduzido que o dos homens e, ao longo do século XIX, às figuras femininas associava-se o tema da “pátria mãe”, como forma de incrementar o sentido de vinculação afetiva à nação. A autora acrescenta que

acreditava-se que era por meio delas que se transmitia o amor à terra natal. O sentimento nacional não podia ser apanágio de nenhuma categoria da população e somente ele, junto com a fé em Cristo, tinha o poder de transcender a divisão sexual (e social) das tarefas e de legitimar as donzelas e matronas guerreiras (ENDERS, 2014, p. 195).

Assim se elevaram brasileiras nos campos das armas, das letras e da virtude, além daquelas que se destacaram pelo casamento com brasileiros ilustres, como Bárbara Heliodora, esposa do inconfidente Alvarenga Peixoto. Enders ainda esclarece que o casamento, a virtude e o amor conjugal eram, durante os primeiros tempos da construção da história do Brasil, domínios de excelência feminina e elementos importantes para a evocação de memórias e personalidades femininas. Dona Leopoldina, entretanto, somente passou a chamar a atenção com a publicação, em 1922, do livro *Grandes vultos da Independência brasileira*, do historiador Affonso Taunay. Para Enders (2014), isso se deu em virtude de muitas correspondências da imperatriz que, passando a ser conhecidas pelos estudiosos no início do século XX, revelaram seu envolvimento e sua dedicação à causa da emancipação brasileira. Nessa época, por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, Leopoldina passou a ser conhecida como a “Paladina da Independência” (OBERACKER JR., 1973; REZZUTTI, 2017; VARNHAGEN, 2010).

Não obstante, sua imagem continuou, por um bom tempo, associada à resignação e aos sofrimentos por ela experimentados ao longo de sua união com Pedro (REZZUTTI, 2017), além das descrições nada lisonjeiras de sua aparência, como nesse trecho da publicação de Taunay:

Tinha um physico mediocre, porém, vermelhona, mal feita de corpo, desgraciosa e infelizmente alheia, por completo, às cousas da faceirice. Para um homem do temperamento e da educação de Pedro I, não era a esposa que se requeria. D’ahi as infelicidades de sua vida conjugal (TAUNAY, 1922, p. 40)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Optou-se por reproduzir, na citação, a ortografia original da publicação de Taunay, que obedece às normas vigentes na escrita da língua portuguesa em 1922.

A caracterização da imperatriz feita por Taunay, embora hoje possa causar estranhamento, representa a forma como Leopoldina foi representada durante décadas, em relatos que ofuscaram sua atuação política com as agruras de sua vida pessoal. Uma pesquisa mais minuciosa sobre Leopoldina foi publicada em 1973 (OBERACKER JR., 1973), no contexto do Sesquicentenário da emancipação política do Brasil. Ainda hoje, a biografia *A imperatriz Leopoldina: sua vida e sua época: ensaio de uma biografia*, de Carlos Oberacker Júnior, é utilizada como obra de referência nas pesquisas sobre a imperatriz, pois permite que se compreenda seu papel no cenário político do Brasil pré-Independência.

O período que marcou a memória dos 200 anos da chegada de Leopoldina ao Brasil, completados em 2017, apresentou tentativas de reposicionamento da figura da imperatriz no imaginário nacional. Abrindo as comemorações ainda em 2014, o Museu Histórico Nacional organizou o Seminário Internacional “D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século XIX”, que originou uma publicação homônima, em 2016, compilando reflexões sobre a trajetória e as influências culturais e políticas de Leopoldina no Brasil. Em 2015, o Museu Histórico Nacional sediou a exposição “Com a palavra D. Leopoldina, imperatriz do Brasil”, reunindo cartas, ilustrações, objetos pessoais e peças que demonstram a presença de Dona Leopoldina no imaginário popular brasileiro.

Ainda no rol das ações comemorativas pelos 200 anos do desembarque de Leopoldina no Brasil, entre julho de 2016 e junho de 2017 foi realizada a exposição “Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências”, no Museu de Arte do Rio (MAR). Com cerca de 350 peças, a exposição teve foco nos interesses científicos e culturais da imperatriz, além de contextualizar sua educação na Áustria e sua atuação no Brasil <sup>13</sup>.

As ressonâncias da presença de Leopoldina e Pedro entre as personalidades “exemplo” da história nacional se refletem em suas representações na esfera midiática. Seu papel decisivo tanto na proclamação da Independência do Brasil como na manutenção do império recém-formado faz com que os dois sejam retratados de forma recorrente na cultura popular.

---

<sup>13</sup> Mais informações sobre a exposição estão disponíveis em: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/leopoldina-princesa-da-independencia-das-artes-e-das-ciencias/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

### 3.2. O casal de monarcas na cultura das mídias

O reboiço causado pelas notícias e polêmicas protagonizadas pela realeza britânica ilustra o apelo popular de narrativas que envolvem reis e rainhas, príncipes e princesas, mesmo tendo se passado alguns séculos desde o auge das principais dinastias monárquicas europeias. O poder dessas personagens foi potencializado em representações literárias e midiáticas que fixaram, coletivamente, ideais romantizados sobre o que significa ter um título real. Na construção desse ideário, as performances de gênero ocupam papel determinante, delimitando expectativas sociais sobre atitudes e posturas atribuídas aos atores sociais que fazem parte da realeza.

Como já tivemos nossa própria experiência monárquica, os personagens do Primeiro e do Segundo Reinados têm lugar cativo na cultura popular brasileira. Desde as homenagens cívicas encontradas em nomes de vias e praças até as referências feitas em memes nas redes sociais, Dom Pedro I, Dona Leopoldina e seus parentes reais são constantemente lembrados no imaginário popular nacional.

Uma das mais célebres manifestações culturais do Brasil, o Carnaval, representou Pedro e Leopoldina em diversas ocasiões. Em 1964 a escola de samba carioca Portela foi campeã desfilando na Sapucaí com o enredo “O segundo casamento de Dom Pedro I”. Tanto Pedro como Leopoldina marcariam presença em outros desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo – em 2002, o elenco da série *O Quinto dos Infernos* participou do desfile da escola Porto da Pedra, que apresentou enredo sobre a história da cidade de Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro. Em 2018, foi a vez da Tom Maior, escola paulistana, levar o primeiro casal de monarcas do Brasil para o sambódromo do Anhembi, durante o desfile do enredo que homenageou a imperatriz Leopoldina.

Nas celebrações do Sesquicentenário da Independência, em 1972, a marca de brinquedos Estrela lançou uma linha comemorativa da boneca Susi, com três peças, representando a imperatriz Leopoldina, o imperador Dom Pedro I e uma dama da corte, que ficou apelidada como Marquesa de Santos.

Figura 4 – Peças comemorativas da boneca Susi em 1972



Fonte: BONECA, 2013.

Pedro e Leopoldina voltaram a inspirar peças de brinquedos em uma edição especial da Playmobil, em 2015, durante uma exposição dedicada à imperatriz Leopoldina. Bonecos representaram Leopoldina e Pedro numa maquete retratando a ocasião da chegada da arquiduquesa ao Rio de Janeiro e a solenidade que simbolizou, de modo festivo, seu casamento, em 1817 (GUEDES et al. (Orgs.), 2015; MAGALHÃES et al. (Orgs.), 2016).

Documentários, séries de TV e telenovelas têm retratado há mais de um século o período do Primeiro Reinado, como vimos no Capítulo 1. Contudo o Sesquicentenário da Independência concentrou os holofotes em Dona Leopoldina e Dom Pedro I de modo significativo, sendo 1972 o ano em que foi lançada a primeira grande produção que retratou o casal. O filme *Independência ou Morte*, produzido por Oswaldo Massaini e dirigido por Carlos Coimbra, narrou o processo que levou à Independência do Brasil, projetando Pedro como o grande articulador e estrategista da emancipação do país. O longa conta com Tarcísio Meira no papel de Pedro e Kate Hansen interpretando Leopoldina. *Independência ou Morte* acompanha a trajetória do primeiro imperador até seu retorno a Portugal, em 1831.

Na década de 1980, a TV Manchete exibiu a minissérie *Marquesa de Santos* (1984), que teve como foco o relacionamento entre Dom Pedro I e Domitila de Castro Canto e Melo. Nessa produção, Pedro foi encarnado pelo ator Gracindo Júnior,

enquanto Leopoldina foi representada por Maria Padilha. À atriz Maitê Proença coube o papel título da minissérie.

O ano de 2002 trouxe os personagens Pedro e Leopoldina em tons de sátira comédia na minissérie *O Quinto dos Infernos* (2002), exibida pela Rede Globo. Na produção, considerada controversa à época, Marcos Pasquim interpretou Dom Pedro I, um príncipe boêmio e mulherengo. Érika Evantini deu vida à Leopoldina, princesa traída e constantemente julgada pela aparência física pouco atraente. No final daquela década, em 2008, o especial da Rede Globo *O Natal do menino imperador* retratou parte da infância de Dom Pedro II no Rio de Janeiro, contada pelo imperador a um de seus netos, durante seu exílio em Paris, após a Proclamação da República. O especial conta com pequena participação do ator Reynaldo Gianecchini no papel de Dom Pedro I, que aconselha o filho em *flashbacks*.

Figura 5 – O menino Pedro II (Guilherme Hundadze) e seu pai, Pedro I (Reynaldo Gianecchini), em *O Natal do menino imperador*



Fonte: REYNALDO, 2008.

Em 2017, quando foram comemorados 200 anos da chegada de Leopoldina ao Brasil, a Rede Globo exibiu *Novo Mundo*, telenovela cuja trama retratou o período que vai desde a viagem de Leopoldina ao Brasil, em 1817, até a Proclamação da Independência, em 1822. Na trama, Pedro (interpretado por Caio Castro) e Leopoldina (vivida por Letícia Colin) faziam parte do núcleo principal, mas não eram os protagonistas. Contando com personagens históricos e fictícios, *Novo Mundo* foi um sucesso entre o público, tendo sido reprisada em 2020, no início do período de restrições à interação social imposto pela pandemia do coronavírus (novas produções

tiveram suas filmagens suspensas, o que levou as emissoras de TV, como a Rede Globo, a selecionarem sucessos do passado para serem reprisados em sua grade de programação).

Já no final de 2020, o serviço de *streaming* da plataforma Amazon lançou uma minissérie que retrata o período entre a vinda da família real portuguesa para o Brasil até o retorno de Dom Pedro I para Portugal. O diretor de *Brasil Imperial*, Alexandre Machafer, afirmou que o objetivo da produção foi apresentar uma visão descaricaturizada da família real portuguesa, com o máximo de realismo e um pouco de humor (DIRIGIDA..., 2020).

A mais recente produção cinematográfica a retratar o casal de monarcas é o longa metragem *Pedro*, de Laís Bodanzky, que tem no papel título o ator Cauã Raymond. O filme, ainda não lançado (e sem data definida para estreia), é centrado nas memórias e nas visões pessoais do primeiro imperador do Brasil sobre sua trajetória até as decisões que o levaram a abdicar do Trono e retornar a Portugal. No longa, Leopoldina é interpretada pela atriz alemã Luise Heyer.

Dom Pedro I, vez ou outra, inspira também personagens e quadros em programas de humor, que satirizam episódios célebres como o Grito do Ipiranga e o Dia do Fico. O imperador protagonizou um esquete no programa humorístico Zorra Total, da Rede Globo, exibido em 23 de abril de 2016. No programa, Pedro aparece de manhã entre amigos, após uma noite de festa e de excesso de bebidas. Nos diálogos entre o grupo, que ainda tenta se lembrar dos detalhes da noite, Pedro descobre que proclamou a Independência do Brasil num ato impulsivo, resultante de seu estado de embriaguez<sup>14</sup>. Em outra abordagem humorística, Pedro foi personagem de um dos vídeos do canal de humor Porta dos Fundos, que encenou de forma inusitada episódios da história universal. Na cena do vídeo *Spotify*, lançado em 14 de setembro de 2020, Pedro estava em um dos balcões do Paço Imperial, no Rio de Janeiro, tentando dizer ao povo que ficaria no Brasil, contrariando orientações para que voltasse a Portugal naquele momento. Interrompido por ruídos de uma obra no prédio ao lado, o príncipe começa então a se comunicar por mímica para expressar a

---

<sup>14</sup> É possível assistir ao esquete no portal Globoplay, disponível no *link*: <<https://globoplay.globo.com/v/4978016/?s=0s>>. Acesso em: 08 mar. 2021.

célebre frase “Se é para o bem de todos e felicidade geral da nação, estou pronto. Digam ao povo que fico”<sup>15</sup>.

Menos popular nas produções humorísticas, Leopoldina tem sucesso no teatro. Em 2008 a peça *Leopoldina: cartas e relatos*, inspirada na vida da imperatriz, foi encenada por duas curtas temporadas no Rio de Janeiro. A montagem, dirigida por Hugo Rodas, foi baseada no diário de Leopoldina, além de cartas e relatos de sua época, e contou a história do período entre o casamento de Leopoldina até sua morte, em 1826. Em 2016, já iniciando uma sequência de eventos comemorativos pelos 200 anos de seu desembarque no Rio de Janeiro, o musical *Cartas Leopoldinas* foi exibido na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. Intercalando a leitura de fragmentos de cartas da imperatriz com peças musicais da época, o espetáculo foi dirigido por Rosana Lanzelotte e estrelado por Carol Castro, no papel de Leopoldina. No ano seguinte, a imperatriz teve sua história retratada na peça teatral *Leopoldina, Independência e Morte*, idealizada pelo autor e diretor Marcos Damigo. Após cinco temporadas, tendo passado por São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, a peça foi veiculada também pelo canal TV Brasil e teve reestreia via internet em março de 2021, para uma série de 17 sessões gratuitas na plataforma *Youtube* e na rede social *Facebook*. Na peça, Leopoldina reflete sobre sua trajetória e suas agruras no Brasil, lembrando os aspectos políticos e pessoais de sua jornada, já às vésperas de seu falecimento.

Nessas representações, Leopoldina e Pedro ilustram o apelo de discursos ligados ao nacionalismo e ao valor dos sacrifícios em prol do país, sendo retratados como personagens de tempos considerados, por muitos, mais gloriosos do que os atuais. Num momento em que lideranças e instituições se encontram em crise, a evocação de personagens heroicos é acompanhada de ares saudosistas entre os que acreditam na urgência do surgimento de um “salvador da pátria” capaz de retomar os rumos que possam ter sido perdidos. Por sua vez, as abordagens humorísticas levantam a hipótese de que alguns dos grandes episódios e personalidades históricas que conhecemos podem ter sido obras do acaso, acidentes de percurso. Assim, glória e decadência atravessam os enredos e as caracterizações de Pedro e Leopoldina em suas representações midiáticas.

---

<sup>15</sup> O vídeo pode ser acessado no canal humorístico Porta dos Fundos: <<https://www.portadosfundos.com.br/video/spotify>>. Acesso em: 08 mar. 2021.



Paralelamente, Pedro e Leopoldina desempenham performances de gênero. Os estigmas do príncipe e da princesa, os desdobramentos de suas funções dinásticas e a publicização de suas vidas privadas os colocaram em espaços demarcados por construções sociais ligadas à dicotomia de papéis masculinos e femininos. Os procedimentos metodológicos descritos a seguir irão nos guiar no intuito de compreender como operam essas representações.

### **3.3. Entendendo as performances de gênero de Pedro e Leopoldina: aspectos metodológicos**

A concepção de um método para levar a cabo os objetivos desta pesquisa passa, prioritariamente, pela clareza do lugar de enunciação em que se dá a investigação. Esse foi mais um caso em que o caminho se definiu enquanto ia sendo percorrido, e as escolhas insinuadas pelo próprio objeto pesquisado. Antes de discorrer sobre os detalhes da metodologia utilizada no trabalho, algumas palavras sobre o ponto de partida desse percurso.

Uma pequena revisão sobre a literatura feminista mostra que não é pouco usual entre as pesquisadoras da área o reconhecimento da própria condição de mulher, branca, heterossexual. Um olhar sobre os próprios privilégios (inclusive o fato de ter alcançado “um lugar” no meio acadêmico) também não é necessariamente inovador. É tarefa fácil constatar não somente a prevalência de mulheres nas pesquisas sobre gênero, como também a prática da demarcação de um espaço de enunciação, deixando claro para o leitor quais são as lentes utilizadas para enxergar e interpretar o objeto estudado.

É, portanto, sem pretensões à originalidade que me situo neste trabalho como uma mulher branca e heterossexual. Se ressalto essa posição é porque ela está profundamente imbricada em todo o processo de escolha da temática de pesquisa e de como tratá-la, algo que foi se modificando na medida em que mergulhava nas referências sobre gênero, mídia e história do Brasil. À experiência de viver em uma cidade histórica, Petrópolis, somei os questionamentos que permeiam minha própria condição feminina, acionando as formulações narrativas que vêm se construindo, há séculos, o que consideramos como as marcas das identidades de gênero.

Trago essa reflexão também para esclarecer que busco situar minha pesquisa como um exercício investigativo de orientação feminista, inspirado nas ponderações

de Ochy Curiel (2020). Optando por essa filiação metodológica, problematizo minha relação com o objeto de pesquisa da tese, entendendo-me como parte dele, na medida em que se torna impossível estabelecer um distanciamento “eu” / “outras” num estudo em que direciono o foco para performances de gênero que reproduzo e nas quais, em grande medida, me reconheço. Ao apresentar esta perspectiva, pretendo situar a condição feminina em que me identifico não apenas como objeto, mas sobretudo como sujeito da investigação. De acordo com a abordagem metodológica feminista proposta por Curiel (2020), as relações, os papéis sociais, as performances de gênero e as representações midiáticas são aqui entendidas como partes de estruturas mais amplas de poder e de manutenção de práticas de dominação colonialista.

A construção da metodologia do trabalho passa ainda pelo entendimento das mídias audiovisuais como operadoras de “pedagogias de sexualidade” entre seu público, no sentido empregado pela autora Guacira Louro:

Aprendemos a viver o gênero e a sexualidade na cultura, através dos discursos repetidos da mídia, da igreja, da ciência e das leis e também, contemporaneamente, através dos discursos dos movimentos sociais e dos múltiplos dispositivos tecnológicos (LOURO, 2008, p. 22-23).

Entendendo, como a autora, que as posições e identidades de gênero reconhecidas como normais ou diferentes, desviantes, expressam-se cotidianamente por diversos meios, partimos do reconhecimento da centralidade midiática no conjunto de pedagogias culturais capazes de contribuir para a naturalização de discursos normativos sobre a sexualidade.

Com esse olhar, procedem-se a organização e o tratamento das produções audiovisuais que nos interessam na pesquisa. Primeiramente, foi realizado um levantamento das produções brasileiras de ficção que tivessem como personagens Dom Pedro I e Dona Leopoldina simultaneamente (o que exclui produções que representem somente um dos dois), fossem protagonistas ou coadjuvantes. Nessa etapa, *sites* de busca, portais e catálogos virtuais foram consultados, a fim de que se obtivesse um panorama sobre as representações do casal de monarcas em produções de cinema e de televisão. Os *sites* da Cinemateca Brasileira, do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, da Ancine, da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT), além do portal Memória

Globo, foram as principais fontes para esse levantamento inicial, que permitiu identificar seis produções, lançadas entre 1972 e 2020.

Durante a pesquisa, foram utilizados para a triagem nomes e expressões ligados a Dona Leopoldina e Dom Pedro I, além de episódios históricos que tiveram sua participação, como a Independência do Brasil, o Dia do Fico e a cerimônia de coroação do imperador. Convém destacar que, tendo como foco as produções ficcionais, obras documentais não estão contempladas na pesquisa, bem como produções não sonoras do início do século XX. O Quadro 1 reúne dados gerais sobre as produções que apresentam Pedro e Leopoldina como personagens.

Quadro 1 – Produções ficcionais que retratam Pedro e Leopoldina

<b>Nome da produção</b>	<b>Formato</b>	<b>Período de exibição</b>	<b>Produtora/Emissora</b>	<b>Duração</b>	<b>Disponibilidade atual</b>
<i>Independência ou Morte</i>	Filme de longa-metragem	Estreia em 02/09/1972	Cinedistri	108 minutos	Filme completo disponível gratuitamente na plataforma <i>Youtube</i>
<i>Marquesa de Santos</i>	Minissérie	21/08 a 04/10/1984	Rede Manchete	52 episódios com duração entre 35 e 40 minutos (26 episódios na versão compacta)	Episódios disponíveis gratuitamente no <i>Youtube</i> , em formato compacto veiculado em reprises
<i>Carlota Joaquina, Princesa do Brasil</i>	Filme de longa metragem	Estreia em 06/01/1995	Copacabana Filmes e Produções	100 minutos	Filme completo disponível na plataforma paga de <i>streaming</i> <i>Uol Play</i> e <i>Amazon Prime Video</i>
<i>O Quinto dos Infernos</i>	Minissérie	08/01 a 29/03/2002	Rede Globo	48 episódios com duração média de 40 minutos	DVD
<i>Novo Mundo</i>	Telenovela	22/03 a 25/09/2017	Rede Globo	160 capítulos com duração média de 40 minutos	Capítulos completos disponíveis no serviço pago de <i>streaming</i> <i>Globoplay</i>
<i>Brasil Imperial</i>	Série	Estreia em 10/11/2020	Fundação Cesgranrio	1 temporada com 10 episódios, tendo duração média de 40 minutos	Episódios disponíveis no serviço pago de <i>streaming</i> <i>Amazon Prime Video</i>

Elaboração própria.

O levantamento das produções listadas no Quadro 1 foi acompanhado da leitura das sinopses das obras, no intuito de identificar o tipo de narrativa, a presença de Pedro e Leopoldina na trama e o período histórico retratado em cada produção. A partir dessa leitura, do acesso a *trailers* e fragmentos de todas as produções, foram então selecionadas as obras que fazem parte do *corpus* de análise da pesquisa: o filme *Independência ou Morte* (1972), a minissérie *Marquesa de Santos* (1984), a minissérie *O Quinto dos Infernos* (2002) e a telenovela *Novo Mundo* (2017).

A composição do *corpus* levou em consideração a participação efetiva de Pedro e Leopoldina como personagens das tramas das produções audiovisuais do Quadro 1. Dessa forma, optamos por não incluir *Carlota Joaquina* entre as obras a serem estudadas, pois no longa Leopoldina aparece somente de forma figurativa, sem qualquer fala, e mesmo Dom Pedro não chega a ter presença significativa. A série *Brasil Imperial*, lançada após a definição das produções que entrariam no *corpus*, não foi contemplada por esse motivo e consta no levantamento apenas para fins de atualização. O Quadro 2 apresenta dados sobre as produções integrantes do *corpus* da pesquisa.

Quadro 2 – *Corpus* da pesquisa

Nome da produção	Tipo	Período histórico	Papel de Leopoldina	Papel de Pedro
<i>Independência ou Morte</i>	Drama	Das vésperas do casamento de Pedro e Leopoldina até o retorno de Dom Pedro I para Portugal	Coadjuvante	Protagonista
<i>Marquesa de Santos</i>	Romance	Do período regencial pré-Independência até o casamento de Dom Pedro I com Amélia de Leuchtenberg	Coadjuvante	Protagonista
<i>O Quinto dos Infernos</i>	Comédia histórica	Da chegada da família real ao Brasil até a morte de Dom Pedro I	Coadjuvante	Protagonista
<i>Novo Mundo</i>	Romance	Da vinda de Leopoldina ao Brasil até a Proclamação da Independência	Coadjuvante	Coadjuvante

Elaboração própria.

Após a definição do *corpus*, iniciou-se o processo de organização e análise do material das quatro produções selecionadas. As duas obras disponíveis no *Youtube* foram gravadas, a fim de garantir o acesso ao filme *Independência ou Morte* e à minissérie *Marquesa de Santos* durante todo o estudo. Adquiriu-se o DVD com a versão completa de *O Quinto dos Infernos* e aderiu-se à versão por assinatura do *streaming* Globoplay para acesso, na íntegra, aos capítulos de *Novo Mundo*. Assistir as produções, ainda de forma não sistematizada, foi a etapa seguinte do contato com o material, a fim de estabelecer um critério de organização para as análises e para a apresentação dos dados.

A separação das produções por formato se mostrou como a prática mais viável para o agrupamento do material em análise. Portanto, optei por organizar a apresentação do estudo empírico em três capítulos: um dedicado à análise do filme *Independência ou Morte*, outro focado nas duas minisséries que integram o *corpus* (*Marquesa de Santos* e *O Quinto dos Infernos*) e, por fim, um capítulo para as análises da telenovela *Novo Mundo*.

Portanto, a pesquisa se enquadra como um estudo de casos múltiplos, método de investigação em que a aplicação de um aporte teórico e de um tratamento comum a diversos casos possibilitam a verificação de replicações ou contradições, com a finalidade de obter conclusões sobre o objeto investigado (YIN, 2001). Para Robert Yin (2001), o método do estudo de caso é adequado para o estudo de um fenômeno em articulação com o contexto da vida real, especialmente quando as fronteiras entre o fenômeno e esse contexto não são claramente definidos. Consideramos as produções ficcionais de inspiração histórica como fenômenos contemporâneos que ativam tensionamentos entre realidade e ficção, mobilizando discursos e representações de gênero diretamente associados ao contexto e à época de produção.

Para as análises do material das quatro produções integrantes do *corpus* foram utilizadas técnicas de análise de imagens em movimento formuladas por Rose (2002). Com essa orientação, cenas específicas das obras em análise foram transcritas, sendo selecionadas de acordo com o referencial teórico do trabalho – levando em conta aspectos que demarcam performances de gênero de Dom Pedro I e Dona Leopoldina. Na transcrição, além dos textos das cenas, incluíram-se dados sobre a ambientação, a inserção de sons e músicas, a caracterização dos personagens e,

para fins de contextualização das cenas dentro de cada obra, as minutagens dos trechos transcritos.

A análise da comunicação narrativa (ou análise do processo narrativo), método proposto por Motta (2013), permeou todo o processo de tratamento e análise dos dados coletados. Alinhando-me ao autor, compreendo as narrativas estudadas como elementos abertos, cuja construção se dá processualmente, a partir de lógicas de coconstrução. Entender as posições enunciativas dos narradores e os contextos sócio-históricos de produção se torna mais importante do que o estudo das obras como elementos fechados ou como objetivos acabados. Nas palavras de Motta,

na análise da mídia precisamos colocar o foco no processo de comunicação narrativa, na atitude e na posição do narrador, em suas intencionalidades e estratégias, seu papel mediador, nos dêiticos e implicaturas, nos efeitos de sentido possíveis e em outros aspectos do processo integral de comunicação narrativa – e não apenas com o produto, como faz a narratologia literária cujo foco permanece ainda na obra e nas suas estruturas imanentes (MOTTA, 2013, p. 92).

Assim, as passagens analisadas e transcritas foram interpretadas sempre em relação ao contexto sociocultural mais amplo de produção de sentidos sobre papéis e performances de gênero no Brasil. A opção pelo método da análise do processo narrativo se deu pela necessidade de compreender camadas de significação que extrapolam os limites das dramatizações, alcançando a observação das conexões com elementos culturais que modelam valores e produzem sentidos. A partir do modelo de análise sugerido por Motta, foi determinado um conjunto de procedimentos para empreender o estudo das produções que formam o *corpus*:

1 - Em primeiro lugar, foram elaborados resumos das tramas, a fim de identificar arcos narrativos, mapear sucessões de episódios, momentos de tensão e núcleos de personagens. Nesse primeiro olhar, o intuito foi criar familiaridade com as produções e com os enredos, compreendendo as estruturas narrativas de cada obra. Ao longo desse processo, os conflitos dramáticos e lógicas narrativas foram identificados, descortinando-se possíveis artimanhas estratégicas dos autores, como o uso do suspense e a manipulação dramática dos episódios. Buscou-se entender de que forma o narrador apresenta e resolve os conflitos ao longo da narrativa, desvendando como se posicionam os diferentes núcleos, os interesses em jogo e o espaço das intrigas no desenvolvimento da trama.

2 - Durante a análise do material audiovisual, as estratégias argumentativas e os artifícios que produzem efeitos de realidade foram registrados. Ambientação, figurinos, maquiagem, legendagem, marcas espaciais e temporais foram o foco dessa etapa, que permitiu identificar recursos de referência que reforçam a ideia de reprodução do real. Em produções de inspiração histórica, essas marcas transmitem a ideia de rigor, de acurácia na pesquisa e de veracidade dos episódios retratados, reforçando o caráter de testemunho midiático da narrativa.

3 - O passo seguinte consistiu na análise dos personagens que realizam as ações que compõem as intrigas de cada produção. Os personagens são eixos dos conflitos e proporcionam relações de identificação com o público, suscitando a simpatia, a torcida pelo final feliz ou a antipatia e a aversão. Neste trabalho, a análise está centrada nesse aspecto, seguindo os passos metodológicos descritos por Motta (2013). Portanto, foi priorizada a observação dos personagens Leopoldina e Pedro, a forma como são construídos e caracterizados, suas relações e seus discursos nas tramas estudadas. Nesse sentido, transcrições de cenas e diálogos foram importantes para ilustrar momentos e características dos dois personagens nas tramas estudadas. Como assinala Motta, essa análise deve ser focada nas representações dos personagens como estratégias do discurso, buscando-se em suas trajetórias possíveis investimentos ideológicos dos autores e do público. Portanto, “interessa descortinar que relação se constitui entre o narrador e a audiência por meio das características premeditadamente impostas às personagens pelo narrador, como a criação de tipos, o uso de estereótipos, de caricaturas grotescas, etc.” (MOTTA, 2013, p. 183). Convém destacar, ainda segundo Motta, que os personagens de inspiração histórica, embora tenham correspondência com a vida real, são ainda representações, aquilo que o autor chama de “figuras de papel”. Portanto, em alguns casos a imagem desses personagens dá lugar a figuras-tipo como o herói, o vilão, o príncipe, a princesa (MOTTA, 2013).

4 - As metanarrativas, compreendendo fundos morais, razões éticas e marcos de referência cultural de cada obra, foram elementos fundamentais para a composição dos contextos e das circunstâncias comunicacionais das quatro produções analisadas. Consultas a material jornalístico e documental de cada época contribuíram para levantar esses marcos, na medida em que apresentam indicativos sobre o pensamento, os valores e as práticas sociais em voga no momento de cada lançamento.

Os passos metodológicos descritos serviram como um guia durante as análises, contudo, não foram tomados como um modelo fechado, nem como um esquema. Os procedimentos foram adotados, portanto, de forma concomitante e interconectada; não como sequência ordenada e cronológica. Optou-se por um relato fluido das análises, em que o método certamente está implícito no desenrolar argumentativo, embora não se apresente uma esquematização mais elaborada em sua apresentação.

A fim de complementar o processo de contextualização, foram também levantados conteúdos ligados à circulação das quatro obras que compõem o *corpus*. Notícias da época de lançamento, dados sobre a audiência, críticas e entrevistas permitiram compreender o alcance e a receptividade das produções entre o público. O entrecruzamento entre essas informações e o material analisado conferiu maior solidez à criação de um quadro analítico temporal sobre as narrativas e performances de gênero reproduzidas nas representações midiáticas de Pedro e Leopoldina.



#### 4. NARRATIVAS HEROICAS E EXALTAÇÃO DA VIRILIDADE EM INDEPENDÊNCIA OU MORTE

O famoso Grito do Ipiranga, ápice do episódio que marcou a emancipação política do Brasil, inspirou o título da superprodução de Carlos Coimbra, lançada em 1972. *Independência ou Morte* é um daqueles filmes que costumam ser indicados durante as aulas de História do Brasil nos colégios e, vez ou outra, exibidos em datas cívicas por canais de TV (Figura 6). A história é bem conhecida: Dom Pedro I, durante uma viagem a São Paulo, encontra-se com sua tropa na colina vizinha ao Riacho do Ipiranga quando, informado sobre as divergências políticas entre Portugal e Brasil, decide empunhar sua espada e proclamar a independência brasileira. Os desdobramentos anteriores e posteriores ao episódio histórico ajudam a compor a trama de *Independência ou Morte*.

Figura 6 – Cartaz do filme *Independência ou Morte*



Fonte: CARTAZ, 1972.

O filme de 1972 é a primeira produção ficcional brasileira que apresenta Dom Pedro I e Dona Leopoldina como personagens. Por esse motivo, é também a primeira obra analisada nas páginas e seções que seguem. Empregando a metodologia apresentada no Capítulo 3, irei apresentar aspectos gerais do longa, para então me aprofundar na discussão sobre as performances de gênero de Pedro e Leopoldina em *Independência ou Morte*.

#### **4.1. O tom didático de *Independência ou Morte***

O filme de Carlos Coimbra retrata o período compreendido entre as vésperas do casamento do príncipe Pedro de Alcântara e da arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo, em 1817, até o ano de 1831, quando o imperador decide abdicar do trono brasileiro a fim de intervir na crise sucessória suscitada por seu irmão, Dom Miguel, no trono português. Os 108 minutos do longa narram a trajetória de Pedro em meio às responsabilidades políticas e familiares de sua posição, além de seus interesses amorosos e suas aventuras de juventude.

*Independência ou Morte* começa pelo final da história, no momento em que Dom Pedro I é aconselhado por funcionários da Corte a retornar para Portugal, em 1831. Uma digressão temporal retoma o início de sua vida no Brasil, em 1808, e uma legenda esclarece para o leitor o contexto histórico em que a família real portuguesa havia chegado ao país naquele ano.

Nos dez primeiros minutos do filme somos apresentados ao protagonista, Dom Pedro I. Como filho mais velho do então príncipe regente do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, Pedro deveria se preparar para assumir no futuro o trono que herdaria de seu pai. A união com a arquiduquesa austríaca Leopoldina de Habsburgo, filha do imperador da Áustria, Francisco I, era o primeiro passo para sua inserção no mundo de responsabilidades e de funções públicas que lhe estava reservado.

Dom Pedro I, ainda criança, surge aos 4:10 brincando com seus irmãos, enquanto a mãe, Carlota Joaquina, queixa-se da forma como o filho brinca com outros meninos no pátio do Palácio, comentando que ele estava sendo criado “como um porco, entre gente ignorante”. Após um salto no tempo, Dom Pedro I aparece jovem num encontro com seus pais no Palácio da Quinta da Boa Vista, em que vivia a família real. Dona Carlota Joaquina e Dom João VI desaprovam o comportamento do filho mais velho, que não estaria agindo como um príncipe herdeiro. O arranjo de um

casamento para Pedro é citado como o castigo merecido pelo príncipe, que reage com ar desapontado à determinação dos pais. Na cena seguinte (7:35) ele se unia a Leopoldina.

Passadas as sequências iniciais, a trama se volta para a trajetória política de Dom Pedro I no Brasil, quando o então príncipe tem uma noite boêmia interrompida pela notícia de uma revolta no Campo de Santana. A seguir o filme retrata rapidamente a popularidade de Pedro entre o povo do Rio de Janeiro e sua nomeação como príncipe regente do Brasil, quando Dom João VI e Carlota Joaquina decidem voltar para Portugal. Já na condição de regente, o príncipe é incentivado a ingressar no movimento maçônico e vai, aos poucos, se envolvendo com grupos políticos que defendem a emancipação brasileira. O episódio conhecido como “Dia do Fico”, representado aos 29:30, consolida na narrativa a liderança política de Pedro.

A trama prossegue com as insatisfações de grupos brasileiros que aspiravam à Independência, enquanto José Bonifácio incentiva Pedro a assumir o protagonismo da emancipação. O príncipe planeja uma viagem a São Paulo, a fim de dialogar com opositores à regência e à presença de José Bonifácio como seu ministro. É durante essa viagem, aos 39 minutos, que ele conhece Domitila de Castro Canto e Melo e se envolve com ela. Enquanto isso, no Rio de Janeiro, José Bonifácio e a princesa Leopoldina conversam sobre a submissão que a corte de Lisboa passou a exigir de Pedro. Os dois concordam com a necessidade de romper, naquele momento, os laços que uniam o Brasil a Portugal. Um mensageiro parte então do Paço Imperial em direção a São Paulo, levando para Dom Pedro duas cartas, sendo uma de Leopoldina e outra de José Bonifácio, que o informavam sobre as pressões portuguesas e sobre a decisão mais adequada que ele deveria tomar.

Durante uma parada da tropa de Dom Pedro na colina do Ipiranga, no dia 7 de setembro de 1822, o mensageiro os encontra e, após a leitura das cartas, Pedro ordena à tropa que se coloque em forma. Nesse momento (48:50), ocorre a encenação do célebre episódio da Proclamação da Independência e da conhecida fala do príncipe: “Pelo meu sangue, pela minha honra e pelo meu Deus, juro promover a independência do Brasil! Independência ou morte!” Já na cena seguinte Dom Pedro é coroado como imperador do Brasil, estando Leopoldina do seu lado oposto na igreja em que aconteceu a cerimônia.

As tensões causadas na corte pela presença de Domitila passam a ser retratadas após a Coroação, assim como algumas cenas românticas entre o

imperador e a amante. Os conflitos de interesses envolvendo o poder de José Bonifácio continuam, e Domitila se alia ao Chalaça (Francisco Gomes da Silva, membro da guarda de honra de Dom Pedro) na oposição ao ministro. Um desentendimento entre Pedro e Bonifácio, que questiona a influência de Domitila nas decisões políticas do imperador, leva ao pedido de demissão do ministro (61:50).

A seguir, uma série de decisões autoritárias de Dom Pedro acontecem, como a dissolução da Assembleia Constituinte e a prisão de opositores, incluindo José Bonifácio. Paralelamente, Domitila espera seu primeiro filho com o imperador, e o casal não esconde o romance mesmo diante de funcionários do Palácio. Finalmente, após 1:13:00, Domitila é apresentada a Leopoldina no Palácio da Quinta da Boa Vista, sendo nomeada primeira dama do Paço. Na cena seguinte, a imperatriz se queixa com Dom Pedro por causa da presença dos filhos de Domitila em meio aos herdeiros legítimos do imperador. A paulista, por sua vez, oferece uma suntuosa recepção em sua casa para comemorar o título de viscondessa de Santos, que acabara de receber de Dom Pedro I, por ocasião de sua nomeação como primeira dama. De volta ao Palácio, Pedro encontra Leopoldina enfurecida por sua ausência e pela traição, o que resulta em uma intensa discussão entre os dois.

Somente a partir de 1:26:45 o filme retoma a temática política, com a decisão de Dom Pedro de viajar ao Rio Grande do Sul, a fim de conter uma invasão de tropas castelhanas na região. É dezembro de 1826 – enquanto o marido está no Sul, Leopoldina agoniza e morre em casa após as complicações de um aborto. Semanas depois, Pedro recebe a notícia e retorna para o Rio de Janeiro. A rejeição da corte à presença de Domitila cresce, pressionando Dom Pedro a se afastar da amante para que se possa negociar seu segundo casamento com uma princesa europeia. O imperador então rompe seu relacionamento com Domitila.

Já ao final do filme, Dom Pedro aparece casado com Dona Amélia, segunda imperatriz do Brasil, enquanto recebe notícias sobre a insurgência de revoltosos que incluíam membros de sua própria tropa. O imperador anuncia a abdicação ao trono em favor de seu filho, Pedro de Alcântara, que teria como preceptor José Bonifácio. Na última cena de *Independência ou Morte*, Dom Pedro I parte no navio que o levaria de volta a Portugal. Enquanto a câmera se afasta de seu aceno de despedida, sobe o *Hino da Independência*, que encerra a produção em ares gloriosos. Trechos da cena que retratam o “grito da Independência”, às margens do Rio Ipiranga, são repetidos enquanto sobem os créditos finais. No *frame* final, Dom Pedro I ergue a espada,

seguido por seus companheiros de missão, que dão vivas à Independência do país. Trata-se de uma imagem emblemática, aos moldes das que encontramos em livros e museus com obras que retratam esse momento histórico.

No Quadro 3, as temáticas e os pontos de virada principais do longa estão sintetizados.

Quadro 3 – Sequência narrativa de Independência ou Morte

Minutagem	Temáticas
00:00 - 09:50	Apresentação do protagonista e casamento com Leopoldina
09:50 - 17:50	Ingresso de Pedro na vida política da corte
17:50 - 29:50	Período regencial e introdução dos conflitos pré-Independência
29:50 - 32:45	Ponto de virada: "Dia do Fico" e consolidação da liderança de Dom Pedro
32:45 - 38:30	Acirramento das tensões entre Brasil e Portugal
38:30 - 49:40	Ponto de virada: Viagem de Dom Pedro a São Paulo e proclamação da Independência do Brasil. Início do romance entre Pedro e Domitila
49:40 - 1:26:40	Primeiro Reinado. Intrigas em torno da administração imperial e aumento da oposição à presença de Domitila na corte
1:26:40 - 1:42:36	Morte de Leopoldina e rompimento entre Pedro e Domitila
1:42:36 - 1:46:40	Abdicação de Dom Pedro e decisão de seu retorno a Portugal. Fim da trama com sua partida, acompanhado de Dona Amélia

Elaboração própria.

O estudo de Vitória Fonseca (2016) contribui para compreendermos de que modo se apresentam e se revolvem os conflitos no filme. A autora pondera que o problema apresentado na Introdução da trama – a revolta do povo contra o governante – conduz ao *flashback* que constrói uma espécie de perfil de caráter do protagonista. Já como regente, os interesses dos grupos maçônicos, políticos paulistas, militares e liberais criam as condições para o clímax da trama, o episódio da Independência. Depois desse feito, ainda para Fonseca (2016), o longa retrata um longo período de decadência do imperador, que inclui seu romance com Domitila e a crise de seu casamento com Leopoldina. A conclusão da trama retoma o conflito inicial, encerrando o *flashback* sobre a trajetória de Pedro e apresentando a resolução da revolta inicial por meio da abdicação de Dom Pedro I.

O filme de Carlos Coimbra é didático, apresentando ao espectador legendas que ajudam a compreender o curso dos acontecimentos. As datas dos principais episódios retratados são marcadas na tela, demarcando a linha temporal dos

acontecimentos que antecederam e sucederam a Independência do Brasil. Nomes e cargos dos personagens históricos são sempre citados, assim como os marcos de localização em espaços importantes: O Paço Imperial, a colina do Ipiranga, a Quinta da Boa Vista e o Solar da Marquesa de Santos são os mais recorrentes.

O didatismo é um recurso adotado na trama a fim de reforçar a ideia de fidelidade histórica, de retrato da realidade. A produção de cenários e dos figurinos seguiu a mesma direção, utilizando, como inspiração, intensa pesquisa em materiais históricos textuais e imagéticos. O filme foi considerado “museológico” em uma crítica da época:

A fotografia (Rudolf Icsey) é dura: tudo muito novo e muito nítido, as cores muito cores, sem meias tintas ou tons intermediários. Daí ressaltam, límpidas, paredes dando a impressão de tão caiadas que a busca de autenticidade acaba chegando ao seu reverso: o velho e autêntico Paço (hoje Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, no Rio) fica parecendo uma reconstituição em papelão e tinta (BRANDÃO, 1972, p. 112).

A busca detalhista pela verossimilhança fez com que a produção esbarrasse no efeito contrário, engessada pela tentativa da reconstrução fiel de cenas e personagens a partir de pinturas do século XIX, como as imagens de Debret (que pintou o episódio da Coroação de Dom Pedro I) e de Pedro Américo (autor do célebre quadro *Independência ou Morte*) (DUARTE et al., 2000). Cada *frame* parece saído diretamente de uma tela de museu.

Figura 7 – Coroação de Dom Pedro I do Brasil



Acervo do Palácio Itamaraty  
Fonte: DEBRET, 1824.

Figura 8 – Cena da Coroação de Dom Pedro I em *Independência ou Morte*



Fonte: INDEPENDÊNCIA OU MORTE, 1972 (Reprodução).

Em paralelo com o tom didático e o flerte com a narrativa documental, os recursos dramáticos ficcionais são nítidos. Efeitos de suspense marcam o agravamento dos conflitos políticos, pontuados pela trilha sonora inspirada no *Hino da Independência*. O romance, também reforçado pela música, é destacado pelo enquadramento em cenários e ambientes com forte apelo estético, como jardins, estradas bucólicas e varandas centenárias. As esferas política e amorosa se entrelaçam na sequência da trama, cujos personagens gravitam em torno da figura do protagonista.

#### **4.2. Pedro, Leopoldina e a imagem de um casamento real**

Em *Independência ou Morte*, desde o início, fica claro que todas as intrigas da trama estão ligadas à figura de Dom Pedro I. Não há muitos núcleos de personagens nem arcos narrativos – de modo geral, há os grupos de apoiadores do monarca na corte do Rio de Janeiro (destaque para alguns maçons, ministros e funcionários próximos a Pedro, como Chalaça), opositores (grupos insurgentes, antiabsolutistas e defensores de José Bonifácio) e o núcleo amoroso/familiar, que inclui Leopoldina, Dom João VI, Carlota Joaquina e, posteriormente, Domitila. Cabe observar que, partindo dos apontamentos de Gonzalez (2020), entendemos a orientação



masculinizada e branca da narrativa de *Independência ou Morte*, em que não há personagens negros ou negras (eles aparecem somente na figuração). O Brasil em que os grandes episódios históricos acontecem, no filme, é um país pouco diverso, que prenuncia uma realidade de decisões concentradas nas mãos de poucos.

Considerado na época uma superprodução, o filme teve em seu elenco a presença de grandes nomes da dramaturgia brasileira, como Tarcísio Meira (Dom Pedro I) e Glória Menezes (Domitila de Castro), que na época já eram um casal também na vida real. Dona Leopoldina foi interpretada pela atriz Kate Hansen. Na construção dos personagens, a produção optou por manter o acento brasileiro mesmo entre os portugueses e austríacos representados, com exceção de Carlota Joaquina, que em seus poucos minutos de cena revela seu sotaque espanhol. Portanto, a Leopoldina de *Independência ou Morte* não tem a forte entonação austríaca que encontramos em produções recentes.

Na caracterização de Dom Pedro I e de Dona Leopoldina, a indumentária e a produção de maquiagem e cabelo seguem representações iconográficas conhecidas, como é possível observar nas figuras 9 e 10. A imperatriz vivida por Kate Hansen se assemelha às imagens de Leopoldina em ilustrações expostas em museus e em livros históricos. Cabelos loiros e cacheados, pele e olhos claros são características comuns nessas representações e que também surgem no filme (Figura 9). O uso de roupas em cores claras, adornos na cabeça e joias da realeza também são elementos presentes em boa parte das ilustrações inspiradas pela imperatriz. Ela ilustra com clareza a origem europeia e a nobreza dos Habsburgo, em uma imagem que contrasta com as peles morenas, os cabelos escuros e anelados característicos não apenas entre os plebeus como também na própria corte carioca e na dinastia dos Bragança.

A caracterização de Dom Pedro I também opta por suas características mais comumente identificáveis, muitas vezes associadas a estereótipos existentes em torno da figura do imperador, como observou Fonseca (2018): cabelos e barba pretos, costeletas, vestes militares e ar galanteador. Não por acaso, o personagem foi vivido por Tarcísio Meira, que na época fazia sucesso como galã requisitado em produções de televisão do país.

O visual dos personagens não passou despercebido na resenha de Fernando Ferreira, publicada no jornal *O Globo*:

Todos os personagens são belos e aparecem bem vestidos e mesmo a imperatriz Leopoldina, que já foi descrita como de estatura meã e pescoço



grosso, num geral desgracioso, vivida por Kate Hansen, é uma mulher de fascínio inegável e de graciosa presença (FERREIRA, 1972, p. 7).

Figura 9 – Representações de Dona Leopoldina de Habsburgo



Coleção do Palácio de Schönbrunn  
Fonte: KREUTZINGER, 1817.



Kate Hansen como Leopoldina em  
*Independência ou Morte*  
Fonte: INDEPENDÊNCIA OU MORTE, 1972 (Reprodução).

Figura 10 – Representações de Dom Pedro I



Pedro I do Brasil  
Fonte: SÁ, 1830.



Tarcísio Meira como Dom Pedro I em  
*Independência ou Morte*  
Fonte: INDEPENDÊNCIA OU MORTE, 1972  
(Reprodução).

A aparência dos principais personagens, de fato, é um aspecto que chama a atenção não apenas na caracterização como também em momentos específicos do filme. Na cena da cerimônia da chegada de Leopoldina no Paço Imperial (7:33 – 9:00), por exemplo, a câmera foca o príncipe que a aguarda com semblante preocupado e curioso. Na medida em que ela se aproxima, as feições de Pedro passam da tensão ao encanto, até que ele manifesta um meio sorriso de satisfação – a esposa era bonita, foi bem aceita. Leopoldina, por sua vez, tem postura altiva e expressão séria, protocolar. Não demonstra curiosidade nem satisfação em finalmente conhecer o marido, cuja fama de príncipe bonito e conquistador rodava a Europa. Desinteresse de Leopoldina pelo casamento recém firmado? Seus diários demonstram o contrário – o encantamento, a paixão platônica, a idealização do Brasil e do príncipe. Na cena, nada disso está em questão, pois o objetivo é validar Leopoldina na percepção de Pedro, não o inverso.

O olhar e o sorriso de aprovação do príncipe expressam o que é necessário numa cena sem diálogos, marcada pelas trocas de olhares e pela música ao mesmo tempo romântica e solene. Pedro precisava de uma esposa, segundo sua mãe, para que enfim assumisse a postura e a responsabilidade necessária ao jovem herdeiro do trono. Seus pais reprovavam sua vida boêmia e seu envolvimento com mulheres que variavam entre dançarinas, esposas de dignitários da corte e escravas e apresentaram ao filho a proposta de um casamento como “castigo”. Ao ver Leopoldina pela primeira vez, Pedro demonstra o alívio por sentir que não seria de fato castigado, pois tinha uma bela esposa. Convém observar que a expressão de Pedro na cena não resulta somente da atuação de Tarcísio Meira, mas também da influência do trabalho de direção e de produção do longa, encabeçado por homens. É a percepção masculina do príncipe que vale naquele momento, e a beleza da atriz Kate Hansen contribui para transmitir o ideal da imagem de princesa.

Em *Independência ou Morte*, Leopoldina e Pedro estão alinhados em seus interesses até o Grito do Ipiranga. Enquanto a liderança do marido se estabelece, a princesa se preocupa com as divergências entre Brasil e Portugal, dialogando sobre o assunto com José Bonifácio e com o próprio Pedro, em alguns momentos. A influência política de Leopoldina, que havia sido preparada durante anos de rígida educação na Casa dos Habsburgo, é introduzida no início da trama, após um momento de reunião familiar na Quinta. Entretanto, a cena dá o tom da limitação da participação da princesa nas pautas políticas da corte ao longo do filme.

Quadro 4 – Leopoldina incentiva a atuação política de Pedro

Minutagem	Dimensão visual	Dimensão verbal
9:50 – 10:54	Dentro do Palácio da Quinta da Boa Vista, num salão, Pedro e Leopoldina tocam música juntos. Damas da corte acompanham ao seu redor, onde também está Frei Arrábida (preceptor de Pedro na juventude). Após alguns segundos, Pedro interrompe repentinamente a execução na flauta. Ele se levanta, e Leopoldina o segue no salão. O movimento revela sua barriga de gestante.	<p>Leopoldina: O que foi?</p> <p>Pedro: Tenho que ir ao Paço.</p> <p>Leopoldina: Há tanta coisa que eu gostaria de conversar contigo.</p> <p>Pedro: Não me demoro.</p> <p>Leopoldina: A situação política não é das mais tranquilas. Por que não procuras ajudar a teu pai?</p> <p>Pedro: Meu pai teme que eu seja um liberal.</p> <p>Leopoldina: E não o és?</p> <p>Pedro: Há dúvidas? Se Francisco I, o teu pai, descobre que tens por marido um príncipe liberal...</p> <p>Frei Arrábida: Perdoe-me pela intromissão, Alteza. Seria muito bom que te preocupasses mais com as coisas da Corte.</p> <p>Pedro: Ora, Frei Arrábida! Meu pai hesita enquanto seus ministros divergem. Uns querem que ele retorne a Portugal, outros acham que eu devo ir.</p> <p>Leopoldina: Não deves ir. Nosso lugar é aqui. Há muito por fazer.</p> <p>Pedro (<i>colocando as mãos na barriga de Leopoldina enquanto a beija no rosto, despedindo-se</i>): Não faças nada que prejudique o nosso herdeiro. Até mais ver.</p>

Elaboração própria.

Dom Pedro encerra a rápida conversa com um gesto e uma fala que demarcam o que esperava de Leopoldina naquele momento – que evitasse aborrecimentos que poderiam ser causados por seu envolvimento político e que permanecesse onde estava, no Palácio. O cuidado com o herdeiro que esperavam é o argumento, que não deixa dúvidas sobre uma das principais finalidades de sua união, a garantia da sucessão ao trono dos Bragança. À cena transcrita no Quadro 4 segue uma “noitada” de Dom Pedro e seus amigos em uma taberna da cidade.

Um aspecto que merece destaque é a diferença nas áreas e práticas de circulação de Pedro e Leopoldina no filme. A princesa aparece sobretudo nas dependências da Quinta da Boa Vista e do Paço Imperial, com exceção de uma curta cena em que discute assuntos políticos com José Bonifácio no Jardim Botânico. Por sua vez, Pedro circula pelas ruas do Rio de Janeiro, cumprimentando as pessoas e,

em especial, as mulheres. A produção ilustra um elemento crucial para o desenrolar do casamento entre os dois e dos fatos que marcaram suas trajetórias políticas e pessoais. O príncipe tinha liberdade para frequentar festas, andar pelas ruas e se encontrar com outras mulheres, enquanto sua esposa ficava restrita ao Palácio e à interação com seus frequentadores (dentre eles, José Bonifácio) e com os funcionários da Casa Real. A narrativa demarca claramente os espaços públicos, nos quais Pedro transita e interage, e os espaços privados em que encontramos Leopoldina, numa ressonância da distinção discutida por Perrot (1989), entre a esfera pública masculinizada e os ambientes privados de atuação feminina.

A cena descrita no Quadro 4 permite entrever o modo como a dicotomia homem/mulher é fundamental ao desenvolvimento da trama. Enquanto Pedro cuida dos assuntos políticos, Leopoldina pouco aparece, e sua presença é restrita a alguns momentos em que soaria inverossímil diminuir sua participação: o ambiente doméstico da Quinta, a oposição a Domitila e a proximidade com José Bonifácio nas questões da Independência. Em *Independência ou Morte*, Leopoldina faz parte do núcleo de apoiadores de Bonifácio, que, após o Grito do Ipiranga, perdem força, devido à influência de Domitila na corte e à aliança da amante com Chalaça. No filme, após a atitude heroica de 7 de setembro, Dom Pedro entra em declínio, sutilmente associado às artimanhas dos opositores dos Andrada (família de José Bonifácio). Ao longo desse processo, o caso entre o imperador e Domitila ganha espaço, enquanto a imperatriz se vê cada vez mais isolada.

Contudo, o enredo não coloca as duas mulheres nas posições de vilã e de mocinha, pois ambas têm atuação restrita. Mesmo Domitila, apesar da insinuação de suas conspirações políticas junto ao Chalaça, pouco aparece em cenas além dos encontros românticos com Dom Pedro. Leopoldina, por sua vez, exerce papel de suporte ao marido e, quando é informada sobre sua polêmica traição, demonstra um sofrimento comedido. Em *Independência ou Morte*, a prática política é reservada aos homens, reproduzindo uma lógica em que, segundo Scott (1986), a exclusão feminina funciona como um mecanismo de afirmação da autoridade masculina e do poder exercido pelos homens. Na essência, o exercício da feminilidade de Leopoldina não difere tanto de sua arquirrival, Domitila, pois ambas se articulam politicamente por meio de figuras masculinas (Bonifácio, no caso da imperatriz, e Chalaça, para a marquesa). Há uma diferença, contudo, nos espaços de circulação das duas personagens, pois enquanto Leopoldina fica restrita a ambientes domésticos e

privados, Domitila marca presença em espaços públicos e abertos. A cena em que ambas se conhecem é marcada por palavras, olhares e expressões que transmitem resignação.

Quadro 5 – Domitila é apresentada a Leopoldina

Minutagem	Dimensão visual	Dimensão verbal
1:13:00 – 1:14:45	No interior da Quinta da Boa Vista, Domitila e seu pai aguardam sentados. O imperador entra na sala, acompanhado do Tenente Francisco, irmão de Domitila. Pedro beija as mãos da amante, enquanto um funcionário anuncia a chegada da imperatriz.	Pedro: Dona Leopoldina, apresento-vos o Coronel João de Castro Canto e Melo, o seu filho, Tenente Francisco, e sua filha, Dona Domitila de Castro.  Leopoldina: Vejo agora que também a inveja de vossa formosura provocou a revolta das damas da Corte.  Domitila: Encantada, Majestade.  Leopoldina: Em vosso desagravo, pedi ao imperador que vos nomeasse a primeira dama do Paço.  Dom Pedro I: Seja feita a vontade da imperatriz. De hoje em diante vossa mercê terá lugar permanente na tribuna de honra da Capela Imperial. E como primeira dama, participará de todas as recepções e festas na Corte.

Elaboração própria.

No final da cena, o ar sério e a cabeça erguida de Leopoldina demonstram a postura altiva característica da personagem no longa de Carlos Coimbra. Seu papel é bem claro: as obrigações de consorte são nobres, seus interesses são os interesses da Coroa. A figura da imperatriz é o oposto da fragilidade e da melancolia, destoando de narrativas que a reduzem ao lugar de esposa traída. Entretanto, isso não implica maior aprofundamento em sua personagem, seus anseios e inquietações – a película retrata uma Leopoldina que se assemelha às heroínas românticas – boa esposa, companheira, leal e adaptada às circunstâncias e exigências da vida de princesa. A sequência posterior à cena descrita no Quadro 5 se passa nos jardins do Palácio, onde Domitila e Pedro conversam, enquanto sua filha, Isabel Maria, brinca com as filhas do casal de imperadores. Leopoldina os observa da janela de seu quarto, e então se desenrola o primeiro momento em que ela questiona a conduta do marido (Quadro 6).

Quadro 6 – Leopoldina confronta Pedro

Minutagem	Dimensão visual	Dimensão verbal
1:16:56 – 1:17:50	Na Quinta, aos pés da escada que leva ao quarto de Leopoldina, ela e o marido se encontram quando ele retorna do jardim, onde estava com Domitila.	<p>Leopoldina: Admito tudo, Pedro, menos isso.</p> <p>Dom Pedro I: Isso o quê?</p> <p>Leopoldina: Todos devem me julgar uma tola. Se eu não tomei nenhuma atitude até hoje, foi para evitar um escândalo. Aprendi com meu pai a ser responsável e pensar.</p> <p>Dom Pedro I: Leopoldina...</p> <p>Leopoldina: Aceitei essa mulher na corte na esperança de esconder essa vergonha dos seus súditos. Mas eu acho que eu errei, porque, porque... <i>(reticente, a imperatriz começa a caminhar para fora do recinto)</i>.</p> <p>Dom Pedro I: Espera! <i>(Dom Pedro I altera o tom de voz e segura a esposa pelo braço)</i>.</p> <p>Leopoldina: Aquela menina... ela não tem culpa, eu sei, é uma pobre criança. Mas eu não quero, eu não admito essa intimidade com os nossos filhos. Seria a continuação de nossos erros.</p> <p><i>(Leopoldina deixa a sala em passos firmes, enquanto o marido a observa)</i></p>

Elaboração própria.

O diálogo sugere que não apenas Leopoldina estava consciente do que acontecia ao redor, como também procurava manter discrição e, seguindo as orientações de sua educação, sustentava a postura que julgava mais adequada para proteger a imagem da família e do império recém-instituído no Brasil. “Evitar um escândalo” era fundamental, ao menos em público. A exaltação do preparo que teve entre os Habsburgo aparece como sutil distinção entre seu comportamento racional (por vezes considerado frio) e a impulsividade do marido. Afinal, como afirma a personagem, Leopoldina havia sido orientada por seu pai, imperador do Império Austro-húngaro. Nesse aspecto, a cena faz uma referência ao valor simbólico de Leopoldina como esposa, algo que, de acordo com o pensamento de Bourdieu (2012), incrementava o poder, o prestígio do marido e, em consequência, sua condição viril.

Pedro, por sua vez, não demonstrava a mesma prudência – o filme retrata a publicização de seu relacionamento com Domitila na corte carioca, culminando com o título de marquesa de Santos, a ela concedido pelo imperador como um presente. Apesar da queixa da esposa, o imperador comparece a uma festa suntuosa na casa

da amante, que comemorava o título com o qual havia sido agraciada. Em sua conduta, nada sugeria cuidado ou remorso pelas traições à imperatriz. Em *Independência ou Morte*, Pedro representa a figura do homem cujas relações extraconjugais são socialmente aceitas, quase naturalizadas pelo discurso da necessidade de satisfação dos ímpetos sexuais masculinos.

Os dois pontos principais de questionamento das indiscrições do imperador, no filme, resumem-se às preocupações políticas resultantes da influência de Domitila nas decisões de Dom Pedro e ao moralismo de grupos ligados ao ministro José Bonifácio. No mais, o importante era evitar escândalos pessoais que pudessem afetar a situação política do monarca. As assimetrias entre os papéis dele e da imperatriz faziam parte do acordo de um casamento estratégico – era atribuição de Leopoldina gerar herdeiros e ser fiel; a Pedro cabiam os assuntos públicos. As tensões causadas pelo comportamento do marido levam Leopoldina a uma última confrontação, após Pedro ter passado dias fora do Palácio, na companhia de Domitila.

Quadro 7 – Pedro e Leopoldina discutem (continua)

Minutagem	Dimensão visual	Dimensão verbal
1:24:12 – 1:26:45	Na Quinta, ao piano, Leopoldina toca uma música triste, ouvida por uma das damas do Paço. Repentinamente a imperatriz decide ir ao quarto do imperador, onde ela e outras damas separam os pertences de Pedro. O imperador chega em meio a essa cena. Os ambientes internos estão escuros, com janelas e cortinas fechadas.	<p>Leopoldina: Já enviaste aquele Chalaça, secretário e alcoviteiro, à procura do imperador?</p> <p>Dama do Paço: Já, Majestade.</p> <p>Leopoldina: Há três dias que Pedro não pernoita no Paço.</p> <p>Dama do Paço: Foi por causa da morte do Senhor Visconde de Castro, Majestade.</p> <p>Leopoldina: A morte do pai da marquesa não justifica esse procedimento.</p> <p>Dama do Paço: Majestade, tudo isso passará (<i>Leopoldina se dirige para o quarto</i>).</p> <p>Leopoldina: Minha paciência se esgotou.</p> <p>Pedro (<i>Observando a movimentação das damas do Paço</i>): Deixem-me à sós com a imperatriz.</p> <p>Pedro: O que é isso?</p> <p>Leopoldina: É nos armários da marquesa de Santos que devem ficar as tuas roupas.</p> <p>Pedro: Mas isso é uma insensatez.</p> <p>Leopoldina: Já não aguento tanta humilhação.</p>

Quadro 7 – Pedro e Leopoldina discutem (conclusão)

Minutagem	Dimensão visual	Dimensão verbal
1:24:12 – 1:26:45	Na Quinta, ao piano, Leopoldina toca uma música triste, ouvida por uma das damas do Paço. Repentinamente a imperatriz decide ir ao quarto do imperador, onde ela e outras damas separam os pertences de Pedro. O imperador chega em meio a essa cena. Os ambientes internos estão escuros, com janelas e cortinas fechadas.	Pedro: Perdeste a razão? Não vês o escândalo?  Leopoldina: Vá viver com essa marquesa de Santos, é lá o seu lugar!  Pedro: Cala-te! <i>(Pedro se vira abruptamente, levando a mão direita ao rosto da imperatriz, que se esquivava).</i>  Leopoldina: Vamos, bate! Bate na tua mulher! Na mãe dos teus filhos! Bate na imperatriz do Brasil!  <i>(Pedro baixa os braços, ele e Leopoldina escutam batidas na porta)</i>

Elaboração própria.

A cena descrita no Quadro 7 chama a atenção pela sugestão de violência no gesto de Dom Pedro ao erguer a mão para a esposa. O imperador não se defende nem argumenta em seu favor, optando por acusar Leopoldina de estar louca e por ordenar que se cale. Por fim, a agressão física parece ser o último recurso do imperador para encerrar a discussão.

O tapa não concretizado demonstra uma opção narrativa que tem importante efeito sobre a representação dos monarcas no filme. De um lado, a imperatriz é poupada de uma humilhação extrema, permitindo que se concilie uma imagem de dignidade, coragem e resignação sem traços de passividade ou ingenuidade. Essa imagem caracteriza Leopoldina até o final de sua presença no filme, pois mesmo a breve cena de sua agonia e de sua morte pouco mostra e o faz de forma asséptica e distante. A produção retrata a imperatriz sempre de forma impecável, bem vestida e maquiada, não deixando entrever sinais de abatimento ou desmazelo.

Por outro lado, ao interromper o impulso violento contra a esposa, Pedro é poupado da associação negativa desse gesto à imagem do personagem. Ao mesmo tempo, a atitude ilustra a representação da virilidade honrada e do autocontrole evocados pelas palavras da imperatriz: “Bate na imperatriz do Brasil!”. A exaltação de Dom Pedro se dá ao longo de toda a trama, que vai apresentando, gradativamente, características que contribuem para justificar sua distinção em meio a outras figuras que participaram do cenário da Independência. Desde os enquadramentos que favorecem o personagem até as incontáveis cenas de Pedro em seu cavalo, liderando



a resolução de todos os conflitos, a narrativa favorece seu engrandecimento e destaca constantemente suas habilidades guerreiras e de liderança.

Quadro 8 – Dom Pedro expulsa do Brasil tropas portuguesas

Minutagem	Dimensão visual	Dimensão verbal
32:45 - 33:32	<p>Em uma rua do centro do Rio de Janeiro, um homem chama a atenção para a chegada de tropas portuguesas à cidade.</p> <p>Uma marcha militar toca ao fundo, enquanto Dom Pedro chega à barra acompanhado de dois homens da Guarda Real.</p>	<p>Homem na rua: Atenção, pessoal, atenção! Tropas portuguesas na Barra! Atenção! As tropas portuguesas estão querendo desembarcar no Brasil!</p> <p>Pedro (dirigindo-se às tropas portuguesas): Senhores, todas as tropas que Portugal mandar ao Brasil sem o meu consentimento serão consideradas inimigas. Apenas permitirei que desembarquem soldados dispostos a servir sob o meu comando.</p> <p>Militar português: Somos 1200 homens em armas com ordens para desembarcar.</p> <p>Pedro: Quem dá ordens aqui sou eu! Ordeno que regressem imediatamente a Portugal. (<i>Os militares fazem uma reverência a Dom Pedro e se retiram</i>).</p>

Elaboração própria.

O fato de Dom Pedro impedir fácil e rapidamente o avanço de uma tropa com 1200 homens (Quadro 8) ilustra o que ocorre durante toda a sua trajetória no filme. Seu poder e seu carisma são reconhecidos sem grande esforço, a partir do momento em que decide participar das decisões políticas da corte. A construção da imagem política de Dom Pedro I na trama acontece rapidamente e de forma naturalizada; o simples fato de ser o príncipe herdeiro parece ser o bastante para legitimar e fortalecer suas atitudes. Não obstante, o longa investe em reações e gestos enérgicos para demonstrar a firmeza do príncipe. É o que ocorre na cena em que Dom Pedro recebe a carta que impunha seu retorno a Portugal (25:25): entre arremessos e quebras de objetos no interior da Sala de Despachos, ouvem-se gritos raivosos do príncipe durante um momento de fúria. “É o cúmulo!”; “Aqueles imbecis!”; “Eu mostro a eles quem eu sou!” são algumas de suas falas na ocasião.

O mesmo tom é assumido pelo personagem na colina do Ipiranga, quando decide romper o vínculo colonial com Portugal, na cena que transcorre a partir dos 48 minutos do longa. Enquanto a tropa se coloca em forma, Pedro vocifera: “Canalhas! Parasitas! Cachorros! O que é que aqueles imbecis estão pensando? Eles querem e terão a sua conta!”. A seguir, o célebre grito do Ipiranga é proferido pelo príncipe que

evoca seu sangue e sua honra ao jurar que defenderá a independência brasileira. Pedro congrega, nesse momento, a figura do herói destemido, da masculinidade exemplar, do pai da nação.

É importante destacar que o próprio filme oferece, logo no início, uma visão clara sobre a personalidade de Pedro e seu papel na Independência. Na legenda que descreve as circunstâncias da vinda da família real portuguesa ao Brasil (3:57), lê-se o seguinte:

D. Pedro I tinha, então, 9 anos. O seu testemunho, de tão tumultuados acontecimentos, somado à carência de educação palaciana, por certo, marcaram o seu temperamento de homem de reações imprevisíveis. Daí, a aceleração do processo da Independência do Brasil, que teve suas raízes na Inconfidência Mineira.

O caráter imprevisível do príncipe serve não apenas para apresentar uma hipótese sobre seu protagonismo na Independência como também justifica falas e atitudes que destoam do comportamento cortês esperado de um príncipe (um herdeiro que não teve educação palaciana, esclarece a legenda). Por sua vez, os atos impulsivos não são uma constante do personagem, que boa parte do tempo faz medidas, sorri e acena de forma refinada e gentil. O filme não só justifica os arroubos eventuais de Dom Pedro, mas também os restringe a algumas situações políticas ou à intimidade da vida privada – a imagem do príncipe é irretocável nos encontros sociais e nos eventos públicos. Some-se a isso a demonstração de talentos artísticos como a composição musical e a dança, e temos no protagonista de *Independência ou Morte* o modelo completo do herói viril que, segundo Vigarello (2011b), tem sido incorporado aos discursos sobre masculinidade desde o século XVI.

A última fala do filme (1:45:10 - 1:46:04), proferida por um amigo de José Bonifácio (cujo nome não é identificado), sintetiza a imagem de Dom Pedro que se representa na trama:

Curiosa a figura de Dom Pedro I, cheia de contradições. Um liberal que se tornou absolutista. Um dinasta que renunciou a dois tronos. Um pai amoroso, um marido infiel.

José Bonifácio: Se pesarmos, o fiel da balança penderá a favor de Dom Pedro I. Ele nos garantiu a consolidação deste vasto império, impediu a volta do Brasil à condição de colônia de Portugal. E acima de tudo, deu-nos a independência.

O final do filme não deixa dúvidas sobre a concepção da Independência como fato consumado e concluído no Ipiranga. Depois de tal conquista, o país somente teria

a crescer e a se consolidar, pois o principal já havia sido feito por Dom Pedro. A personificação da emancipação política brasileira na figura do imperador é a última impressão deixada pelo filme, que nos instantes finais retoma a cena do 7 de setembro, enquanto sobem os créditos e, mais uma vez, o onipresente *Hino da Independência*.

#### 4.3. Um filme que veio a calhar: *Independência ou Morte* e ufanismo no Brasil de 1972

Lançado na semana do Sesquicentenário da Independência do Brasil, *Independência ou Morte* parecia feito sob medida para a programação cultural das comemorações empreendidas pelo governo militar do então presidente Emílio Médici. Em entrevista ao jornalista Pedro Bial em 2019, o ator Tarcísio Meira falou sobre o momento que vivia o Brasil em 1972 (MEIRA, 2019):

Tarcísio Meira: Foi um filme bonito, deu muito trabalho também... foi bonito.

Pedro Bial: Um sucesso!

Tarcísio Meira: Um sucesso. Como você falou, foi um pouco ufanista, mas... eu acho que todos queriam um pouco isso. Era um clima meio ufanista no Brasil... campeão do mundo...

Pedro Bial: A economia bombando...

Tarcísio Meira: É.

Pedro Bial: 1972. E o discurso da ditadura: "Brasil, ame-o ou deixe-o".

Tarcísio Meira: Não tinha... o Massaini, o Oswaldo Massaini, ele produziu o filme vendo o clima, entendeu? Que ele achou que seria oportuno. Não teve uma ajuda, nada. Depois que o filme veio, teve muita ajuda.

Pedro Bial: Aí capitalizaram.

Tarcísio Meira: Tiraram cópias para todas as embaixadas, foi uma...

Pedro Bial: Ah, então a iniciativa foi do Massaini, não foi algo encomendado pelo regime.

Tarcísio Meira: Não, de maneira alguma.

Pedro Bial: Foi uma sacada dele.

Tarcísio Meira: Ele fez no peito e na raça, foi uma sacada dele.

A "sacada" do produtor Oswaldo Massaini veio a calhar. Elenco estrelado e produção suntuosa se juntaram a um argumento que monumentaliza o feito da

Independência e seu autor, Dom Pedro I. Nada mais adequado para reforçar a própria ideia da nação, de seus símbolos e do patriotismo essenciais à manutenção do regime ditatorial. Por esse motivo, é fácil associar a produção aos atos diretos do governo militar da época, embora não tenha havido, como ressaltou Tarcísio Meira, uma encomenda ou incentivo governamental para que se realizasse o filme.

Como observa Fonseca (2016), o ar oficialista de *Independência ou Morte* se deve às escolhas e percepções de seus realizadores, em especial o produtor Oswaldo Massaini e o diretor Carlos Coimbra. Nesse sentido, continua a autora, a produção foi pautada pelo esforço para criar um produto de sucesso e que agradasse ao público num contexto de possível receptividade, impulsionado pelas comemorações do Sesquicentenário. Não obstante, o filme foi rapidamente “abraçado” pelo governo Médici, passando a integrar as comemorações do Sesquicentenário da Independência quando já estava pronto.

Outro fato levantado por Vitória Fonseca (2016) foi o crivo da censura, que não deu à produção parecer totalmente favorável em virtude das cenas de relação extraconjugal e dos problemas familiares retratados na trama. Posteriormente, em agosto de 1972, o filme foi liberado para maiores de dez anos, sem restrições, devido ao seu apelo como integrante da programação do Sesquicentenário. É interessante observar que boa parte das biografias de Dom Pedro ou de Domitila têm muito mais potencial para chocar o público conservador do que *Independência ou Morte*, no qual não há qualquer cena mais picante ou insinuações de sensualidade. Os amantes, Pedro e Domitila, interpretados por um casal de atores da vida real, têm uma interação agridoce no filme. Curiosamente, a cena íntima mais intensa (Quadro 7) acontece entre Pedro e Leopoldina, no momento da última discussão, pouco antes da morte da imperatriz. O filme oferece o recato alinhado à época, tornando-se bem aceito como entretenimento e peça educativa indicada para os mais diversos públicos.

O fato de as mulheres no filme terem pouca autonomia e voz própria, como acontece com Leopoldina, ia ao encontro do contexto cultural de um período em que movimentos feministas, LGBTQIA+ e antirracistas ainda engatinhavam no Brasil. A restrição do direito de associação, imposta durante a ditadura, limitava o alcance de pautas ligadas à redução das desigualdades sociais. Não causava estranhamento, em 1972, que um filme amplamente difundido como representação do nascimento da nação tivesse predominância masculina e branca. O machismo que perpassa a narrativa e a construção dos personagens não estava em discussão nos termos que

conhecemos hoje. Para se ter uma ideia de como se dava a construção das identidades de gênero no país naquela época, a propaganda reproduzida na Figura 11 é bastante simbólica.

Figura 11 – Propaganda do liquidificador Walita em 1972

Todo mundo pensa que um jogador de futebol como o Leão passa a vida toda treinando, recebendo massagem ou jogando sinuca com o beque central na concentração. Por incrível que pareça, jogadores também tem casa. Onde dormem, veem televisão, comem. Onde tem uma esposinha ou uma mãezinha que torce por eles e prepara sua comidinha. A Walita está lançando o liquidificador Campeão 72 em homenagem não apenas às mães e esposas dos jogadores, mas em homenagem a todas às mulheres que tem verdadeiros atletas dentro de casa. Qualquer que seja o esporte dele: operário, estudante, industrial, médico ou jogador na Bolsa. O novo Campeão 72 é rápido, eficiente, silencioso.

"Vou dar liquidificador Walita Campeão 72 para minhas namoradas. Primeiro, porque um goleiro precisa ser muito bem alimentado. Segundo, porque o nome faz com que elas se lembrem de mim."

"Eu ganhei o amarelo."

"Leão, me dá o azul?"

"Eu vou ganhar o vermelho."

"Eu vou devolver o que ele me deu porque não é Walita."

Todo mundo pensa que um jogador de futebol como o Leão passa a vida toda treinando, recebendo massagem ou jogando sinuca com o beque central na concentração. Por incrível que pareça, jogadores também tem casa. Onde dormem, veem televisão, comem. Onde tem uma esposinha ou uma mãezinha que torce por eles e prepara sua comidinha. A Walita está lançando o liquidificador Campeão 72 em homenagem não apenas às mães e esposas dos jogadores, mas em homenagem a todas às mulheres que tem verdadeiros atletas dentro de casa. Qualquer que seja o esporte dele: operário, estudante, industrial, médico ou jogador na Bolsa. O novo Campeão 72 é rápido, eficiente, silencioso.

A Walita sabe a coisa pelo Campeão 72. Consegue fazer até um molho que leva 10.000 golpes por minuto. O Campeão 72 tem capacidade para 2 litros. Longa vida a Walita. Qualquer que seja o esporte dele: operário, estudante, industrial, médico ou jogador na Bolsa. O novo Campeão 72 é rápido, eficiente, silencioso.

Walita  
Produtos Industriais

# Walita Campeão 72.

Fonte: PROPAGANDA, 1972.

No Brasil de 1972, era natural que um atleta de sucesso como Emerson Leão aparecesse numa peça publicitária cercado de possíveis “namoradas” que representavam o séquito de mulheres a servi-lo em suas necessidades domésticas, como descreve o texto do anúncio. Na verdade, essa ideia pairava como um modelo, quase um ideal viril, o de poder ostentar diversas mulheres como satélites numa órbita em torno da figura masculina. O filme protagonizado por Dom Pedro I apresentava o mesmo paradigma: enquanto o imperador mantinha a reputação de conquistador disputado pelas mulheres, estas eram restritas em suas ações e possibilidades.

Em *Independência ou Morte*, Leopoldina representa a mulher que procura a mediação masculina para se comunicar e agir, apesar de seu preparo e da clareza de sua percepção política sobre o quadro em que o Brasil se encontrava naquele

momento. Mesmo seu papel como regente, durante as viagens do marido, não tem destaque na produção. Ainda assim, nas cenas com José Bonifácio, ela demonstra um pouco da influência que teve nas decisões que levaram à Proclamação da Independência do Brasil – e isso se deve, em grande parte, à atuação e ao carisma de Kate Hansen. O filme reforça certa imagem de uma Leopoldina “mãe da nação brasileira”, com os atributos que, à época, seriam considerados ideais ao posto: bondosa, firme, fiel, além de boa esposa e mãe dedicada. Uma “mulher exemplo”.

Portanto, se a produção de Oswaldo Massaini pode hoje espantar audiências críticas à reprodução de ideias e imagens machistas encontradas no filme, é importante lembrar do contexto cultural em que se deu sua realização. Considerando, como Fonseca (2018), que um filme é produto de seu meio, refletindo sentidos, formas de comportamento e práticas de interação social vigentes, *Independência ou Morte* não foge à regra ao apresentar de modo naturalizado a hegemonia masculina e branca na tomada de decisões nas esferas pública e privada que integram o enredo.

## 5. O PÚBLICO E O PRIVADO EM *MARQUESA DE SANTOS* E *O QUINTO DOS INFERNOS*

Em 1984, a minissérie *Marquesa de Santos* inaugurou a produção de teledramaturgia na emissora carioca Rede Manchete. O investimento milionário na obra, cuja autoria era de Wilson Aguiar Filho, resultou numa superprodução de sucesso, que colocou a Manchete no páreo pela audiência de produções desse tipo, que na época eram dominadas pela Rede Globo (MONTANO, 1999). A minissérie da Rede Manchete foi a primeira do gênero a retratar o período regencial de Dom Pedro, com foco no romance do príncipe com Domitila de Castro, a marquesa de Santos. Outra minissérie sobre o mesmo período (com recorte temporal um pouco diferente) seria produzida pela Rede Globo dezoito anos depois – *O Quinto dos Infernos*, de Carlos Lombardi. Enquanto *Marquesa de Santos* se apresentava como um romance histórico em que Domitila era a protagonista (Figura 12), *O Quinto dos Infernos* se construiu nos moldes das pornochanchadas brasileiras, representando Dom Pedro como um rapaz boêmio, dominado pelas pulsões sexuais. Nas duas produções, Leopoldina tinha papel coadjuvante.

Figura 12 – Imagem da abertura de *Marquesa de Santos*



Fonte: MARQUESA, 2015.

As minisséries, segundo Alencar (2004), são derivadas das telenovelas, tendo como diferencial o número reduzido de capítulos e o fato de serem “obras fechadas”, ou seja, que não apresentam mudanças na trama e no roteiro ao longo de sua

exibição. Para o autor, esse formato tem nas adaptações literárias e na reconstituição histórica suas principais inspirações. É esse o caso das duas produções estudadas neste capítulo, que possuem na biografia de Dom Pedro I e no período da Independência do Brasil as origens de suas tramas.

*Marquesa de Santos* foi ao ar no horário das 21h15, entre 21 de agosto e 5 de outubro de 1984. Protagonizada por Maitê Proença no papel título e por Gracindo Júnior na pele de Dom Pedro I, a minissérie alcançou a média de 7 pontos de audiência no Ibope, que utilizava uma escala entre 0 e 10 pontos (KLANOVICZ, 2011). A história do romance entre Domitila e Pedro foi contada tendo como pano de fundo os episódios históricos que levaram à Independência do Brasil. Reprisada diversas vezes pela TV Manchete, *Marquesa de Santos* abriu caminho para outras produções de sucesso no canal, como *Dona Beija* (1986), *Corpo Santo* (1988-1989) e *Pantanal* (1990) (MONTANO, 1999).

A minissérie que trouxe novamente à TV o primeiro imperador do Brasil, em 2002, foi exibida entre 8 de janeiro e 29 de março daquele ano, no horário das 23h. Embora tenha apresentado bons números de audiência (23 pontos, em média), *O Quinto dos Infernos* sofreu com a oscilação do horário de exibição, que por vezes passava de meia-noite. Segundo o autor, Carlos Lombardi, essas alterações prejudicaram o alcance da minissérie, embora o horário permitisse a exibição de cenas picantes (NUNES, 2002).

Figura 13 – Imagem da abertura de *O Quinto dos Infernos*



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 2002.



Em *O Quinto dos Infernos*, Dom Pedro I é interpretado pelo ator Marcos Pasquim, que divide o protagonismo da minissérie com seu secretário particular, Chalaça, vivido por Humberto Martins. Um grande número de personagens de inspiração histórica tem destaque na trama, como Carlota Joaquina (Betty Lago), Dom João VI (André Mattos), Domitila de Castro (Luana Piovani), José Bonifácio (Paulo Goulart) e a princesa Leopoldina (Érika Evantini). A minissérie é iniciada com a chegada de Carlota Joaquina em Portugal, para se casar com Dom João, narrando a trajetória da família real portuguesa no Brasil até a morte de Dom Pedro I, em 1834.

Neste capítulo, iremos analisar de que forma se representam, nas duas minisséries, performances de gênero de Dona Leopoldina e Dom Pedro I, a partir dos elementos de caracterização e das interações observadas nos dois personagens. Estudadas com o uso de procedimentos de análise da comunicação narrativa, as obras *Marquesa de Santos* e *O Quinto dos Infernos* poderão fornecer relevante perspectiva da construção dos dois personagens nas minisséries de inspiração histórica.

### **5.1. Paixão e intrigas em *Marquesa de Santos***

Diferente das outras obras que abordam o período da Independência, *Marquesa de Santos* não faz grandes preâmbulos ao Grito do Ipiranga. Logo no primeiro capítulo acontece a viagem de Dom Pedro (Gracindo Jr.) e sua guarda à província de São Paulo, onde ele conhece Domitila de Castro (Maitê Proença) e lidera a Proclamação da Independência. A cena nem sequer aparece – o espectador sabe da emancipação brasileira a partir das comemorações populares e dos comentários que se iniciam em São Paulo e no Rio de Janeiro. A produção deixa claro, desde o início, que seu objetivo não é retratar eventos históricos, mas sim contar a história do romance entre Dom Pedro e Domitila de Castro, tendo os fatos políticos como pano de fundo.

Enquanto Dom Pedro se apaixona por Domitila, Leopoldina (interpretada por Maria Padilha) convive nos limites da Quinta da Boa Vista, entre damas de companhia e eventuais visitantes. A imperatriz pouco sabe das agendas políticas do reino e parece ainda desconfortável no Brasil, mesmo após quatro anos de vida nos Trópicos. Suas queixas sobre o calor do Rio de Janeiro e a limitação da vida cultural na corte

são frequentes. A imperatriz parece distante e ingênua, demonstrando pouca intimidade com o marido e com os filhos.

Em seguida, acontece a mudança de Dona Domitila para o Rio de Janeiro, a convite do imperador. A instalação da paulista na corte desperta rejeições e revela a existência de conspirações entre pessoas próximas a Dom Pedro. Seu secretário particular, o comendador Francisco Gomes (o Chalaça, interpretado por Edwin Luisi), tenta diminuir o poder do ministro José Bonifácio (Leonardo Villar), a fim de aumentar sua própria influência sobre o imperador. A rivalidade entre os dois, na trama, tem origem com os choques de interesses de duas lojas maçônicas que disputam a influência sobre Dom Pedro: o Apostolado da Ordem dos Cavaleiros de Santa Cruz (loja fundada por José Bonifácio em 1822) e a loja Grande Oriente do Brasil, que se opunha à presença e ao poder dos Andrada. A segunda teria o apoio de Chalaça em suas tentativas de aproximação com Dom Pedro. Auxiliado por João Pinto (Fábio Junqueira) e, mais adiante, pelo Marquês de Paranaguá (Luís de Lima), Chalaça usa a presença de Domitila na corte para criar atritos com Bonifácio, que tinha postura moralista e era próximo à imperatriz Leopoldina (embora sua amizade não seja retratada na minissérie).

Por meio das tramas de Chalaça, a presença da amante do imperador, aos poucos, escandaliza a corte, levando José Bonifácio a aconselhar Dom Pedro para que se afastasse de Domitila, enviando-a de volta à província. O imperador, sentindo-se afrontado, demite seu principal ministro, que passa a apoiar financeiramente um jornal conduzido por opositores a Dom Pedro. No capítulo 8, Bonifácio e sua família partem em exílio para a Europa, deixando Chalaça e João Pinto aliviados pois, a partir de então, não haveria ninguém mais para moralizar o trono. As decisões de Dom Pedro, nessa fase, eram voltadas sobretudo à satisfação de Domitila, nomeada pelo imperador como primeira dama da corte da imperatriz Leopoldina.

A essa altura, Leopoldina e Domitila ficam grávidas e expressam a ansiedade (e certa disputa entre as duas) em dar a Pedro um herdeiro homem (ele tinha, com Leopoldina, duas filhas). Enquanto Pedro se divide entre a Quinta da Boa Vista e a casa de Domitila, a diferença de sua relação com as duas mulheres fica nítida: com a esposa, ele tem conversas pontuais, apressadas e protocolares, e com a amante as trocas são prolongadas, íntimas e marcadas pelo tom de cumplicidade. Assim, Domitila gradativamente se inteira dos assuntos do país, dá opiniões e é, inclusive, procurada por pessoas interessadas em obter favores do imperador. Sua influência

crece e, rapidamente, ela é agraciada pelo amante com o título de viscondessa de Santos.

No plano político, movimentos republicanos e ameaças separatistas eclodem pelo Brasil. As ordens de Dom Pedro, em sua maioria, são duras: reprimir violenta e exemplarmente as oposições é a orientação mais frequente para seus ministros e apoiadores. Em alguns casos, o imperador intervém pessoalmente, como ocorreu, no início de 1826, em sua visita à província da Bahia para tentar conter uma sublevação que envolvia negros cometendo crimes contra portugueses. A viagem se torna mais um escândalo na corte, pois na lista de passageiros que acompanham o imperador, estão seus ministros, a imperatriz e, na mesma embarcação, a viscondessa de Santos. Sem ter ciência disso, Leopoldina chega a sonhar com uma viagem sozinha com o marido, até ser informada sobre a comitiva que iria acompanhá-los.

Nesse momento, o imperador tinha dois filhos recém-nascidos: Pedro (que seria o imperador Dom Pedro II), com Leopoldina, e Pedro Brasileiro, com Domitila. Ambos permaneceram no Rio de Janeiro durante a viagem de seus pais à Bahia. No retorno, Pedro e Domitila são surpreendidos pela notícia da morte de seu filho. Durante o luto da amante, Dom Pedro toma mais um conjunto de decisões com o objetivo de agradá-la. Deixando a corte, mais uma vez, escandalizada, o imperador confere a Isabel, sua filha com Domitila, o título de duquesa de Goiás. Ao mesmo tempo, o pai da paulista é agraciado com o título de visconde de Castro e Domitila, por sua vez, é elevada ao status de marquesa de Santos. Para a decepção de Leopoldina, que assistia entristecida a elevação de Domitila na corte, Dom Pedro decide educar a duquesa de Goiás entre seus filhos legítimos com a imperatriz.

Paralelamente, as conspirações na corte continuam. A indignação causada pelo envolvimento de Dom Pedro com Domitila leva o barão de Mareschal (diplomata austríaco no Rio de Janeiro) a planejar o assassinato da marquesa, a fim de resguardar, para os Habsburgo, a sucessão ao trono brasileiro. Mareschal encomenda o crime ao ambicioso Terêncio (Buza Ferraz), com instruções para que fosse discreto. No capítulo 16, Terêncio consegue entrar na casa de Domitila para colocar em prática o plano de Mareschal, mas é descoberto por Dom Pedro, que tenta desarmá-lo. Durante a disputa corporal que se inicia entre os dois, Terêncio leva um tiro de Francisco (Fernando Eiras), irmão da marquesa, e morre.

Pouco tempo depois, o pai de Domitila adoece, o que leva Dom Pedro a passar dias seguidos na casa da amante, em apoio à família Castro. Nesse período, o

imperador é criticado pela ausência no Paço Imperial e na Quinta da Boa Vista durante uma fase politicamente conturbada. Isolada e sem notícias do marido, Leopoldina ordena a Chalaça que retire da Quinta os pertences do imperador e os leve para a casa da marquesa de Santos. Alertado por Chalaça, Dom Pedro retorna à Quinta e encontra seus pertences espalhados pelo quarto, enquanto Leopoldina e suas damas os separam e os guardam em malas. Segue uma discussão violenta entre o casal de imperadores, que culmina na agressão física de Pedro contra a esposa. Ferida e adoecida, a imperatriz fica acamada durante as semanas seguintes.

No capítulo 18, Leopoldina permanece doente e sente pontadas na barriga – um aborto iria agravar seu estado de saúde. Retomando os assuntos do império, Dom Pedro resolve partir em viagem para o Sul, a fim de apoiar as tropas que lutavam na Guerra Cisplatina. A popularidade do imperador, que estava em baixa devido ao seu romance com Domitila e ao sofrimento de Leopoldina, foi elemento crucial em sua decisão. Antes de partir, ele visita rapidamente a esposa e, pela primeira (e última) vez, demonstra ternura pela esposa na cena que era, na verdade, a despedida dos dois.

Sentindo-se culpado, Pedro resolve rever seus sentimentos e suas relações, começando por distanciar-se de Domitila. Durante a viagem do marido, a imperatriz sofre um aborto, começa a delirar e morre, no capítulo 19. Enquanto Leopoldina agonizava, Domitila sonhava com um possível casamento com Dom Pedro após a morte da austríaca. Contudo, a rejeição da corte à presença da marquesa aumenta após o falecimento de Leopoldina, que gera grande comoção popular. Percebendo o aumento da oposição à marquesa, Chalaça começa a conspirar contra ela, contando com o apoio do barão de Mareschal e do marquês de Paranaguá. Insinua-se, nessa fase da minissérie, um interesse romântico de Chalaça por Domitila, que não corresponde aos sentimentos do comendador e é chantageada por ele.

Para induzir o imperador ao rompimento com a amante, Chalaça faz com que ele flagre a marquesa na cama com um soldado que servia à Guarda Real, o tenente Moraes (Diogo Vilela). Mais uma vez Pedro reage violentamente, esbofeteando Domitila, que grita por socorro. Após ser controlado pelo irmão da marquesa, Pedro deixa sua casa. Nessa fase, o imperador se mostra abatido e permanece muito tempo na Quinta e na Fazenda de Santa Cruz, toca suas músicas preferidas e passa tempo com os filhos. Sob a influência de Chalaça e o abalo da traição, Pedro decide expulsar a amante da corte.

Começa então uma sequência de idas e vindas entre Pedro e Domitila. A paulista já havia retornado para a província quando o imperador, impaciente diante das dificuldades em encontrar uma nova esposa entre as princesas europeias, ordena o retorno da marquesa para a corte. Reunindo os ministros do império, Pedro comunica sua decisão de casar-se com a marquesa, sendo então alertado pelo Marquês de Paranaguá: há oposições de diversas regiões do Brasil à Domitila, e o casamento poderia agravar as tensões políticas do momento. Não obstante, no capítulo 26, a paulista retorna para o Rio de Janeiro, onde é recebida com pompa e circunstância. Durante uma cerimônia de beija-mão no Palácio, Pedro recebe notícias urgentes vindas da Europa, onde o marquês de Barbacena (Kleber Drable) havia firmado o contrato de casamento entre o imperador e Amélia de Leuchtenberg. Empolgado com a beleza do retrato da noiva, Pedro ordena novamente que Domitila retorne para São Paulo.

Entretanto, Dona Amélia havia feito uma exigência para firmar seu noivado. A má reputação de Chalaça nas cortes europeias fez com que a princesa pedisse a Barbacena que Chalaça saísse da corte antes que ela chegasse. Ele, então, é enviado para Londres como embaixador do Brasil. Amélia chega ao Rio de Janeiro e, enquanto isso, em São Paulo, Domitila conhece aquele que seria seu segundo marido, o brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar. A minissérie chega ao fim com a expressão sorridente da marquesa, enquanto sobem legendas descritivas sobre a continuação de sua trajetória e da vida de Pedro, desde aquele momento até sua morte. O Quadro 9 resume a estrutura narrativa da produção.

Quadro 9 – Sequência narrativa de *Marquesa de Santos*

Capítulos	Temáticas
1 - 8	Início do romance de Pedro e Domitila. Rivalidade entre Chalaça e José Bonifácio. Ponto de virada: Partida de José Bonifácio para o exílio.
9 - 19	Ascensão de Domitila na corte carioca, com o apoio de Chalaça. Aumento da oposição a Dom Pedro e ao regime monarquista. Disputas entre Leopoldina e Domitila.
20 - 25	Ponto de virada: Morte de Dona Leopoldina. Conspirações contra a marquesa de Santos. Expulsão de Domitila da corte.
25 - 26	Rompimentos e reconciliações entre Pedro e Domitila. Noivado de Dom Pedro e Dona Amélia. Rompimento definitivo entre o imperador e a marquesa, com seu retorno para São Paulo.

Elaboração própria.

Em *Marquesa de Santos*, a paixão de Dom Pedro por Domitila de Castro é o elemento que desencadeia a maior parte das ações, inclusive na esfera política. Em nome do romance, o imperador dá ordens, distribui títulos de nobreza, nomeia e destitui ministros. O relacionamento serve ainda como fator de manobra nas mãos de Chalaça, o vilão da trama, que procura tirar proveito do prestígio da marquesa de Santos e de sua família junto ao imperador. A solidão da imperatriz Leopoldina, o exílio de José Bonifácio e o descontentamento da diplomacia austríaca com Dom Pedro também se devem, na trama, ao envolvimento do imperador com a amante paulista.

Tamanha dimensão dada ao romance, sobrepondo-o aos episódios históricos, deve-se ao entrecruzamento da vida pública e da vida privada de Dom Pedro. Na minissérie, o gabinete do imperador serve com frequência à discussão de sua vida pessoal, enquanto a casa da marquesa, em diversos momentos, transforma-se em escritório de despachos de Dom Pedro. Políticos, fazendeiros, membros de lojas maçônicas e fidalgos repercutem, em diversos ambientes, os assuntos de alcova do imperador. Ocorre, inclusive, uma confusão entre a Quinta da Boa Vista (residência real) e o Paço Imperial (sede administrativa do império). Por esse motivo, as conspirações com objetivos políticos incluem ações ligadas à bajulação e à sabotagem de Domitila ou, em raras ocasiões, à defesa da dignidade de Leopoldina. Os argumentos moralistas, na minissérie, servem como subterfúgios para que os conspiradores enfraqueçam adversários e aumentem sua influência sobre as decisões de Dom Pedro.

*Marquesa de Santos* investe na intensidade dramática de suas intrigas, apresentando cizânias em que as sequências de estratégias conspiratórias revelam os interesses escusos de boa parte dos personagens. O espectador tem pouco alívio cômico ao longo da trama e as relações de empatia e de identificação não vêm facilmente – os personagens são complexos e não se encaixam em maniqueísmos simplistas. É o vilão quem convida à cumplicidade do público, por meio do recurso técnico da quebra da quarta parede. São diversas as situações em que o personagem de Edwin Luisi olha diretamente para a câmera e chega a dar piscadelas ao final de uma cena. Dessa forma, Chalaça lembra que somente o espectador conhece suas intenções e suas formas de manipular os personagens com quem interage.

As cenas românticas, por sua vez, são embaladas pela música original de Carlos Cruz, presente também na abertura da minissérie. Embora o relacionamento

entre Dom Pedro e Domitila cause escândalo na corte, nas cenas de amor entre os dois há cortes e enquadramentos estratégicos que distanciam do olhar do público a nudez dos personagens e qualquer gesto mais picante. Os figurinos, cenários e maquiagens remetem à suposta sobriedade da vida na corte carioca no início do século XIX – cores terrosas e tons neutros dominam o visual da produção, que buscou se alinhar de acordo com o material pesquisado para a produção de *Marquesa de Santos*. Dois romances históricos são apontados como inspiração da trama escrita por Wilson Aguiar Filho e Carlos Heitor Cony: as obras *A marquesa de Santos* e *As maluquices do imperador*, ambas de Paulo Setúbal (MONTANO, 1999). A linguagem utilizada pelos personagens também se baseou na época retratada, o que rendeu críticas à minissérie pelo tom afetado dos diálogos e dos gestos em tela (KLANOVICZ, 2011).

Tendo como foco da narrativa o romance entre Dom Pedro e a marquesa de Santos, a minissérie trata o casamento entre Leopoldina e o imperador como um contraponto, um obstáculo à plena liberdade do relacionamento entre os dois amantes. Nesse sentido, a construção de Pedro e Leopoldina como personagens é decisiva em suas performances de gênero, expressando performances de masculinidade e de feminilidade que acentuam diferenças e conflitos ao longo de *Marquesa de Santos*.

## **5.2. Senhor imperador, senhora imperatriz**

Formalidade é o que chama a atenção nas interações de Dona Leopoldina e Dom Pedro em *Marquesa de Santos*. Como já são imperatriz e imperador desde o primeiro capítulo, as conversas entre os dois são repletas de interpelações a “Vossa majestade”, “senhor” e “senhora”. Frequentemente, os recados e pedidos (inclusive de ordem pessoal) são transmitidos entre os monarcas por meio de secretários pessoais ou damas de companhia. São raras as demonstrações de proximidade ou de afeto nas cenas entre os dois.

De modo geral, a caracterização de Leopoldina acompanha a polidez e a postura protocolar da imperatriz na minissérie. Os vestidos impecáveis, os cabelos penteados e a maquiagem leve passam longe de uma expressão descuidada ou abatida (Figura 14). Os modos da imperatriz são refinados e os gestos, contidos. Mesmo em situações de relaxamento, cuidando das plantas no jardim ou se

preparando para dormir, Leopoldina demonstra seriedade e recato. Seu papel representativo é construído nos moldes da imagem da consorte ideal e da posição ornamental junto ao marido, assim como discorre Solnon (2012) sobre as esposas de monarcas na sociedade ocidental. Completando a caracterização, os cabelos loiros e a pele clara somam à personagem os traços dos Habsburgo, e a escolha de Maria Padilha para interpretar a imperatriz reproduz essa tradição na esfera midiática.

Figura 14 – Maria Padilha como Dona Leopoldina em *Marquesa de Santos*



Fonte: MARIA PADILHA, 2017.

A representação de Dom Pedro também segue o caminho conhecido da imagem do imperador de pele morena, costeletas e cabelos escuros. O figurino, alternando-se entre trajes militares e roupas claras de algodão, ajuda a demarcar momentos de tensão e de leveza (estes últimos, em sua maioria, na companhia de Domitila). O ator Gracindo Jr. teve o desafio de dar vida a Dom Pedro doze anos após o lançamento de *Independência ou Morte*, filme que havia transformado Tarcísio Meira na imagem midiática do imperador. O porte de galã é retomado na caracterização de Dom Pedro em *Marquesa de Santos* (Figura 15).



Figura 15 – Gracindo Jr. como Dom Pedro I em *Marquesa de Santos*



Fonte: MARQUESA DE SANTOS, 1984 (Reprodução).

Logo no primeiro capítulo, uma demonstração de força física é destacada na cena em que Pedro e Domitila se conhecem e o monarca se oferece para carregar sua liteira, que estava sendo conduzida por dois homens negros. O príncipe, sob o argumento de que “um cavaleiro não pode ver tão linda senhora sendo conduzida por escravos”, apoia nos ombros a liteira da paulista “como se seu escravo fosse” (capítulo 1, 10:40 – 12:28). Domitila, por sua vez, fica encantada com o vigor de Pedro: “Como Vossa Alteza é forte! Ah, como Vossa Alteza é forte!”, ela diz ao final da cena. O Dom Pedro de Gracindo Jr. incorpora um modelo de virilidade disseminado na cultura popular e que, segundo Badinter (1992), reproduz a imagem do homem forte, autossuficiente e solitário. Vejamos como esses elementos se apresentam no imperador de *Marquesa de Santos*.

No momento em que se inicia a trama da minissérie, em 1822, Pedro já governa sozinho o reino – seus pais e o restante de sua família haviam retornado para Portugal no ano anterior. Embora José Bonifácio tente exercer um papel paternal em relação ao regente, Pedro se mostra um filho rebelde, que escuta os conselhos dos outros, mas decide a partir de interesses e convicções próprias. O mesmo acontece com outros personagens do núcleo próximo ao monarca: Chalaça, João Pinto, Leopoldina e Paranaguá tentam influenciar as escolhas e os rumos de Dom Pedro, sem êxito. Apenas Domitila, após se mudar para a corte, consegue fazê-lo. Contudo, mesmo a amante não é capaz de impedir ações duras do imperador, como uma ordem de enforcamento em que ela tenta interceder em favor do condenado. Autoritário, Dom Pedro não hesita em dar ordens para reprimir seus opositores de forma exemplar e com violência.

No plano pessoal, na maior parte do tempo, Pedro age sozinho. Suas investidas amorosas são comentadas pelos amigos em tom de inveja, e são poucos os momentos em que o imperador precisa de ajuda para flertar ou se aproximar de uma mulher. No caso de Domitila, são frequentes as ordens e os recados transmitidos por meio de Chalaça, contudo as solicitações estão sempre embutidas nas discussões dos assuntos do império, no gabinete do Paço. A autonomia e a força são os pilares da virilidade de Dom Pedro na trama, que pode ser entendida a partir das formulações de Vigarello (2011), para quem o autocontrole e a maturidade estão entre as maiores e mais nobres virtudes ligadas à virilidade. Assim, é consolidada a dominação do imperador por meio de sua autoridade masculina, que abrange suas interações públicas e privadas.

Outra dimensão da virilidade do personagem é expressa pela passionalidade. O imperador não esconde os ímpetos controladores e os sentimentos de posse que nutre por Domitila e, de certa forma, por Leopoldina. Para a paulista ele anuncia, no capítulo 12, a construção de um palacete próximo à Quinta para instalá-la, de forma que ele pudesse vigiar seus passos e as visitas que ela recebia. Como justificativa, diz o monarca: “Antes de ser imperador eu sou homem. Como não sentir ciúmes da mulher mais atraente do Império?”. Os ciúmes de Pedro iriam culminar, no capítulo 21, com uma cena de agressão física após a descoberta de uma traição de Domitila. Após atingi-la com socos e bofetões, o imperador chama a paulista de prostituta e rompe com ela. Em seguida, iria romper e reatar com a amante diversas vezes, até expulsá-la da corte em definitivo. Na minissérie, tanto o romance quanto o destino de Domitila e de sua família estão nas mãos de Pedro e mudam ao sabor de suas vontades.

Em contraste à masculinidade dominante de Dom Pedro, está a feminilidade resignada de Dona Leopoldina. A imperatriz demonstra aspectos do “eterno feminino” criticado por Simone de Beauvoir (1949), como a sensibilidade e a intuição. Esta se mostra em diversos momentos da trama, como na cena em que ela se sente mal e chama pelo marido, ao mesmo tempo em que ele passa sua primeira noite com Domitila, em São Paulo. A expressão do amor romântico de Leopoldina por Dom Pedro, na minissérie, faz parte da construção feminina de uma imperatriz que se encontra restrita em seus papéis sociais e deposita suas expectativas na mutualidade dos sentimentos que tem pelo marido. Não correspondida, ela descreve suas

angústias para a baronesa de Goytacazes, durante uma ruidosa festa no solar vizinho à Quinta, onde vive a marquesa de Santos.

Quadro 10 – Leopoldina conversa com a baronesa de Goytacazes

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
<p>Capítulo 13 09:24 - 13:40</p>	<p>No quarto de Leopoldina, ela e a baronesa de Goytacazes escutam uma música que vem ao longe e olham pela janela. A imperatriz traça uma camisola e se prepara para dormir.</p>	<p>Leopoldina: Estão todos lá a lhe prestar homenagens. Todos.</p> <p>Baronesa: Nem todos, minha imperatriz. Nem todos.</p> <p>Leopoldina: Ah, se um dia eu pudesse sonhar com todo esse sofrimento! <i>(A imperatriz se senta na poltrona de sua penteadeira)</i>. A Baronesa não sabe o que foi o meu casamento. A riqueza que o emissário de Dom João VI esbanjou pela Corte de Viena foi incalculável. Todos comentavam o belo casamento que eu fazia. Um país estranho, sim. Distante, sim. Selvagem, até. Mas com o fascínio de riquezas deslumbrantes.</p> <p>Baronesa: Eu me lembro do desembarque de Vossa Majestade. O Rio nunca tinha visto nada igual. Lembro que o príncipe foi recebê-la com uma caixa cheia de diamantes como presente.</p> <p>Leopoldina: Quando o vi parado do lado do pai, tão garboso, tão lindo! Eu... ah, minha amiga, eu tenho certeza que desde o primeiro momento ele me achou feia, sem graça.</p> <p>Baronesa: Se ao menos... Perdão, Majestade, mas... se ao menos Vossa Majestade se servisse dos artifícios que as outras mulheres usam para se embelezar!</p> <p>Leopoldina: E pecar pela sensualidade? Pela vaidade? Não! <i>(Ela se levanta, nervosa)</i>. Se a baronesa pudesse imaginar o que eu senti quando eu vi o meu esposo, o imperador, aos beijos e abraços com aquela... aquela sem-vergonha. Aquela sereia maldita! Ah, por Deus, eu tive nojo de mim. Eu tive nojo por permitir que ele ainda me toque. E mais, por ainda o desejar. <i>(Entre lágrimas)</i> Ah, ele parecia tão alegre, tão feliz do lado dela, como nunca o fora comigo.</p> <p>Baronesa <i>(sentando-se ao lado de Leopoldina)</i>: A senhora tem que continuar sendo superior. Não pode mostrar sua dor à corte. Não se iguale a ela, Majestade. A senhora é arquiduquesa da Áustria, filha de Francisco Leopoldo, imperatriz do Brasil. Deixe que Dom Pedro satisfaça seus baixos instintos com ela, que é o sangue dos Bragança. A senhora se lembra de Dona Carlota Joaquina.</p> <p>Leopoldina: Eu sei. Eu sei, baronesa. Mas é meu esposo, é meu senhor. E apesar de tudo o que ele me fez, eu ainda o amo.</p> <p>Baronesa: Oh, minha filha. Ai, que desgraça! Que casamento infeliz, meu Deus.</p> <p><i>Leopoldina, em prantos, é consolada pela baronesa.</i></p>

Elaboração própria

Leopoldina, de fato, mantém seu ar superior e altivo, mas não em virtude dos conselhos de Goytacazes. Tratava-se de uma característica cultivada ao longo de anos de educação palaciana em Viena, além das dificuldades de adaptação ao Rio de Janeiro. O distanciamento entre a imperatriz e outros membros da corte, por vezes, é traduzido na forma de frieza e até de esnobismo, como a própria Leopoldina confidencia a uma conterrânea recém-chegada da Áustria, no capítulo 10 (17:10): “Mas você não me parece feliz. O que a entristece? O Brasil? Se for, trate de acostumar-se, querida. É mesmo um país miserável, com uma corja enojante. Uma populacha sem o menor asseio”. Em outras situações, a imperatriz se queixa do clima tropical e da falta de cultivo das pessoas no Brasil. Suas reclamações e seu temperamento distante dificultam a identificação e a simpatia pelo personagem em *Marquesa de Santos*.

O recolhimento de Leopoldina tem ainda outro motivo, a religiosidade que a tornava pudica e que a impedia de se “embelezar”, como observa a baronesa de Goytacazes no diálogo do Quadro 8. Associando ao pecado a vaidade do cuidado próprio, a imperatriz acredita que não pode se entregar a tal perversão, como o faz Domitila. No capítulo 5, impressionada pela beleza da rival, Leopoldina analisa ao espelho suas próprias feições, comparando-se à preferida de Dom Pedro. Como uma espécie de oração, ela apanha o livreto que havia trazido consigo da Áustria, *Mes résolutions*, que lê em voz alta (12:23):

Certa de que estou inteiramente às vistas de Deus, me vestirei com a maior modéstia possível. Deus me guarde de jamais permanecer a sós em algum canto isolado com um homem estranho, não importa o quão sábio ele pareça. Meu coração permanecerá para sempre fechado contra o espírito pervertido do mundo. Longe de mim todas as despesas inúteis, o luxo prejudicial, as roupagens indecentes e as toilettes escandalosas. Meu coração permanecerá para sempre fechado contra o espírito pervertido do mundo. Meu coração permanecerá para sempre fechado contra o espírito pervertido do mundo!

Segundo Oberacker Jr. (1973), *Mes résolutions* era um documento com anotações que deveriam nortear moralmente o comportamento de Leopoldina. Elaborado pela arquiduquesa e por sua preceptora na Áustria, a condessa Von Lazansky, *Mes résolutions* ajuda a compreender a devoção de Leopoldina, que na minissérie se traduz em recato extremo e, inclusive, na existência de um oratório particular em seu quarto. A postura fechada e pudica rendia à imperatriz comentários nada lisonjeiros, como a fala de tenente Moraes para Domitila no capítulo 12 (07:20):

“Hum, você sabe o que dizem na corte? Que Dona Leopoldina ainda reina como imperatriz, mas que como mulher já abdicou há muito”. Vista como a esposa que Dom Pedro traía pela falta de atrativos, Leopoldina era considerada uma mulher pouco interessante, principalmente sob o prisma comparativo da presença de Domitila. *Marquesa de Santos* acompanha, nesse aspecto, outras narrativas em que a imperatriz é julgada pelo não atendimento a um modelo de feminilidade – aquele que, para Beauvoir (1949), orienta-se sobretudo à satisfação das expectativas masculinas.

O próprio Dom Pedro deixa clara para Leopoldina, no capítulo 17, sua impressão a respeito da postura da esposa, que considera pouco atraente. Na cena, transcrita no Quadro 11, o imperador não apenas afirma seu julgamento moral e estético sobre a imperatriz, como também toca em um ponto sensível do papel feminino que cabe à Leopoldina como consorte: o exercício da maternidade.

Quadro 11 – Leopoldina e Pedro trocam acusações (continua)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 17 05:58 – 08:00	No quarto de Leopoldina, ela e o imperador discutem, em pé, sobre a presença da Duquesa de Goiás na Quinta. O ambiente tem as janelas e as portas fechadas. Ao final da cena, sobe ao fundo uma música melancólica.	<p>Leopoldina: Eu não vou permitir que a Duquesa de Goiás tenha qualquer tipo de preferência sobre nossas filhas.</p> <p>Pedro: Eu não faço nenhuma diferença entre minhas filhas. Se dei alguma recomendação aos professores, às amas, foi pela particularidade da situação.</p> <p>Leopoldina: Não seja tão escrupuloso, Majestade. Não combina com Vossa Majestade. Diga logo que prefere a Bela. Não é assim que o senhor a chama? Bela?</p> <p>Pedro: Até parece que Dona Leopoldina é mãe extremosa.</p> <p>Leopoldina: E sou!</p> <p>Pedro: Ah sim, talvez com Paula Mariana, por se parecer com sua mãe. Mas quando Januária quebrou a cabeça no pátio, nem por isso Vossa Majestade deixou de dar o seu passeio matinal a cavalo.</p> <p>Leopoldina: Pedro!</p> <p>Pedro: Quando Pedro estava na cama, de febre com dores de cabeça, jamais Vossa Majestade foi visitá-lo em seu quarto, entregue que estava ao seu trabalho na estufa! Vossa Majestade se dedica mais às plantas que aos nossos filhos.</p> <p>Leopoldina: Não é verdade!</p>

Quadro 11 – Leopoldina e Pedro trocam acusações (conclusão)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 17 05:58 – 08:00	No quarto de Leopoldina, ela e o imperador discutem, em pé, sobre a presença da Duquesa de Goiás na Quinta. O ambiente tem as janelas e as portas fechadas. Ao final da cena, sobe ao fundo uma música melancólica.	<p>Pedro: Claro que é verdade! Examine a sua consciência, ela lhe dirá.</p> <p>Leopoldina: Se Vossa Majestade também examinasse a sua consciência, ia ver que tem muito mais motivos para temer o julgamento divino do que eu.</p> <p>Pedro: Ora, Dona Leopoldina, se peço, peço por ser homem, por ter o sangue quente, insaciável, por ser estourado. Mas sou pai amoroso e tento ser bom imperador. Já Vossa Majestade julga-se santa e peca até mais que eu, por soberba... por não admitir que, embora imperatriz, tem os mesmos desejos e impulsos que qualquer ser mortal. Se Vossa Majestade não fosse tão fria e tão altiva, quem sabe não seria até mais bonita? <i>(Dá as costas e se dirige à porta, onde para por um instante antes de sair)</i> Quem sabe até eu não chegaria a amá-la um pouco?</p> <p><i>Pedro sai do quarto. A imperatriz, chorosa, vai até a penteadeira, senta-se e examina no espelho suas feições.</i></p>

Elaboração própria.

O diálogo acontece após Leopoldina assistir, inconformada, a filha de Pedro e Domitila sendo admitida na Quinta da Boa Vista, para ser educada entre os filhos do casal de imperadores. Ao ser questionado, Dom Pedro opta por reagir ofendendo a esposa, que considera uma mãe omissa, uma pessoa soberba, uma mulher fria. O tratamento formal parece dissipar qualquer possibilidade de conciliação entre os dois, distantes em cena também fisicamente – ele, sempre próximo à porta, parece aguardar a primeira oportunidade para se retirar. A Leopoldina, que se vê desprovida das principais qualidades esperadas de uma mulher, resta procurar a si mesma no espelho.

Para Giddens (1993), a maternidade tem sido um aspecto fundamental de vinculação feminina ao ambiente doméstico e privado desde o final do século XVIII. Em *Marquesa de Santos*, o papel de mãe exercido por Leopoldina se concentra nas sucessivas gestações da imperatriz – ela pouco aparece brincando e interagindo com as crianças. Não obstante, a reclusão aos limites privados é observada durante toda a trajetória da personagem. Mesmo os poucos eventos sociais em que Leopoldina está presente são realizados na Quinta, onde a imperatriz passa a maior parte de seu tempo. Suas idas à igreja, na região central do Rio, são exceções. Recorrendo a

Navarro-Swain (2013), compreendemos a limitação dos papéis da imperatriz na minissérie, cuja narrativa opta pela invisibilização da vida pública de Leopoldina, excluída dos ambientes e assuntos políticos do reino. “Eu não posso e nem quero interferir nos assuntos do Estado”, ela própria afirma para o marido, no capítulo 6.

As acusações trocadas durante a cena transcrita no Quadro 11 revelam a frustração das expectativas de Dom Pedro sobre a imperatriz e também a justificativa das ações destemperadas do imperador: “peco por ser homem, por ter o sangue quente, insaciável, por ser estourado”. Como em outras narrativas, o simples fato de ser homem e de ter grandes desejos é apresentado como a explicação para a impulsividade de Dom Pedro. O temperamento “estourado” do monarca culmina em duas cenas de violência – a já citada agressão física contra Domitila e o ataque à Leopoldina, no capítulo 17, como reação à decisão da imperatriz de partir para um convento e de retirar da Quinta os pertences do imperador (Quadro 12).

Quadro 12 – Pedro se descontrola após discussão com Leopoldina (continua)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 17 27:38 – 30:05	Nos aposentos da imperatriz, duas damas da corte, lideradas pela Baronesa de Goytacazes, separam e dobram roupas. Em seu quarto, Leopoldina faz o mesmo. Há peças espalhadas por todo o ambiente, que tem malas abertas sobre cama e outros móveis. Dom Pedro entra repentinamente, em passos firmes, até o encontro da esposa. As damas que auxiliavam a imperatriz se recolhem a um canto, assustadas. Uma música com ar de suspense completa a ambiência de tensão.	<p>Pedro: O que é isso?</p> <p>Leopoldina: Não é nada. Sou eu que vou-me embora do Palácio.</p> <p>Pedro: O quê? Vossa Majestade vai-se embora do Paço?</p> <p>Leopoldina (<i>organizando, apressadamente, uma mala que está sobre sua cama</i>): Eu vou para o Convento da Ajuda. No meio das monjas é que deve viver uma imperatriz sem esposo. Eu já mandei levar as suas bagagens para a casa da marquesa de Santos. Vossa Majestade, que não se importa de viver dias inteiros na companhia desta mulher, irá agora viver definitivamente na companhia da adúltera.</p> <p>Pedro (<i>afrouxando o colarinho</i>): Vossa Majestade enlouqueceu! (<i>O imperador agora segura com força os braços da esposa e a afasta da cama</i>). Vossa Majestade não vai a parte alguma, isso seria um escândalo!</p> <p>Leopoldina: Escândalo? É Vossa Majestade que tem coragem de me falar em escândalo? E o que é Vossa Majestade nesse momento senão o mais escandaloso de todos os homens, com sua amante pública?</p> <p>Pedro: Leopoldina, você olha como fala! (<i>O imperador tem um leque fechado nas mãos, que aponta na direção da imperatriz e em seguida atira ao chão</i>).</p> <p>Leopoldina: Eu falo como bem entendo!</p>

Quadro 12 – Pedro se descontrola após discussão com Leopoldina (conclusão)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
<p>Capítulo 17 27:38 – 30:05</p>	<p>Nos aposentos da imperatriz, duas damas da corte, lideradas pela Baronesa de Goytacazes, separam e dobram roupas. Em seu quarto, Leopoldina faz o mesmo. Há peças espalhadas por todo o ambiente, que tem malas abertas sobre cama e outros móveis. Dom Pedro entra repentinamente, em passos firmes, até o encontro da esposa. As damas que auxiliavam a imperatriz se recolhem a um canto, assustadas. Uma música com ar de suspense completa a ambiência de tensão.</p>	<p>Pedro: Essa mulher é mãe de minha filha! E é a mulher que mora em meu coração.</p> <p>Leopoldina: Mais um motivo para que eu vá-me embora!</p> <p>Pedro (<i>segurando e sacudindo Leopoldina pelos braços</i>): Vossa Majestade não vai a lugar nenhum, vai ficar aqui no Paço bem quietinha, entendeu? (<i>Pedro atira Leopoldina na cama</i>).</p> <p>Leopoldina: Basta senhor, basta! Eu já estou farta de tudo isso! (<i>Leopoldina se levanta</i>) Vossa Majestade se esqueceu de que eu sou filha de imperador, mulher de imperador e mãe do futuro imperador do Brasil? (<i>Leopoldina segura as abas do casaco do marido e lhe dá pequenos tapas no peito enquanto grita</i>). Eu já não aguento mais! Vai, vai! Vai viver com a divorciada, vai! Mas deixe a mim, imperatriz sem esposo, viver em paz... longe de todo esse horror, de toda essa nojeira!</p> <p>Pedro: Contenha-se, Leopoldina!</p> <p>Leopoldina: Uma aventureira é o que ela é, uma prostituta!</p> <p>Pedro dá um tapa no rosto de Leopoldina, que cai sobre a cama. Ela se levanta rapidamente, enquanto Pedro lhe dá as costas.</p> <p>Leopoldina: Bate! Bate mais! Bate! Espanca a mãe dos teus filhos! (<i>A imperatriz volta a dar pequenos tapas no peito do marido</i>).</p> <p>Pedro: Dona Leopoldina...</p> <p>Leopoldina: Vai Dom Pedro! Vai! Faz este ato heroico! Vai, Dom Pedro!</p> <p>Pedro: Leopoldina!</p> <p>Leopoldina: Bate na imperatriz do Brasil!</p> <p><i>Pedro segura Leopoldina pelos ombros e a sacode enquanto ela continua gritando. Ela cai novamente sobre a cama e ele a estapeia, ajoelhando-se sobre ela.</i></p> <p>Pedro: A senhora não vai a parte alguma, entendeu? A parte alguma!</p> <p><i>Nesse momento Pedro dá bofetões na esposa e a joga no chão. Ambos gritam um com o outro e são ouvidos pelas damas da imperatriz. Dom Pedro encerra a briga com chutes e pontapés na barriga e nas pernas da imperatriz, que permanece chorando, no chão, enquanto ele se retira.</i></p>

Elaboração própria.



Posteriormente, Dom Pedro iria se sentir culpado pelo adoecimento e pela morte da esposa. Em sua última cena juntos, no capítulo 18, ele diria à imperatriz: “Eu sei que eu fui indigno de Vossa Majestade. [...] Quando eu voltar da Cisplatina, eu prometo tentar refrear meus impulsos”. Mais adiante, prestes a agredir Domitila, o imperador lembra sua última briga com Leopoldina: “Eu vou fazer contigo, de propósito, o que fiz sem querer com Leopoldina!”. Após a morte de Leopoldina, a reputação de Pedro como homem violento e conquistador chegou à Europa, tornando-se um obstáculo para a procura de um novo casamento para o imperador. Não obstante, Pedro conseguiu a noiva de seus sonhos, tal qual havia descrito para o marquês de Barbacena no capítulo 21 (07:10 – 07:34):

Barbacena, a esposa que desejo deverá ter como qualidades formosura, virtude, instrução e berço. Caso não seja possível reunir todas essas qualidades numa só pessoa, Vossa Excelência poderá esquecer a instrução e o berço, mas jamais a virtude e a formosura.

A primeira visão de um retrato da jovem Amélia de Leuchtenberg faz com que Pedro se esqueça rapidamente da paixão por Domitila. Na despedida do casal, no último episódio, a crueldade do imperador deixa mais uma marca, após os protestos da amante para evitar o rompimento: “Chega! Basta! Já fiz muito vindo até aqui lhe dar uma satisfação. A senhora deve me obedecer como minha súdita! É melhor para todos. Nada de escândalos. A senhora deverá partir para São Paulo e se resignar. Adeus”. Assim, Dom Pedro chega ao final de *Marquesa de Santos* com a oportunidade de “passar a vida a limpo” após uma jornada de imposição de suas vontades que levou a altos e baixos até a protagonista da trama. Embora caiba a ela a personagem título, é Dom Pedro quem triunfa a partir da “higienização” de sua reputação, que levou ao banimento de Chalaça e da própria marquesa antes que a noiva do imperador desembarcasse no Rio de Janeiro. Afastado daqueles em quem poderia depositar a responsabilidade pelos maus feitos, Dom Pedro é redimido com a chance de um novo começo que é, na minissérie, seu *grand finale*.

### **5.3. O viés satírico de *O Quinto dos Infernos***

Carlota Joaquina é a primeira personagem apresentada logo no início de *O Quinto dos Infernos*, que retrata a chegada da infanta espanhola a Portugal, em 1795, para se casar com o então herdeiro do Trono português, o príncipe João. Inicia-se

então a história de sua família com Dom João, que iria assumir em 1899 a regência do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves no lugar de sua mãe, a rainha Dona Maria I, considerada mentalmente incapaz. Da união entre Dona Carlota Joaquina e Dom João nasceria Pedro de Alcântara, o futuro Dom Pedro I do Brasil. A minissérie narra sua história em meio ao contexto da proclamação da Independência do Brasil.

Os sete primeiros episódios se dedicam a acompanhar as intrigas que se formam em Portugal durante a expansão das tropas napoleônicas pela Europa. Na medida em que o Reino português passa a ser ameaçado pelos franceses, o príncipe Dom João se convence a adotar a estratégia de transferir sua família e a corte para o Brasil. Longe das questões palacianas, o personagem Francisco Gomes (conhecido como Chalaça) se envolve em trapaças e fugas quixotescas até conhecer e se apaixonar por Manoela (Danielle Winits). Após encontros e desencontros com a amada, Chalaça acredita que Manuela foi morta em um incêndio e parte para o Brasil em um dos navios que trazem a família real, em 1808. A mocinha, achando que foi abandonada por Chalaça, fica em Portugal. Dom Pedro, ainda criança, acompanha a família na viagem para os trópicos. A partir de então, a história passa a ser ambientada no Brasil.

Alguns anos depois, em 1817, Pedro surge como um jovem rapaz, levando uma vida boêmia na corte enquanto seus pais se preocupam com seu comportamento e com possíveis bastardos que o príncipe pudesse gerar. A atmosfera da vida na corte é de irreverência, sensualidade e desconfiança – há um clima de trapaças e oportunismos que perpassa diferentes núcleos e intrigas da minissérie. Essa é a tônica da vida da família real na Quinta da Boa Vista, onde Dona Carlota recebe amantes e trama contra o reinado do próprio marido. Dom Miguel (Caco Ciocler), irmão mais novo de Dom Pedro, revela um caráter invejoso e, ao longo dos episódios, demonstra uma paixão platônica pelo irmão. Dom João, retratado como um homem dócil, medroso e glutão, tenta conciliar a conturbada vida familiar com as responsabilidades políticas. Após um acordo entre os reinos português e austríaco, firma-se o casamento entre Pedro e a arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo, cuja chegada ao Brasil se dá no capítulo 20.

Enquanto isso, Chalaça consegue empregos temporários no Rio de Janeiro e se envolve com a rotina da corte, chegando a trabalhar para Dom João no Paço Real. Em Portugal, Manoela ganha a vida como cortesã, enriquece e planeja vir ao Brasil para se vingar de Chalaça. Nessa fase, a personagem Domitila de Castro é

introduzida na trama – a paulista se casa ao mesmo tempo em que o príncipe Dom Pedro, e Chalaça a conhece, por acaso, nessa ocasião.

Após o casamento com Leopoldina, Pedro começa a participar, gradativamente, da vida política do reino. Ele e a esposa começam a ter filhos e o príncipe se dedica à família, embora não cessem seus casos extraconjugais com prostitutas, damas da corte e negras escravizadas que trabalham para os Bragança. Quando conhece Chalaça, ambos ficam próximos e as aventuras de Pedro passam a ter sempre o apoio do amigo. No plano político, a pressão do movimento constitucionalista em Portugal faz com que Dom João peça ao príncipe que volte para a Europa. Com apoio popular, Pedro declara em praça pública que permanece no Brasil, numa reconstituição irreverente do “Dia do Fico”, com o príncipe sem camisa, montado em seu cavalo e cercado pelo povo.

Pouco depois, Dom João VI e Dona Carlota Joaquina retornam para Portugal. Pedro permanece como príncipe regente no Brasil e instala no Rio de Janeiro a amante, Domitila de Castro, que havia conhecido durante uma viagem a São Paulo. Ela passa a frequentar a Quinta e a dormir com Pedro ao lado do quarto de Leopoldina, que durante muito tempo de nada desconfia. Nessa fase, a minissérie introduz rapidamente o personagem de José Bonifácio, já às vésperas do Grito do Ipiranga. Em viagem a São Paulo com Chalaça e Plácido (barbeiro da Casa Real, interpretado por Roger Gobeth), Pedro participa de um almoço copioso oferecido por Bonifácio, começa a se sentir mal e é assim, ao longo do caminho, que um mensageiro os alcança, trazendo uma carta de Leopoldina. A leitura da carta motiva a decisão do príncipe: rapidamente ele empunha sua espada e profere o famoso Grito, seguido de um gemido de dor pelo desconforto que ainda sentia. A cena é curta e tem como testemunhas, além de Plácido e Chalaça, somente um soldado que acompanhava a trupe e o mensageiro que os havia encontrado.

Seguindo o episódio da Independência, de volta à corte, a trama retrata o início do Primeiro Reinado, marcado por uma série de episódios envolvendo Domitila, seus caprichos e sua oposição a José Bonifácio. Leopoldina, restrita à vida na Quinta, passa o tempo cuidando dos filhos e tem várias gestações seguidas. Enquanto isso, Pedro mantém a rotina de aventuras amorosas e noites de embriaguez junto aos amigos. Após alguns dias de mal estar, a imperatriz sofre um aborto, seu quadro de saúde se agrava e ela falece na cama, assistida pelo marido em desespero.

A morte de Leopoldina faz com que Domitila acredite ser a sua vez de se tornar imperatriz, mas seus planos são frustrados pela busca de mais uma princesa europeia para se casar com Pedro. Amélia de Leuchtenberg (Cláudia Abreu) é a escolhida, e encanta o imperador assim que desembarca no Rio de Janeiro. Os dois logo se apaixonam e despertam os ciúmes da paulista, que tenta manter seu romance com Pedro em meio ao rechaço da corte. A imperatriz e a amante chegam, inclusive, a desenvolver uma espécie de cumplicidade, encontrando-se semanalmente para um chá em que conversam, principalmente, sobre Pedro.

Paralelamente, o arco narrativo de Chalaça tem uma reviravolta quando, de volta a Portugal, ele reencontra Manoela, o amor que ele acreditava ter perdido. A mocinha cria estratagemas para humilhá-lo, vingando-se pelo abandono de que julgava ter sido vítima anos antes. O encontro do casal é marcado por ressentimentos e, ofendido, Chalaça não perdoa a amada pelo que fez para atingi-lo. Somente no último capítulo, aproximando-se do final da trama, os dois se reconciliam e decidem ficar juntos.

No Brasil, Pedro enfrenta a revolta de opositores portugueses, constitucionalistas e republicanos, e resolve abdicar do Trono e retornar a Portugal. De volta à Europa, Pedro encontra uma cilada armada pelo irmão, Miguel, que desde o falecimento de Dom João VI planejava ocupar o Trono português. Pedro, Chalaça e Plácido conseguem derrotar os apoiadores do movimento miguelista, garantindo a sucessão portuguesa para a filha de Pedro e Leopoldina, Maria da Glória – que iria se tornar a rainha Maria II de Portugal. Nas cenas finais de *O Quinto dos Infernos*, Pedro está doente, acamado no mesmo quarto em que nasceu, no Palácio de Queluz. Mesmo enfraquecido e febril, ele diz a Chalaça que continua com o mesmo apetite sexual da juventude. Após pedir ao amigo que cuide dos seus, o ex-imperador morre, encerrando consigo a trama da minissérie. Um resumo dos principais episódios da produção, divididos por capítulos, pode ser visualizado no Quadro 13.

Quadro 13 – Sequência narrativa de *O Quinto dos Infernos*

Capítulos	Temáticas
1 - 7	Apresentação das intrigas envolvendo a família real em Portugal. Envolvimento de Chalaça e Manuela. Ponto de virada: Chegada da família real ao Brasil.
8 - 20	Juventude e vida boêmia de Dom Pedro I. Chalaça se envolve com a vida da corte e passa a trabalhar no Paço. Casamento de Pedro e Leopoldina.
21 - 28	Início da vida política de Dom Pedro e começo de seu romance com Domitila. Retorno de Dom João VI a Portugal.
29 - 36	Ponto de virada: Proclamação da Independência do Brasil. Início do Primeiro Reinado. Instalação de Domitila na corte e morte de Leopoldina.
37- 48	Casamento de Pedro com Amélia de Leuchtenberg. Reencontro de Chalaça e Manuela. Declínio, abdicação e morte de Dom Pedro.

Elaboração própria.

A trama de *O Quinto dos Infernos* é simples e não há muitas intrigas paralelas. A história política não é o foco da narrativa e serve apenas como pano de fundo para retratar a vida privada dos personagens, sobretudo suas peripécias sexuais. Mesmo os episódios mais conhecidos do período, como o “Dia do Fico” e o “Grito do Ipiranga”, são representados rapidamente e sem grandes preâmbulos. Pedro e Chalaça estão presentes nesses e em quase todos os momentos decisivos da produção, e em torno dos dois personagens se desenrolam todas as intrigas.

A pompa e a reverência da vida na corte, na minissérie, são substituídas por representações satíricas e caricatas. Elementos próximos à cultura popular e ao grotesco, segundo Pucci Jr. (2003), são marcas da caracterização dos personagens e da construção de alguns arcos que fazem parte da trama. O autor destaca diversas situações em que predominam referências fisiológicas que desafiam as fronteiras da polidez palaciana: diarreias, gases e vômitos acometem tanto a família real quanto os nobres da corte. O protagonista, Dom Pedro, é dominado pelos instintos sexuais, desencadeando uma narrativa falocêntrica em que o pênis do protagonista assume, muitas vezes, o caráter de personagem com vontade e comportamento próprios (PUCCI JR., 2003).

Sobre a ambientação de *O Quinto dos Infernos*, Machado (2010) observa a predominância de um clima tropical que não se aplica apenas às temperaturas típicas do Rio de Janeiro. Para a autora, “muita luz e o colorido das cenas evidenciam o tom alegre da minissérie, a começar pelas cores muito vibrantes dos figurinos e seguindo pela claridade expressa em sua fotografia, mostrando em quase todas as cenas muito

sol” (MACHADO, 2010, p. 5). O visual claro e solar da produção, somado ao uso de trajes e tecidos pesados por personagens ligados à corte portuguesa, resulta no visível desconforto e na inadequação dos recém-chegados da Europa. Carlota Joaquina se destaca entre os personagens que, constantemente, reclamam do clima carioca. Dom João VI, durante sua permanência no Brasil, recusa-se a tomar banhos com a frequência usual entre brasileiros. A minissérie cria, a partir dessas dificuldades de adaptação, situações cômicas que dão o tom de toda a narrativa.

Para Pucci Jr. (2003) e Machado (2010), o uso do humor na produção é um ponto de conexão entre os personagens e o público, pois insere a trama no repertório da cultura popular e contribui para que as figuras históricas apareçam de forma desmitificada. A reação emocional provocada nesse caso é o riso, uma forma de inscrever no corpo a experiência e a interpretação dos episódios e personalidades históricas, de acordo com o que nos ensina Landsberg (2015). À luz do pensamento da autora, compreendemos *O Quinto dos Infernos* como uma narrativa que opta por se diferenciar da História acadêmica pelo tom pouco sério e nada reverente, apostando no despertar de afetos por meio da sátira. Na minissérie, as piadas são resumidas na narração de Francisco Milani, que no início de cada capítulo lembra os principais acontecimentos do anterior. Assim, inclusive momentos tristes (como a morte de Leopoldina) são descritos de forma jocosa: “O capítulo anterior foi uma choradeira só [...] A cena da morte da pobre Leopoldina ficou mesmo emocionante... (voz de choro) tem um lenço aí?”. O espectador, dessa forma, é frequentemente lembrado de que não deve levar tão a sério os acontecimentos da trama, pois sempre se retoma o humor como chave interpretativa da minissérie.

Em *O Quinto dos Infernos*, as piadas têm o estilo de outras produções de Carlos Lombardi: aceleradas, carregadas de malícia e, muitas vezes, falocêntricas. O humor opera de acordo com um código facilmente reconhecível pelo público, facilitando a interpretação e a identificação entre o espectador e o repertório comunicacional utilizado na produção. As conexões emocionais que daí decorrem podem ser entendidas a partir do pensamento de Le Breton (2009), ou seja, como recursos comunicacionais que promovem aprendizados e sentidos compartilhados por um grupo social. A dimensão do sensível, na minissérie, atua da forma como pondera Siqueira (2015), potencializando a produção de sentidos e a compreensão dos fatos e acontecimentos que compõem a narrativa.

Embora o tom de sátira distancie *O Quinto dos Infernos* da presunção de “retrato fiel”, a narrativa emprega recursos de verossimilhança que vão dos marcos de datas e lugares (há legendas assinalando passagens entre uma época e outra e mudanças de ambientação entre Brasil e Portugal) até os cenários que reconstituem locais como o Palácio de Queluz, a Quinta da Boa Vista, o Solar da Marquesa de Santos e as ruas do centro histórico do Rio de Janeiro. Os arquivos do Museu Histórico Nacional foram consultados por figurinistas e pela equipe de cenografia e produção de arte, a fim de adequar a produção à época retratada. A pesquisa para a elaboração do roteiro, de acordo com o *site* Memória Globo, teve como ponto de partida três obras literárias: *O Chalaça* (José Roberto Torero), *A imperatriz no fim do mundo* (Ivani Calado) e *As maluquices do imperador* (Paulo Setúbal) (MEMÓRIA GLOBOa, 2021). Na época de sua exibição, a produção foi criticada pela forma satírica e caricata com que retratou os personagens de inspiração histórica, suscitando, inclusive, manifestações da família real brasileira, como relatou o jornal português *Público*:

D. Francisco de Bourbon Orleans e Bragança, descendente da família imperial, contactado pelo PÚBLICO, acusou a Globo de estar a prestar, com esta minissérie, um "desserviço" ao país. D. Francisco, assim como os restantes membros da família residentes em Petrópolis, no interior do estado do Rio de Janeiro, estão "profundamente insatisfeitos" com a imagem apresentada ("tão má que nem tem crítica possível"), mas, contrariamente ao que chegou a ser anunciado, não vão tomar qualquer providência judicial contra a maior estação de televisão do Brasil. "Quem se está a expor ao ridículo é a própria Globo, por isso terá de ser ela a resolver a situação", esclareceu D. Francisco (MATOS, 2002, s/p).

Para o mesmo jornal, o autor Carlos Lombardi argumentou que sua preocupação era a de retratar o “aspecto humano” dos fatos narrados e com a “veracidade histórica a longo prazo, isto é, na totalidade da narrativa e não nos detalhes” (MATOS, 2002, s/p). De fato, a minissérie oferece uma experiência que em nada se assemelha ao didatismo do filme *Independência ou Morte* e dos documentários com a mesma temática. Nesse sentido, a trilha sonora também contribui para desconstruir expectativas de reconstituição documental – as músicas são extemporâneas, destacando-se canções interpretadas por Gal Costa, Ney Matogrosso e Frank Sinatra, dentre outros nomes da música popular no século XX.

É nesse tom de informalidade e de humor que são construídos e caracterizados os personagens de Pedro e Leopoldina em *O Quinto dos Infernos*. Na minissérie, aspectos ligados à sexualidade e ao gênero são centrais nas interações do casal de

monarcas, como veremos mais adiante. O modo como eles são representados na trama é o foco da próxima seção.

#### **5.4. Um príncipe mulherengo e uma princesa apagada**

Em *O Quinto dos Infernos*, os primeiros capítulos apresentam o príncipe Pedro de Alcântara ainda criança, em Portugal, tentando escapar da indesejada viagem de sua família ao Brasil. No capítulo 8, já adulto, o personagem aparece totalmente adaptado à nova terra, rodopiando sem camisa, na chuva. Desfrutando de uma rotina boêmia e sem maiores preocupações, o príncipe vive uma sucessão de noitadas, passeios a cavalo e casos amorosos até o capítulo 20, quando se casa com Leopoldina.

A princesa, cuja aparência destoava das moças magras com quem Pedro geralmente se envolve, é recebida com uma mistura de riso nervoso e choro decepcionado do marido ao vê-la durante seu desembarque no Rio de Janeiro. Contudo, a gentileza e o senso de dever o levam a dirigir-se até Leopoldina com ar resoluto, numa cena que, em câmera lenta, exalta o porte de galã e a postura principesca do personagem (Figura 16). Leopoldina se encanta com ele desde o primeiro momento.

Figura 16 – Marcos Pasquim como Dom Pedro I em *O Quinto dos Infernos*



Fonte: MEMÓRIA GLOBOa, 2021.

Pedro manifesta repetidamente sua decepção com a aparência da esposa, queixando-se junto ao pai e ao conde dos Arcos (Lima Duarte) logo após conhecê-la.



Em uma cena que segue ao desembarque de Leopoldina, os três homens discutem a aparência da princesa:

Quadro 14 – Pedro se queixa da aparência de Leopoldina

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
<p>Capítulo 20 37:25 - 38:46</p>	<p>Numa das salas do Paço Imperial, Pedro entra furioso atrás do conde dos Arcos, que tenta se esquivar do príncipe. O ambiente tem mesas decoradas e servidas para os convidados da recepção que acontece após o desembarque de Leopoldina no Brasil. Dom João VI chega no meio da cena.</p>	<p>Pedro: Príncipes mandaram matar súditos por ofensas bem menores do que essa!</p> <p>Conde: Pois eu não entendo a razão de vosso reclamo.</p> <p>Pedro: Deitaste com ela durante a travessia?</p> <p>Conde: Claro que não, meu príncipe, o que é isso?</p> <p>Pedro: A prova de que me entendes! Qualquer homem da corte passando dois meses no mar com uma princesa tentaria ao menos cair em suas boas graças, mas essa mulher...</p> <p>Dom João: Filhotinho! Filhote! Filhotinho! Tu deixaste tua noiva ao sol, rapaz, ela vai derreter-se!</p> <p>Pedro: Que aí seria a esperança de melhora! Disse que tudo aceitava, mas se me arrumassem uma bonita!</p> <p>Conde: Achas a noiva feia, meu rei? Achas?</p> <p>Dom João: Mas de maneira nenhuma! Ela é até muito jeitosa, não é verdade?</p> <p>Conde: Tem olhos belíssimos!</p> <p>Pedro: Ah, sem dúvida! Quando se vê a figura chegando, se olha primeiro para os olhos...</p> <p>Dom João: Está bem, está bem, ela é um pouco cheinha, um pouco cheinha, mas gostas de peito? Peito ela os tem, é verdade!</p> <p>Pedro: Tem! Tem três no mínimo, que já contei.</p> <p>Dom João (dirigindo-se ao Conde): E tu também, tinhas que trazer a rapariga num barco tão modesto, rapaz? Só faltaste botar ela para remar, o que é isto?</p> <p>Conde: Majestade, o barco não é pequeno. Ela é que, com sua dimensão, faz o barco parecer diminuto.</p> <p>Pedro: Ah! Reconhece então que não reclamo à toa!</p> <p>Dom João: Não! Está bem, vamos encarar a realidade de frente. É verdade, não é uma beldade. Mas com os ossos que tem, é a garantia que tu terás filhos fortes!</p> <p>Pedro: Não precisarei esforçar-me. Se puxarem à mãe, um só já valerá por uma ninhada completa!</p>

Elaboração própria.

Os comentários jocosos sobre a forma física de Leopoldina seriam reproduzidos por diversos personagens durante a trama: os termos “bolota” e “gorda” são frequentemente usados por Dom João VI, Carlota Joaquina, Miguel, Chalaça, Plácido e Domitila nas referências à austríaca. Diferenciando-se dos padrões de beleza magra e sensual das mulheres apreciadas por Pedro, a Leopoldina de *O Quinto dos Infernos* é também um contraponto ao próprio príncipe, que se preocupa com a forma corporal e pratica exercícios com regularidade. A princesa, cuja falta de atrativos é constantemente lembrada por outros personagens, não demonstra incômodo e mantém, durante a maior parte do tempo, comportamento contido e dócil. Na composição da personagem, as roupas claras e fluidas se destacam, marcando a leveza de seu temperamento e de sua presença na trama (Figura 17).

Figura 17 – Érika Evantini como Leopoldina em *O Quinto dos Infernos*



Fonte: MEMÓRIA GLOBOa, 2021.

A discrição e a resignação de Leopoldina não cedem nem no capítulo 23, quando a princesa, conduzida por uma armadilha de Carlota Joaquina, flagra o marido na cama com outra mulher na taberna, que é o ponto de encontro da cidade. Ofendida, Leopoldina volta para a Quinta às pressas e se recolhe, entristecida, em seu quarto. A cena que segue dá o tom de como se desenrola, a partir de então, a relação entre o casal de príncipes.

Quadro 15 – Pedro explica seu comportamento para Leopoldina

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 23 04:20 - 06:51	<p>Leopoldina está deitada em sua cama e chora ao se lembrar dos momentos com o marido. Ao fundo, ouve-se a canção <i>Atrás da Porta</i>, interpretada por Elis Regina.</p> <p>Pedro chega no quarto, encontra a esposa entristecida e fala com ela ao pé da cama. Num dos cantos do quarto, uma banheira é preparada por dois funcionários da Casa Real, que a enchem de água para o banho de Dom Pedro.</p>	<p>Pedro: Leopoldina! Preferia que não fosse dessa maneira, mas pelo menos agora sabes com quem te casaste. Sou assim mesmo. Devo ter alguma doença, que meus amigos adoram mulheres, mas não ficam nesta aflição. Não posso passar nem um dia sequer sem provar uma mulher... e tu não é das mais empolgadas. Não estou a reclamar, é só para que me entendas. Não é nada pessoal.</p> <p>Leopoldina (sentando-se na cama): Não estou a pedir explicações.</p> <p>Pedro: Mas tu as mereces.</p> <p>Leopoldina: Nunca é pessoal?</p> <p>Pedro: Que é o hábito... ia dizendo já “nunca”. Mas um dia foi pessoal. Amei-a muito.</p> <p>Leopoldina: E onde ela está?</p> <p>Pedro (<i>levantando-se, vai até a banheira e começa a se despir para o banho</i>): Foi-se da corte porque minha esposa chegava da Europa. Meu pai internou-me como louco até. Mas acabou. O cupido nos atingiu em órgãos diferentes: em mim, no coração; nela, na algebeira.</p> <p>Leopoldina: Entre nós, nunca será pessoal?</p> <p>Pedro: Nosso casamento é um tratado entre Portugal e Áustria! O que não quer dizer que não te deva respeito. E se Deus quiser, nunca me verás nas ruas a afrontar-te. (<i>Agora, a expressão do príncipe é impaciente</i>) E que tinhas que ir naquele lugar? Todas as noites que saio, acreditas mesmo que vou reunir-me com ministros?</p> <p><i>Leopoldina volta a chorar.</i></p> <p>Pedro: Não chores, menina. O que esperas de um casamento em que eu nem estava presente? E como ages feito mulher ciumenta a seguir o marido?</p> <p>Leopoldina: Não foi nada disso. Eu vai costureira, sua mãe manda.</p> <p><i>O rosto de Pedro, em close, revela sua expressão intrigada.</i></p>

Elaboração própria.

Esse é um dos únicos momentos em que Leopoldina dá espaço ao sofrimento pelo amor não correspondido que sente pelo marido. Embora tenha se decepcionado, a cena demonstra sua tristeza contida, sem protestos ou questionamentos ao argumento de Pedro; afinal, ele “é assim mesmo, deve ter alguma doença”. Ela, por

sua vez, representa a singeleza e o caráter nobre que, segundo Oberacker Jr. (1973), constituem o cerne de sua exemplaridade feminina. Ao se apresentar como alguém incontrolável e dominado pelo desejo sexual, o príncipe não deixa opção para Leopoldina. O que ela poderia ter sonhado ou idealizado para uma união que não passa de um acordo político? Colocado dessa forma, o dilema fica nas mãos da princesa, apenas – ela pode continuar sofrendo ou pode aceitar sua condição e se conformar à vida que lhe foi destinada como princesa. Em *O Quinto dos Infernos*, Leopoldina não oferece resistência à segunda opção.

Além da caracterização focada na aparência de Leopoldina, o sotaque da personagem também se apresenta como elemento de distinção da austríaca, que não encontra nenhum outro personagem com quem tenha semelhanças ou afinidades. A forma física, o linguajar estranho aos cariocas e a restrição de Leopoldina aos ambientes internos da Quinta (em poucos momentos ela surge em cenas externas) contribuem para seu isolamento, levando à invisibilização de sua atuação política na trama. O único momento em que se sugere sua participação é o envio da carta que motivou Dom Pedro a proclamar a Independência – um breve *frame*, sem maior contextualização ou desenvolvimento. A minissérie opta, inclusive, por não retratar a amizade da princesa com José Bonifácio, um importante fator de participação e de articulação política de Leopoldina. As interações da arquiduquesa se limitam sobretudo aos membros da família real, funcionários da Quinta e pessoas que são diretamente ligadas a Pedro, como Chalaça, Plácido e Domitila.

Na minissérie, Leopoldina expressa o sentido de vocação e de aceitação do destino nos moldes da lógica da dominação masculina descrita por Bourdieu (2012), pela qual cabe à mulher assumir comportamento submisso e gentil. Ela chega a afirmar para Pedro que é feliz ao seu lado, embora às vezes sofra por causa de suas traições. Em *O Quinto dos Infernos*, Leopoldina performa a feminilidade frágil apontada por Beauvoir (1949) como um dos pilares da resignação e da limitação feminina às questões familiares e domésticas. Nem a posição de imperatriz serve para poupá-la do apagamento numa trama em que as personagens femininas são exaltadas ou diminuídas de acordo com a aparência. A forma como a personagem é julgada durante a produção se manifesta em diálogos e comentários como o desabafo de Pedro para Plácido no capítulo 34 (27:05):

Pedro: Estou a exigir demais dela, estou a exigir demais de mim. Quero uma mulher magra, com cintura, com peitos! Com dois peitos, não com... (*faz um gesto amplo com os braços*).

Plácido: Pede perdão à Domitila e acabe logo com isso. Melhor engolir o orgulho do que viver uma dieta de... de Leopoldina!

Enquanto Leopoldina se torna motivo de chacotas por conta da forma física, outros personagens também são subalternizados pela aparência e pela preferência sexual. Como observa Pucci Jr. (2003), Dom Miguel é uma das figuras mais ridicularizadas da minissérie, e tem sua homossexualidade (não assumida) associada a um caráter covarde e traiçoeiro. Convém lembrar que Miguel se revela o vilão da história e, portanto, já iria suscitar reações negativas por conta das intrigas e das armadilhas que planeja contra Dom Pedro. Contudo o comportamento ardiloso do irmão do imperador é acompanhado de insinuações de uma paixão reprimida por Pedro, o que provoca comentários e olhares de estranheza entre Plácido e Chalaça, por exemplo. O não alinhamento ao padrão heteronormativo, na trama, é punido pelo isolamento do personagem, que tem afinidade apenas com a mãe, Dona Carlota.

Personagens negros e negras, por sua vez, “são quase sempre submissos ou idiotizados. De um lado, servem à família real de forma inexpressiva e de cabeça baixa; de outro, ficam com ar estupificado à porta do quarto de D. Pedro e Amélia a escutar a fingida briga do casal” (PUCCI JR., 2003, p. 159-160). Uma construção de viés colonialista faz com que os negros de *O Quinto dos Infernos* sejam poucos e não participem das intrigas principais. Quando têm destaque, isso se dá pela beleza e pelo vigor das mulheres negras, com frequência elogiadas por Dom Pedro. Dandara (vivida por Thaís Araújo) representa a visão sobre as negras escravizadas na minissérie – trabalha na Quinta, ajuda a cuidar dos filhos de Pedro e Leopoldina e é uma das amantes do imperador (tendo, inclusive, um filho com ele). Não há quaisquer outros desenvolvimentos e intrigas envolvendo interesses de personagens negros na trama. A população indígena, por seu turno, nem sequer aparece.

É Dom Pedro o personagem que representa, na minissérie, uma espécie de ideal branco e viril, devidamente sensualizado com a pele bronzeada após anos de sol no Rio de Janeiro, além de manter o porte atlético conquistado com intensa rotina de exercícios físicos. Preciado (2008) nos auxilia a compreender como a performance da virilidade, pelo personagem de Marcos Pasquim, é atravessada por intervenções corporais que têm como intuito evidenciar o vigor físico de Dom Pedro I, um aspecto

do qual o príncipe se orgulha entre os amigos. A afirmação da virilidade de Pedro é tema de muitas cenas focadas na força e no caráter insaciável de seu desejo sexual. No capítulo 19, após saber que o filho se encontrava preso e abatido, Dom João decide testar a saúde de Pedro, levando consigo, durante uma visita à prisão, uma mulher para provocar o desejo do príncipe. Como Pedro simula estar fora de si e rejeita a moça, o rei se desespera diante do que considera uma prova de seu estado preocupante: “Ai Jesus, este não é o menino viril que eu pus no mundo, este não é o meu filho”. Assim que o pai deixa a cela, Pedro se apressa em beijar a mulher que lhe foi apresentada por Dom João, deixando de lado o simulacro intencional em frente ao rei.

Ao longo de toda a narrativa, os momentos de controle e abstinência sexual de Dom Pedro são vistos com espanto e preocupação por outros personagens. Entendendo, como Butler (2003), que a construção social do gênero se dá a partir de movimentos, atos e estilos corporais, percebemos como a performance da masculinidade de Dom Pedro, em *O Quinto dos Infernos*, é constantemente reconhecida em seu meio. Os amigos do príncipe (Chalaça e Plácido) frequentemente demonstram comportamentos semelhantes em relação às mulheres, compartilham entre si as façanhas sexuais e, vez ou outra, demonstram reações de espanto e respeito às repentinas ereções do monarca. Juntos, Pedro, Chalaça e Plácido formam um trio de representantes de “masculinidades exemplares” e hegemônicas, no sentido apontado por Connell (2019): enquanto exaltam a própria virilidade, objetificam e subalternizam outras possíveis identidades e papéis de gênero.

Uma das facetas da virilidade impositiva de Dom Pedro é a suposta impossibilidade de controlar o próprio desejo, sendo essa sua justificativa para as investidas que dirige às mulheres que considera atraentes. Esse descontrole implica também nas tentativas de sexo forçado do príncipe com Leopoldina, chegando a derrubá-la da cama enquanto tenta acordá-la, no capítulo 35. No capítulo 22, uma cena grotesca se dá quando Pedro entra no quarto e inicia bruscamente uma relação sexual com a esposa, que protesta, enquanto se posicionam, em volta de sua cama, Dom João e um médico que atendia a família. Ansiosos para que Leopoldina engravide, o médico dá instruções a Pedro e o rei exclama: “Relaxa, bolota, relaxa!”. A amante preferida do imperador, Domitila, também é vítima de sua intempestividade – chega a levar tapas e a ser chamada de louca, embora sempre proteste e imponha castigos ao amante. De modo geral, as mulheres são vistas por Dom Pedro como

formas de obter prazer e de passar o tempo depositando nelas suas sementes reais – das quais o Bragança se orgulha em diversos momentos.

Não obstante, como afirma o próprio autor, Carlos Lombardi, em seu depoimento disponível no DVD de *O Quinto dos Infernos*, a produção não deixa de homenagear e de heroicizar o protagonista. Como observou Machado (2010), a imagem predominante do príncipe é sempre a de honestidade e paixão pelo Brasil, sendo o apelo sexual e os excessos alcóolicos considerados como aspectos de um personagem complexo, humano. O foco na imagem positiva de Pedro fica bem nítido em dois momentos dramáticos da minissérie: a morte de Leopoldina e a agonia do próprio personagem, ao final da trama.

No capítulo 36, durante os instantes finais da vida da primeira esposa, Pedro é chamado e permanece ao seu lado até sua morte. Desesperado, o imperador demonstra carinho e tem um momento especial de ternura, cantando para Leopoldina, já sem vida, uma cantiga de ninar. As cenas seguintes mostram o monarca dedicado aos filhos, enlutado e culpado pelo falecimento da imperatriz. Trata-se de outro aspecto da imagem viril de Dom Pedro, alinhando-se à perspectiva de Vigarello (2011a): o cultivo de qualidades ligadas à virtude, à honradez, em busca da perfeição. A exaltação do imperador tem seu auge nas últimas cenas da minissérie, quando Pedro está prestes a morrer, alguns anos após seu retorno a Portugal. Em meio aos últimos pedidos do amigo, Chalaça expressa o tom de homenagem da produção (capítulo 48, 41:26): “Acostumamos a contar com este teu sorriso como contamos com o sol a nascer todo dia”. A saudade sentida pela família, pelos amigos e pelas mulheres marca o fim da trajetória de Dom Pedro em *O Quinto dos Infernos*, como um redimido herói às avessas.

Ao final triste pela morte do protagonista, segue um desfile de Carnaval que encerra a minissérie em clima de euforia. Pedro, Leopoldina, Domitila, Chalaça e outros personagens da trama surgem na Sapucaí como quem lembra que tudo até o momento não passava de uma grande celebração, uma folia em que a história era pretexto para todos se divertirem. Assim, *O Quinto dos Infernos* deu a todos, de alguma forma, um final feliz.

## 5.5. Entre as expectativas de 1984 e as incertezas de 2002: entendendo os contextos culturais de *Marquesa de Santos* e *O Quinto dos Infernos*

O final do período da ditadura militar no Brasil, em 1985, criou expectativas por mudanças na área cultural. A liberdade de expressão e o fim da censura passaram a ser defendidos por setores da imprensa e do mercado publicitário no Brasil. Nesse contexto, o erotismo começou a ganhar espaço em produções culturais ávidas por captar as audiências que se ampliavam e se diversificavam (KLANOVICZ, 2011). O casal de protagonistas de *Marquesa de Santos*, formado por Maitê Proença e Gracindo Jr., representava a primeira tentativa da Rede Manchete para se alinhar a essa tendência.

Uma imagem do *teaser* de divulgação da minissérie, veiculado em revistas e jornais, mostra Dom Pedro e Domitila prestes a se beijarem, nos limites de uma tela de TV dentro de uma moldura antiga. A imagem sugere a abertura de uma brecha para a descoberta e a visualização dos momentos privados e dos segredos de alcova do primeiro imperador do Brasil. Romance, paixão e escândalos de uma história que se propõe a retratar a “face humana” de Dom Pedro são promessas apresentadas pelo texto da campanha (Figura 18).

Figura 18 – Peça de divulgação de *Marquesa de Santos*



Fonte: REVISTA MANCHETE, 1984.



Durante a década de 1980, a televisão iria se tornar, segundo Klanovicz (2010), um importante veículo de criação de “mitos eróticos” por meio da exposição e da representação sensualizada do corpo feminino. Não se tratava exatamente de uma novidade dos anos 1980 – o cinema já havia feito esse movimento no Brasil anteriormente, ainda no período militar, com as pornochanchadas. Entretanto, o alcance da televisão no país conferiu nova dimensão à erotização de relações e personagens. Analisando-se a repercussão e a divulgação da minissérie *Marquesa de Santos*, percebe-se o destaque conferido à imagem de Maitê Proença como a encarnação da beleza e da sedução propagadas como fortes apelos da produção da Rede Manchete. Como disse à Revista Veja o produtor Maurício Scherman, que na época atuava no projeto da minissérie, “Maitê foi escolhida para fazer o papel porque tem dotes para empolgar qualquer imperador” (REVISTA VEJA, 1984).

O sucesso de *Marquesa de Santos* abriu caminho para uma nova investida da Manchete no casal Maitê Proença e Gracindo Jr., que voltou para protagonizar *Dona Beija*, em 1986. A produção trouxe ao público o que *Marquesa de Santos* havia apenas sugerido: a exibição da nudez de Maitê feita com maestria, segundo Alencar (2004). O frisson em torno de tramas e cenas com pitadas de erotismo demonstra um clima de curiosidade que se expressava não apenas nas divulgações convidativas, mas também nas menções de críticos e colunistas à atratividade de produções com imagens de nudez e de sexo. Assim, a TV Manchete estabelecia seu posto de concorrência com a teledramaturgia produzida pela Rede Globo, como analisa Malcher (2009, p. 144):

Não foram anos calmos. Muita coisa aconteceu no país no campo político, no âmbito social, no setor econômico. No mercado televisivo a movimentação era intensa. TV Manchete e SBT tornam-se competidoras da Globo, que em muitos momentos se viu ameaçada pela sensualidade de *Dona Beija*, pelas sedutoras imagens de Kananga do Japão.

O cenário competitivo das emissoras de televisão nos anos 1980, para Malcher (2009), estava ligado a um processo de reconfiguração do mercado midiático em que, por um lado, houve o declínio da antiga TV Tupi, no início da década, e, por outro, o surgimento de novas empresas, como o SBT e a Rede Manchete. Enquanto antigos e novos canais procuravam se posicionar no mercado, a televisão incrementava seu poder simbólico e seu papel de articular sentidos, criar e dirimir conflitos, retratar o Brasil e suas contradições (MALCHER, 2009). Na dinâmica mercadológica dos anos

1980, a produção ficcional começou a experimentar narrativas sobre o país que iam da crítica política, passando pela fantasia até a reconstituição de momentos históricos. Em *Marquesa de Santos*, a inspiração histórica é apimentada pela perspectiva do romance entre Dom Pedro e a amante, colocado no centro da narrativa. Em coluna publicada pela Folha de São Paulo, Araújo (1984) criticou a minissérie, que considerou uma fonte de desinformação e de distorção da história:

Ok, talvez os brasileiros não tenham muita razão para se orgulhar da nossa História, mas assim também já é um pouco demais. Nem só o apetite erótico de nossos governantes domina nossos destinos. É verdade que, ao optar por essa linha, a rede Manchete mantém-se fiel a sua linha familiar de programação, ainda que desta vez temperada por um escandaloso adultério e uma meia dúzia de cenas “adultas” (ARAÚJO, 1984, p. 41).

As “cenas adultas” de *Marquesa de Santos*, embora envolvessem o casal Pedro e Domitila, privilegiavam o olhar sobre a protagonista, que por vezes tem partes do corpo nuas (porém desfocadas pela câmera) e livres expressões de prazer. Seus olhares e gestos são frequentemente interpretados como insinuações, levando outros personagens (como o Chalaça e o tenente Moraes) a acreditarem no desejo de Domitila por eles. Dom Pedro, por sua vez, não recebe o mesmo destaque e aparece, no máximo, sem camisa em algumas cenas. É Klanovicz (2011), novamente, quem nos auxilia a compreender essas diferentes óticas. Para a autora, o uso do erotismo na televisão, a fim de atrair o público, deve ser entendido sob o prisma das identidades de gênero, pois reforça pressupostos que associam o corpo feminino à sensualidade, em sua essência. Desse modo, o erotismo de *Marquesa de Santos* opera de acordo com estereótipos que obedecem à estrutura binária homem/mulher, podendo ser visto como fator de incremento à hegemonia masculina personificada na minissérie por Dom Pedro.

O contraponto à sensualidade de Domitila era Dona Leopoldina. Discreta, religiosa, com olhar baixo e fala contida, trajas sóbrios e jeito formal, a imagem da imperatriz servia para completar o quadro de satisfação aos olhares mais machistas: um homem poderoso e violento, uma esposa recatada e uma amante ferosa. Por fim, o rompimento de Dom Pedro com Domitila e a realização de seu segundo casamento, com Dona Amélia, conduzem a narrativa a um ponto de conciliação entre o “escândalo” do caso extraconjugal e o êxito na manutenção da ordem familiar do imperador.

Dezoito anos depois, *O Quinto dos Infernos* estreou em um contexto bem diferente, embora houvesse, mais uma vez, um ambiente de incertezas e de expectativas no Brasil. O país vinha de um ano de instabilidades – em 2001, uma crise energética, somada à desaceleração econômica mundial e a altas taxas de juros havia iniciado um processo de recessão no país (CRISTINA, 2002). O ataque terrorista às Torres Gêmeas, em Nova Iorque, ocorrido em 11 de setembro de 2001, estremeceu as bases do processo de globalização mundial que, até então, parecia representar o auge da abertura econômica e das trocas culturais sem fronteiras. No início de 2002, o Brasil e o mundo questionavam seus rumos.

Por outro lado, 2002 trazia a expectativa da participação brasileira em mais uma Copa do Mundo de Futebol masculino, quando o país poderia se tornar pentacampeão mundial com a seleção comandada pelo técnico Luiz Felipe Scolari (o título veio no dia 30 de junho de 2002). A vitória na competição gerou um clima de euforia no Brasil, sendo os atletas condecorados em Brasília pelo então presidente, Fernando Henrique Cardoso, antes de desfilarem em trios elétricos pelas capitais de alguns estados.

Alguns meses depois, inaugurou-se um período de mudanças políticas a partir da eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, cuja gestão colocaria em pauta agendas progressistas com forte apelo social. Nesse período foi sancionada a Lei Maria da Penha (em sete de agosto de 2006), com o objetivo de coibir a violência doméstica contra as mulheres no Brasil. Abriu-se então um novo caminho para discussões sobre as desigualdades de gênero no país, envolvendo tanto o aspecto punitivo quanto as causas e as consequências da violência de gênero. Decorreriam ainda alguns anos para que outras questões ganhassem espaço: o feminicídio seria reconhecido como crime em 2015; a homofobia seria criminalizada em 2019. A cultura do estupro, por sua vez, passou a ser reconhecida como tal a partir de uma mudança incorporada ao Código Penal Brasileiro em 2009, que abrange constrangimentos e ameaças direcionadas à prática de atos libidinosos, ainda que não se concretizem na conjunção carnal (SOUSA, 2017).

Esses episódios nos ajudam a compreender o panorama cultural do Brasil no início do ano de 2002. Não havia, em *O Quinto dos Infernos*, o mesmo ar sério e solene da representação histórica de *Marquesa de Santos*. As críticas à minissérie global se concentraram sobretudo nas chacotas envolvendo figuras históricas e no apelo à sexualidade dos personagens. A produção teve problemas com a Vara da

Infância e da Juventude do Rio de Janeiro em virtude da participação de menores de idade em cenas de sexo, além de ter sido questionada pela sugestão de um estupro coletivo sofrido pela personagem Manoela. A Revista Veja, na edição do dia 23 de janeiro de 2002, fez uma análise negativa da minissérie:

Como era previsível, a chanchada mal-ajambrada de Carlos Lombardi só martela chavões sobre personagens históricos. Insiste, por exemplo, na ninfomania da princesa Carlota Joaquina, interpretada com histeria e um horrendo sotaque pela atriz Betty Lago. A esculhambação com a história despertou a ira da família real brasileira e dos estudiosos (BAIXOS...,2002, p. 117)

As críticas variavam entre análises moralistas (como as da família real brasileira) e questionamentos à escatologia e às sugestões de pedofilia da trama. Em 17 de janeiro de 2002, a Folha de Londrina apontava que, “para historiadores, a minissérie global *O Quinto dos Infernos* peca porque é uma ficção que se baseia em fofocas que envolveram a família real no Brasil” (NUNES, 2002a, s/p). A produção ainda foi acusada de ser um desserviço e de promover desinformação sobre a história do Brasil durante os períodos da pré-Independência e do Primeiro Reinado (MATOS, 2002).

Entre as reações provocadas por *O Quinto dos Infernos*, na época, não havia críticas voltadas às representações machistas nem às cenas com tentativas de sexo à força que são encontradas ao longo de toda a trama. A minissérie repetia uma fórmula muito utilizada em outras obras de Carlos Lombardi durante os anos 1990, a de comédias com ritmo acelerado, grande número de cenas de aventura e de sexo, com destaque para os corpos dos personagens. Alguns atores ficaram conhecidos pelas frequentes participações em novelas e séries do autor – eram os “descamisados” de Carlos Lombardi. Marcello Novaes (de *Quatro por Quatro*, *Vira Lata* e *Uga Uga*), Humberto Martins (*Quatro por Quatro*, *Vira Lata*, *Uga Uga* e *O Quinto dos Infernos*) e Marcos Pasquim (*Uga Uga*, *Kubanacan* e *O Quinto dos Infernos*) estiveram entre os nomes mais requisitados por Lombardi, tendo até hoje suas imagens associadas aos personagens mulherengos e sem camisa.

O destaque para o porte atlético dos personagens masculinos, como acontece em *O Quinto dos Infernos*, reforça sentidos de virilidade enquanto opera em detrimento de personagens com outras identidades de gênero, especialmente as mulheres. A elas resta uma posição inferior que resulta, em parte, das estruturas patriarcais do início do século XIX, período em que se passa a história retratada.

Contudo, segundo Pucci Jr. (2003), a concepção da minissérie sobre a mulher revela um anacronismo, pois não se determina nem pela severidade da época retratada nem pelos códigos culturais do período de produção. A narrativa apresenta, como moralidade norteadora, o modelo adotado nas pornochanchadas dos anos 1970, “nas quais, com honrosas exceções, também as mulheres eram passivas ou espertalhonas e, de todas as cores e classes sociais imagináveis, ‘lebres a serem abatidas’” (PUCCI JR., 2003, p. 159).

Portanto, o machismo da narrativa de *O Quinto dos Infernos* não reflete necessariamente a sociedade brasileira do início do século XXI, mas remonta ao período do Sesquicentenário da Independência, o mesmo de *Independência ou Morte*. Embora tenham formatos diferentes, as duas produções possuem em comum o ufanismo e a exaltação ao Brasil – em 1972, essa construção se deu pela narrativa épica e, em 2002, pelo elogio à exuberância da natureza, incluindo-se aí as mulheres, principalmente as indígenas e negras. A perspectiva sobre as mulheres, embora possa ter nas duas obras o mesmo norte da invisibilização e do silenciamento, mostra-se mais explicitamente em *O Quinto dos Infernos* pela via da sexualização dos personagens. As críticas recebidas pela produção em 2002 auxiliam na formação de um olhar direcionado para o contexto cultural da minissérie, na medida em que apontam aspectos considerados problemáticos na época, sobretudo aqueles ligados às expressões sexuais dos personagens. Pedofilia, moralidade e distorções históricas estavam em pauta, mas as discussões sobre violência de gênero eram ainda incipientes.

Possivelmente, a invisibilidade dessas agendas entre 2001 e 2002 favoreceu a encenação de situações de inferiorização e de agressão a mulheres em *O Quinto dos Infernos*, além da ridicularização da homossexualidade do personagem de Dom Miguel. Em 2003, o estudo de Pucci Jr. sobre a minissérie questionava a possibilidade de tal formulação homofóbica numa época em que a Parada do Orgulho Gay, como exemplifica o autor, já era manifestação consolidada no país (PUCCI JR., 2003). A experiência de rever a minissérie em 2020, após a introdução de leis e pautas de combate à violência de gênero no Brasil, causa estranhamento e chama a atenção para aspectos que, atualmente, compreendemos na esfera das discussões sobre os papéis de gênero. Assim, as cenas que sugerem estupro (inclusive marital, como acontece entre Dom Pedro e Dona Leopoldina na trama) e tapas parecem especialmente problemáticas. A disponibilidade permanente das mulheres para o

sexo a qualquer momento em que surgisse interesse masculino também espanta os olhares contemporâneos. Propondo um alargamento da questão levantada por Pucci Jr., podemos nos perguntar como, em 2002, era possível essa configuração numa obra com tamanho alcance, como foi *O Quinto dos Infernos*.

Um caminho para a resposta a essa questão já foi apontado anteriormente: a incipiência das agendas políticas sobre gênero na época. Mas há ainda outro aspecto que convém ressaltar, relacionado ao modo como se articulou o apelo sexual ao humor na minissérie. A sátira, escancarada, não deixa dúvidas de que o espectador não deve se apegar a ilusões de verossimilhança, mas pelo contrário, precisa assumir o pacto da ficcionalidade que nem sugere pretensões à facticidade. Aos questionamentos sobre o machismo da produção, poderiam ser apresentadas justificativas lembrando suas intenções de comédia – nada ali era para ser levado tão a sério, afinal. O horário da exibição original permitia a *O Quinto dos Infernos* que se apresentasse como uma obra voltada ao público adulto, para o qual o apelo sexual dos personagens não seria, em princípio, um problema.

A ludicidade da minissérie, para Pucci Jr. (2003), é uma das características que faz da narrativa uma obra com inspiração pós-moderna – e seria esse o elemento que permite, segundo o autor, que a situemos como uma produção característica de sua época, o início do século XXI. Situações que subvertem a noção de realidade e flertam com o absurdo (como as cenas em que o espírito do falecido Dom João VI interage com os vivos dos dois lados do Atlântico), anacronismos variados (Dom Pedro faz exercícios em um aparelho de musculação que lembra os equipamentos de nossas academias de ginástica) e trilha sonora extemporânea demonstram essa inspiração pós-moderna que, ainda segundo Pucci Jr. (2003), diferencia *O Quinto dos Infernos* do tipo de narrativa encontrado nas pornochanchadas da década de 1970. A representação da história como pano de fundo, articulada a referenciais da cultura popular, alinha-se à narrativa pós-moderna identificada por Pucci Jr. (2003). Dessa forma, *O Quinto dos Infernos* explicita as marcas de temporalidade e de narração às quais se referiu Benjamin (1987), distanciando-se da intenção de comunicar a essência dos fatos e personagens retratados.

Para não deixar dúvidas sobre a irreverência da narrativa – e para criar mais um elo com a cultura popular –, a última cena da minissérie retrata os personagens em um desfile de Carnaval na Avenida Sapucaí. Atrizes e atores do elenco participaram do desfile da Escola de Samba Porto da Pedra, que em fevereiro de 2002

apresentou o enredo “Serra acima, rumo à terra dos coroados”, em homenagem à história da cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. O clima carnavalesco encerra a minissérie e retoma um tom de leveza após as cenas dramáticas da morte de Dom Pedro I. A impressão final é a de uma história carnavalizada e festiva, assim como os personagens e suas interações.

Embora as performances de gênero de *Marquesa de Santos* e *O Quinto dos Infernos* tenham referências temporais distintas, um elemento em comum merece destaque. Nas duas produções, a tenuidade das fronteiras entre o público e o privado é um marco das narrativas sobre Dom Pedro I, retratando decisões políticas em ambientes de intimidade e assuntos particulares em espaços públicos e de trabalho. Como pondera Jesus (2011, p. 133-134), na relação imperial as interações pessoais permitem sondar o político, “inclusive nas relações de amizade, cumplicidade e atração homoerótica entre colonizador e colonizado, [...] de forma a comprovar que o pessoal é político ou representa uma extensão dele”. A personalização das relações, na lógica colonial, reflete a dificuldade de tratamento do outro e das diferenças em relação ao colonizador, originando concepções ameaçadoras e erotizadas a respeito das mulheres, da população indígena e de povos escravizados. Esses grupos sociais, ao representarem desafios às estruturas de poder e às noções masculinas de política, demonstram as fragilidades do sistema de dominação colonial (JESUS, 2011).

Nas minisséries estudadas, essa personalização se observa não apenas pelas funcionalidades múltiplas dos ambientes públicos e particulares na trajetória do protagonista, como também nos discursos de exaltação sexualizada das mulheres, em especial das indígenas e das mulheres negras. O personagem de Dom Pedro I, ao misturar seus desejos com os assuntos de Estado, congrega os sentidos da masculinidade europeia hegemônica, cujo domínio se funde à lógica da formação e dependência das nações ocidentais modernas. Em *Marquesa de Santos* e *O Quinto dos Infernos*, de forma paradoxal, Dom Pedro representa o herói que funda a pátria e a liberta, ao mesmo tempo em que confirma a reprodução das estruturas de dominação coloniais.

## 6. ENGAJAMENTO POLÍTICO E QUESTÕES ATUAIS EM *NOVO MUNDO*

Exibida em 2017 no horário das 18h, na Rede Globo, *Novo Mundo* apresentou uma trama fictícia ambientada na cidade do Rio de Janeiro, desde o período anterior à proclamação da Independência do Brasil até a Coroação de Dom Pedro I como imperador do país. Na história, personagens inspirados em figuras históricas se mesclam aos fictícios, interligando-se pelo enredo com elementos de romance, aventura e drama. A obra dos autores Alessandro Marson e Thereza Falcão teve sucesso, alcançando média de 24 pontos de audiência (FALCHETI, 2017).

O arco narrativo principal de *Novo Mundo* se passava em torno do casal Anna Millmam (interpretada por Isabelle Drummond) e Joaquim Martinho (interpretado por Chay Suede). Os dois viajaram ao Brasil no navio que trazia a Princesa Leopoldina e sua comitiva, em 1817, após seu casamento com o Príncipe Pedro de Alcântara.

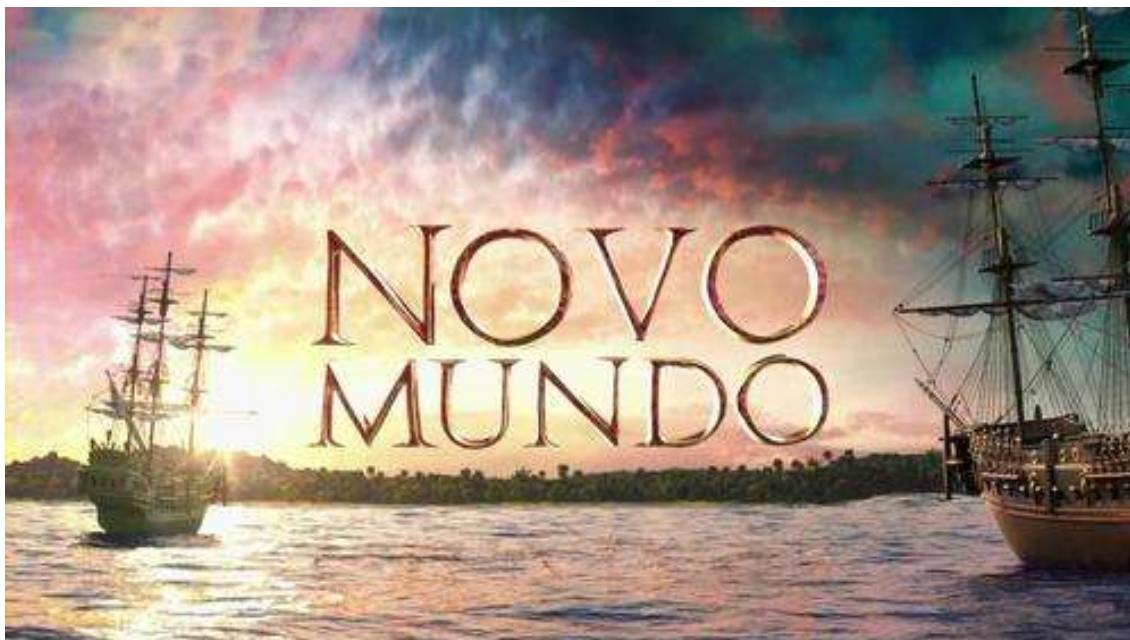
Os protagonistas, personagens fictícios, estavam envolvidos com situações e pessoas que participaram dos fatos e das decisões ocorridas durante o período que antecedeu a Independência do Brasil. Na produção, Anna era a professora de português da arquiduquesa Leopoldina (vivida por Letícia Colin), e Joaquim chegou a trabalhar como segurança particular de Dom Pedro I (representado pelo ator Caio Castro) – de quem descobriu, ao longo da trama, ser irmão por parte de pai. A novela ainda tinha como personagens históricos Dom João VI (Leo Jaime), Dona Carlota Joaquina (Débora Olivieri), José Bonifácio (Felipe Camargo), Chalaça (Rômulo Estrela) e Domitila de Castro Canto e Melo (Ágatha Moreira).

O sucesso da produção fez com que *Novo Mundo* fosse reprisada em 2020, no início do período de distanciamento físico adotado como medida para conter a propagação da pandemia do coronavírus. Suspendendo as filmagens de novas produções, a Rede Globo selecionou novelas já exibidas anteriormente para serem novamente transmitidas nesse período, sendo *Novo Mundo* uma das obras reprisadas, entre 30 de março e 28 de agosto de 2020.

Nas próximas seções, uma imersão em *Novo Mundo* irá possibilitar uma análise sobre as representações de Dona Leopoldina e Dom Pedro I na produção, que é a obra mais recente dentre as que compõem o *corpus* desta pesquisa.



Figura 19 – Logotipo da novela *Novo Mundo*



Fonte: MEMÓRIA GLOBO, 2021.

### 6.1. Romances, aventuras e mudanças políticas em *Novo Mundo*

O início de *Novo Mundo* se dá em 1817, quando Leopoldina e sua comitiva viajam ao Brasil após o casamento da arquiduquesa com o príncipe português Pedro de Alcântara. O navio que trazia a princesa tinha a bordo Anna e Joaquim, protagonistas da novela, além do oficial inglês Thomas Johnson, o vilão interpretado pelo ator Gabriel Braga Nunes. Com cenas de lutas e uma invasão pirata que faz lembrar a franquia cinematográfica *Piratas do Caribe*, a viagem apresenta o casal principal e introduz o romance de Anna e Joaquim na trama. Ao mesmo tempo, a travessia pelo Atlântico mostra ao espectador quem era Leopoldina e quais eram suas expectativas sobre seu *Novo Mundo*, o Brasil.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, Dom João VI e Carlota Joaquina preparavam a corte para a chegada da princesa austríaca. Pedro a aguardava sem entusiasmo, aproveitando uma vida de poucas responsabilidades na companhia de mulheres que aumentavam sua lista de conquistas. O príncipe, no entanto, aceitou o destino do casamento por acordo, colaborando para que Leopoldina fosse recebida de forma calorosa quando o navio que a trazia aportou no Rio de Janeiro. A princesa e sua comitiva iniciam sua jornada no Brasil, e as intrigas começam a se desenhar na trama. O casal Anna e Joaquim é separado por um atentado de Thomas contra o herói da

história, que é dado como morto. Após um período de encantamento e de lua-de-mel, Pedro passa a trair Leopoldina, que se decepciona ao tomar conhecimento dos casos do marido. Paralelamente, Thomas tenta conquistar a confiança de Dom João VI para influenciar os assuntos do reino.

Após esses primeiros acontecimentos, uma passagem de tempo transporta a história para 1821, no contexto do movimento constitucional português que pressionou Dom João VI e Carlota Joaquina a retornarem para a Europa. Dom Pedro aos poucos tenta ganhar espaço na vida política da corte, tendo sempre o suporte de Leopoldina, que se dedica à posição de princesa do Brasil. Após quatro anos distantes, Joaquim e Anna se reencontram no Rio de Janeiro e retomam o romance, mas logo Thomas consegue provocar seu rompimento e se casa com a professora de Leopoldina. O entrelaçamento entre as histórias de Pedro, Leopoldina, Anna e Joaquim se fortalece quando o príncipe é salvo por este último durante uma emboscada, e o protagonista recebe o posto de guarda pessoal de Pedro a partir de então.

Permanecendo no Brasil como príncipe regente após o retorno de seu pai para Portugal, Dom Pedro se vê pressionado entre opositores que tramam sua destituição e defensores da independência brasileira, que buscam seu apoio. O apoio popular articulado por seus apoiadores faz com que o príncipe decida ficar no Brasil, no episódio que ficou conhecido como o “Dia do Fico”. Nesse período são introduzidos dois personagens importantes da história do Primeiro Reinado: José Bonifácio e Domitila de Castro. Bonifácio se torna Ministro do Reino durante o período regencial, aconselhando Dom Pedro em assuntos políticos e promovendo sua aproximação com grupos de apoiadores, como maçons e fazendeiros. Ao mesmo tempo, o Ministro se torna amigo e confidente de Leopoldina, com quem compartilha afinidades intelectuais e políticas. Um romance platônico surge entre os dois, embora a princesa não ceda às investidas do amigo.

O envolvimento entre Domitila e Dom Pedro culmina com a mudança da paulista para o Rio de Janeiro e a publicização do romance na corte, o que leva a princesa a uma fase de sofrimento e de humilhações. Contudo, a postura atenciosa e as ações de caridade desenvolvidas pela princesa fazem crescer sua popularidade, provocando ciúmes na amante de Dom Pedro. Domitila passa a competir com Leopoldina em ocasiões sociais e em tentativas de conquistar o afeto do povo, o que gera momentos de constrangimento e de confronto entre as duas ao longo da trama.

Nessa fase da novela, conspirações e rebeliões aumentam o clima de tensão política no reino. Thomas incita opositores de São Paulo, fazendo com que Pedro precise viajar até a província a fim de dialogar com as lideranças locais. Em sua casa, o vilão mantém como prisioneira a esposa Anna, que tenta, com a ajuda de Joaquim, encontrar uma forma de se livrar de Thomas. A mocinha é liberta quando Bonifácio e Joaquim conseguem uma ordem de prisão a Thomas por conspiração contra Dom Pedro. Por sua vez, Domitila, que havia se aliado ao oficial inglês, influencia Pedro a ponto de minar sua confiança em Joaquim, Chalaça (seu secretário e amigo próximo) e Bonifácio. Apenas às vésperas da proclamação da Independência essas relações seriam restabelecidas e Domitila, banida da corte. Dessa forma, *Novo Mundo* polariza claramente as figuras de Domitila e Leopoldina, conferindo à amante o caráter duvidoso e a ambição ilimitada da vilania (demarcada também por sua proximidade com Thomas). Por outro lado, a princesa Leopoldina personifica a virtude e a integridade, estando sempre ao lado de heróis como Anna, Joaquim e José Bonifácio.

Já em sua fase final, a novela traça um retrospecto dos acontecimentos que culminaram com o Grito do Ipiranga, começando pela viagem de Dom Pedro até a província de São Paulo. Antes de partir, o príncipe nomeia Leopoldina como princesa regente durante sua ausência – motivo pelo qual a austríaca é considerada como a primeira mulher a governar o país, mesmo que temporariamente. No exercício do cargo, Leopoldina ocupa-se com reuniões, audiências e estratégias para reagir à pressão portuguesa para que Dom Pedro retorne à Europa e o Brasil permaneça como colônia. Nessa condição, Leopoldina e Bonifácio concluem que a emancipação do Brasil se faz urgente e decidem comunicar ao príncipe esse entendimento para que Pedro tome uma atitude imediata. Suas duas cartas são levadas até São Paulo por Joaquim, que as entrega a Pedro na colina do Ipiranga.

O célebre episódio da proclamação da Independência foi retratado no capítulo 145, que foi ao ar no dia 7 de setembro de 2017, numa cena com representatividade simbólica de negros, mulheres e grupos indígenas, além do séquito que acompanhava o príncipe. De volta ao Rio de Janeiro, Pedro é recebido como herói pelo povo, enquanto seus opositores atuam para impedir que ele seja coroado e que a Independência do Brasil seja reconhecida por outros países. Paralelamente, Domitila tenta se reaproximar da corte e de Dom Pedro, preocupando Leopoldina.

*Novo Mundo* acompanha a trajetória dos personagens até a Coroação de Dom Pedro I, quando ele se torna imperador e Leopoldina se torna imperatriz do Brasil.

Com Domitila novamente expulsa do Rio de Janeiro pelo imperador, Leopoldina chega ao final da trama feliz, ao lado do marido, com planos para o futuro do novo império que governam. Anna e Joaquim, que durante todo o tempo participam dos feitos históricos retratados, livram-se finalmente de Thomas e têm seu final feliz na última cena da novela.

Enquanto se desenvolvem as histórias do casal principal e de Pedro e Leopoldina, tramas paralelas são apresentadas em diversos núcleos da produção. Uma aldeia indígena traz para *Novo Mundo* uma discussão sobre o extermínio de grupos indígenas e a perda de suas terras durante séculos de colonização no Brasil, e Joaquim resolve interceder por eles junto a Dom Pedro. Negros escravizados são representados desde a chegada da comitiva de Leopoldina, suscitando entre os recém-chegados reações de estranhamento e revolta por sua condição. O núcleo cômico, por sua vez, se relaciona com a maioria dos personagens em algum momento da trama, por estar situado na Taberna dos Portos, um misto de hospedaria, restaurante e bar por onde circulam personagens históricos e fictícios, e onde se discutem os fatos e assuntos mais variados da corte. O Quadro 16 apresenta, de forma esquematizada, a organização narrativa de *Novo Mundo*.

Quadro 16 – Sequência narrativa de *Novo Mundo*

Capítulos	Temáticas
1 - 16	Primeira fase (1817). Viagem e desembarque de Leopoldina, Anna e Joaquim no Brasil. Apresentação da corte do Rio de Janeiro e intrigas iniciais.
16 - 45	Ponto de virada: Retorno de Dom João VI e Dona Carlota Joaquina a Portugal. Período regencial de Dom Pedro até o “Dia do Fico”. Casamento de Anna e Thomas e atuação de Joaquim como guarda de Dom Pedro.
46 - 145	Acirramento das tensões Brasil/Portugal, rebeliões e revoltas nas províncias. Envolvimento de Pedro e Domitila. Aumento da atuação política de Leopoldina. Reaproximação de Anna e Joaquim. Ponto de virada: Proclamação da Independência do Brasil.
146 - 160	Início do reinado de Dom Pedro I e Dona Leopoldina. Morte do vilão Thomas e banimento de Domitila da corte. Coroação de Dom Pedro I. Felicidade do casal Anna e Joaquim.

Elaboração própria.

A inter-relação das tramas paralelas e das diversas pautas em disputa é garantida a partir do grande trunfo de *Novo Mundo*: o protagonismo de personagens fictícios e a ideia do momento histórico como pano de fundo para a trama. Portanto,

embora Dona Leopoldina e Dom Pedro tenham muito destaque na novela, as diferenças em relação às narrativas históricas acadêmicas são justificadas pela liberdade ficcional da produção. Não se trata de relatar a Independência do Brasil de modo fiel aos documentos históricos, mas sim de apresentar a saga do casal Anna e Joaquim, que na novela está diretamente ligado a Leopoldina e Pedro e que, conseqüentemente, tem grande participação nos feitos históricos daquele período.

Não obstante, os esforços para criar uma aura de verossimilhança histórica podem ser percebidos pelo repertório de “marcas escriturárias do passado” (BARBOSA, 2017) presentes na obra. O cuidado com a ambientação foi um dos destaques da produção, como afirmou o cenógrafo Paulo Renato: “Buscamos o tom da verdade, como realmente era. Estamos representando essa cidade que Dom João encontrou, onde se estabeleceu e começou a fazer mudanças para a transformação que encontramos depois do segundo império” (COMUNICAÇÃO GLOBO, 2017). A busca pelo “tom da verdade” a que se referiu o cenógrafo ficou nítida na imponência da cidade cenográfica construída para a novela, que ocupou mais de 10 mil metros quadrados dos Estúdios Globo.

As pinturas de Jean-Baptiste Debret inspiraram a composição de cenários e figurinos da época retratada. Ainda no intuito de conferir verossimilhança à produção, o historiador Francisco Vieira acompanhou o processo (NOVO, 2017). Mas o trabalho minucioso não poupou *Novo Mundo* das críticas de historiadores, que levantaram incompatibilidades entre a narrativa ficcional da novela das 18h e os fatos descritos nos livros de História. Desde a invasão pirata no navio que trouxe Leopoldina até a cronologia do romance entre Pedro e Domitila, várias incorreções foram levantadas na época da primeira exibição da novela. Thereza Falcão, uma das autoras da trama, chegou a se justificar perante as críticas: “O trunfo é recontar a história em ritmo de aventura de capa e espada. Não estamos fazendo documentário no canal Futura” (MARTHE, 2017). No *site Memória Globo*, a página dedicada à novela apresenta a aba “Realidade x ficção”, esclarecendo as diferentes versões de episódios e personagens históricos em *Novo Mundo*.

Como já observamos anteriormente (REIS et al., 2018), a necessidade de adequar a narrativa ao horário de exibição e às preferências do público fez com que os autores optassem por romancear a união de Pedro e Leopoldina (que foi sobretudo uma aliança política), apresentando Domitila como elemento central de dramaticidade na relação entre os príncipes. O dilema da traição conjugal, tal qual se apresenta na

novela, faz sentido para a audiência contemporânea habituada ao paradigma do amor romântico, contribuindo para que o público estabeleça conexões emocionais com os personagens e com a obra.

Além dos recursos da dramaticidade e da reconstituição realista da época, *Novo Mundo* lançou mão de outros elementos narrativos comuns em novelas de época da Rede Globo. Momentos de alívio cômico foram proporcionados até mesmo pelos protagonistas ao longo de toda a trama – Joaquim tinha afiado senso de humor, Dom Pedro era trapalhão e debochado. As peripécias dos personagens do núcleo da Taberna dos Portos também tinham como objetivo criar situações cômicas e inusitadas. Além disso, a produção incutiu na trama a atmosfera de aventura e ação que envolvia não somente os acontecimentos históricos como também os encontros românticos, as fugas e perseguições dos vilões e a viagem de Leopoldina ao Brasil. A trilha sonora marca os diferentes momentos e estados de espírito dos personagens.

Próximos ao casal de protagonistas e envolvidos com diversos outros núcleos e tramas paralelas de *Novo Mundo*, Leopoldina e Pedro fazem parte do arco narrativo principal da novela. Entre seu encontro em 1817 e o final da novela, em 1822, o casal passa por uma trajetória marcada por desafios e conquistas políticas, que se desenvolvem paralelos às suas experiências e interações pessoais. As próximas seções são dedicadas aos dois personagens em *Novo Mundo*.

## **6.2. Pedro e Leopoldina, um casal engajado**

Sem camisa, fugindo pela janela do quarto após a chegada repentina do marido de sua amante, para partir a galope ao encontro de seus pais, que o esperavam numa igreja – assim é apresentado o personagem Pedro de Alcântara na primeira cena da novela *Novo Mundo*. Enquanto o príncipe vivia as aventuras de um jovem interessado em se divertir e sem maiores preocupações, Leopoldina participava de uma festa de despedida em sua homenagem, às vésperas de seu embarque com destino ao Brasil, em agosto de 1817.

Muitas seriam as mudanças, não apenas para a arquiduquesa como também para quase todos os personagens que viajariam com ela. Ansiosa por seu futuro no Brasil e ciente da importância política de sua união com Pedro, Leopoldina demonstra para sua professora e amiga Anna parte de suas expectativas sobre o que a esperava do outro lado do oceano.

Quadro 17 – Leopoldina mostra retrato de Pedro para Anna

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 1 28:22 - 29:05	Em seu quarto no palácio que sediou o baile de despedida de Leopoldina, a arquiduquesa veste uma camisola, solta os cabelos e se prepara para dormir. Ela tem a ajuda de damas de companhia e de Anna.	<p>Leopoldina: Sabe Anna, eu fui criada para pensar no dever, no reino e no poder. E o casamento entre a realeza tem como princípio básico ser vantajoso para alguém.</p> <p>Anna: Pois então, faça ser vantajoso para a senhora. Dom Pedro, dizem, é um dos príncipes mais lindos do mundo!</p> <p>Leopoldina: Eu vou te mostrar uma coisa. (<i>Leopoldina sorri, suspira e apanha numa caixa uma joia com o retrato de Dom Pedro, que lhe havia sido enviado pela Corte portuguesa como presente de noivado</i>). Ele é muito lindo, ele é muito lindo! (<i>Ela ri enquanto acarícia o retrato com os dedos</i>). Acho que estou apaixonada.</p> <p>Anna: Apaixonada? Sem nunca ter estado com ele?</p> <p>Leopoldina (<i>Enquanto se levanta da penteadeira onde se encontrava e olha para Anna</i>): Você acha que é loucura?</p> <p>Anna: Acho. Mas toda paixão carrega consigo um bom fardo de loucura.</p>

Elaboração própria.

A arquiduquesa Leopoldina, como relatam algumas biografias, de fato já dava tons romanceados a seus sonhos com o marido, que ainda iria conhecer, e também com aquela que seria sua pátria daquele momento em diante (OBERACKER JR., 1973). Em *Novo Mundo*, a representação da princesa expressou esse romantismo, levando em conta também seu processo de adaptação ao Brasil e as mudanças que aconteceram durante sua trajetória no país. Maquiagem, cabelo e figurinos foram se ajustando aos diferentes momentos e estados de ânimo de Leopoldina, como ilustra a Figura 20.

A princesa radiante e cheia de esperanças do início da trama é caracterizada em trajes elaborados, inspirados em ilustrações da época em que Leopoldina se casou com Dom Pedro. Da mesma forma, penteados e adornos refletem a posição de uma arquiduquesa da Casa dos Habsburgo, recém-casada com o príncipe herdeiro dos Bragança. No início de *Novo Mundo*, Leopoldina transparece alegria também em sorrisos e em falas eufóricas. Por outro lado, após sofrer decepções devido às traições do marido e às dificuldades de se adaptar ao Brasil, a princesa surge em meados da trama com ares abatidos. Pouca maquiagem, cabelos desganhados e figurinos mais simples denotam essas mudanças, retratando a partir da caracterização o sofrimento da personagem.

Figura 20 – Letícia Colin como Leopoldina no início e ao final da novela *Novo Mundo*



Fonte: MEMÓRIA GLOBOb., 2017

Contudo o enredo de *Novo Mundo* confere a Leopoldina um destaque que extrapola em grande medida suas agruras amorosas, portanto outras características da princesa são realçadas desde o início da trama. O caráter corajoso e destemido é um dos pontos fortes da construção de seu personagem, ficando explícito já durante os primeiros capítulos. É o caso da postura de Leopoldina por ocasião da invasão pirata que ocorre durante sua viagem ao Brasil – a princesa enfrenta o vilão e chega a sacar uma arma para se defender dele. No final do ataque, a arquiduquesa tem a vida salva por Joaquim, iniciando-se então a amizade entre os dois. A Leopoldina vivida por Letícia Colin é uma mulher de diversas facetas, ficando claro o esforço dos realizadores em construírem uma espécie de homenagem por seu papel como princesa e imperatriz do Brasil.

Dessa forma, Leopoldina transita livremente em ambientes públicos, participa de audiências e reuniões com Pedro e seus apoiadores e interage com personagens de diversos núcleos. A atuação política de Leopoldina na trama não se restringe à influência exercida sobre o marido nos limites de seus aposentos privados. Suas opiniões sobre os negócios do reino são solicitadas e ouvidas, e suas possibilidades de interação social são mais amplas em comparação com outras mulheres. Recorrendo a Beauvoir (1949), compreendemos que essa relevância e essa



autonomia se devem, em grande parte, à posição de Leopoldina como uma mulher no poder (mesmo que fosse na condição de consorte), não refletindo a real condição social das mulheres do início do século XIX no Brasil.

A consciência dos deveres como princesa e o alcance de sua atuação política não eximem Leopoldina da angústia de não se sentir amada pelo marido. A personagem expressa em várias ocasiões seu grande dilema, o sentimento de inadequação à vida conjugal, apesar de seu preparo para o exercício das funções públicas e protocolares. Na novela, a desilusão de Leopoldina é associada às percepções que ela tem de si mesma como mulher, a exemplo do que se observa em seu desabafo com Anna no capítulo 86 (27:30 - 28:05):

Leopoldina: Sabe, Anna, hoje eu olho no espelho, mas eu não reconheço aquela menina que chegou no Brasil há quatro anos... emocionada, com esperanças de ser amada, com sonhos de voltar à Europa. Eu vejo uma mulher com dois filhos e que certamente estará grávida novamente em pouco tempo. A minha função se resume hoje a produzir descendentes reais. Ao menos meus filhos me fazem feliz.

Essa fala ilustra os diversos momentos em que Leopoldina verbaliza tristeza e solidão por ter se deparado com uma realidade diferente da que havia idealizado em relação ao casamento e ao amor. Frequentemente, a personagem se queixa da incompletude de seu papel como mera reprodutora a quem cabe garantir não apenas a descendência como também a imagem do príncipe como alguém responsável e pronto a assumir o trono. À medida que a trama se desenvolve, Leopoldina se convence de que lhe falta o que as amantes do marido parecem ter de sobra: feminilidade. A arquiduquesa acredita que, como não consegue seduzir o marido, está falhando como mulher.

Dom Pedro, por sua vez, surge novamente como galã em *Novo Mundo*. O ator Caio Castro deu vida ao primeiro imperador do Brasil, cuja caracterização reproduziu a imagem de rapaz bonito e conquistador (Figura 21). A beleza do príncipe teria sido, inclusive, comentada entre membros da corte austríaca quando a arquiduquesa recebeu de presente o retrato de Pedro, logo após terem sido acertados os termos de seu casamento. Elogios aos “cachos de cabelos pretos que lhe caem na testa”, às “sobrancelhas elegantemente arqueadas” e ao brilho dos olhos do príncipe foram anotados pela noiva em seu diário, tendo ela se gabado pelo fato de “todos invejarem

seu príncipe” (KAISER, 2005, p. 52). Na novela, o personagem de Caio Castro encarna os sonhos de Leopoldina.

Figura 21 – Caio Castro caracterizado como Dom Pedro I



Fonte: PIZZOTTI; NUNES, 2020.

A escolha de Caio Castro, ator requisitado para papéis de galãs na Rede Globo, contribui para a construção de um personagem que representa ideais de virilidade, beleza masculina, liderança e altivez, aspectos associados à figura do imperador. Se entendemos, como Corbin et al. (2011), que as performances de virilidade estão em permanente revisão e conformação ao contexto sociocultural de cada período, a figura de Dom Pedro em *Novo Mundo* oferece um bom exemplo de como a mídia pode operar essa atualização. Atributos de virilidade do início do século XIX são representados em uma produção do século XXI na imagem de um ator jovem que, por si só, ilustra um conjunto de características e sentidos ligados à masculinidade hegemônica na atualidade. Trata-se de uma construção narrativa que contribui para a legitimação de ideários de virilidade reconhecidos coletivamente.

Em *Novo Mundo*, Dom Pedro congrega características principescas da época, como o gosto pela música, pela caça e por passeios a cavalo. A prática da marcenaria, um dos principais *hobbies* do príncipe, também é apresentada em algumas cenas. A participação de Pedro nos assuntos políticos inicia-se apenas ao final da primeira fase

da trama, quando Dom João VI está prestes a deixar o Rio de Janeiro. Até então, o que se vê é a resistência do rei à atuação do príncipe nos negócios do reino, justificada pela insinuação do liberalismo de Dom Pedro (como ocorre nos capítulos 11 e 14). Nessa fase, a narrativa apresenta um príncipe com ares de rapaz sem grandes responsabilidades, ainda ingressando na vida adulta.

A impulsividade, traço comum nas representações do primeiro imperador do Brasil, é apresentada nos capítulos 9 e 10, após uma crise de epilepsia do príncipe, que é socorrido por Leopoldina. O médico que o atende esclarece para a princesa que a ocorrência de rompantes e impulsos agressivos pode ser um sintoma da doença, o que irá demandar paciência e calma na convivência com Pedro. Assim, a narrativa inicia a construção de justificativas e de pistas do temperamento intempestivo do monarca, que durante a novela surge em muitas ocasiões. É como se Pedro fosse autorizado a ter atitudes e decisões imaturas em virtude da epilepsia e da educação pouco refinada, o que estabelece uma contraposição à esposa. O Quadro 18 exemplifica uma cena em que se vislumbra a diferença entre um príncipe acostumado à informalidade dos Bragança e uma princesa com hábitos tipicamente palacianos.

Quadro 18 – Leopoldina e Pedro conversam na Sala de Música (continua)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 9 29:43 - 31:35	Na Sala de Música da Quinta, Leopoldina e Pedro tocam juntos uma composição do príncipe.	<p>Leopoldina (<i>aplaudindo</i>): Bravo! Bravo, Pedro!</p> <p>Pedro: Só uma composição medíocre. Como diz minha mãe, toco melhor do que componho.</p> <p>Leopoldina: Não é isso que a sua música me diz. Eu achei, ah... tropical, corajosa, eu gostei muito.</p> <p>Pedro: Sinceramente? Não estás a falar isso só pra me agradar?</p> <p>Leopoldina: Pedro, eu não vou começar nosso relacionamento com mentiras, mesmo que elas sejam inocentes.</p> <p>Pedro: És tão delicada, Leopoldina, tão delicada (tenta beijá-la).</p> <p>Leopoldina: Não Pedro, por favor. Não, Pedro... é perigoso aqui (<i>olha ao redor sorrindo, conferindo se ninguém os observa na sala</i>).</p> <p>Pedro: E és tão diferente de toda a minha família. Agora me perdoe as grosserias na hora do almoço.</p>

Quadro 18 – Leopoldina e Pedro conversam na Sala de Música (conclusão)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 9 29:43 - 31:35	Na Sala de Música da Quinta, Leopoldina e Pedro tocam juntos uma composição do príncipe.	<p>Leopoldina: Não há o que perdoar, Pedro, não. Sua família é o que é. É a nossa família agora. Sou eu quem tem que me adaptar. Eu gostei muito da ideia de Dom Miguel de irmos assistir as bailarinas francesas.</p> <p>Pedro: Mas Leopoldina, não acho que vais gostar muito do espetáculo. Ou vi dizer que também não é lá essas coisas o espetáculo, mas não sei, um pouco vulgar. Sabes como são as francesas.</p> <p>Leopoldina: Entendo.</p> <p>Pedro: Mas não sei, um outro espetáculo no Real Teatro que meu pai mandou construir... é belíssimo.</p> <p>Leopoldina: Ah, tenho certeza. E claro, como você quiser, meu querido, como você quiser.</p>

Elaboração própria.

A cena sugere elementos que, embora no início da trama pareçam simples, irão provocar sérios desdobramentos posteriormente. Não apenas as diferenças de temperamento de Pedro e Leopoldina começam a ficar claras, como também a forma como, durante toda a trama, o príncipe se vale de frequentes pedidos de desculpas e de mentiras justificadas pelas próprias imperfeições ou pelo medo de magoar a arquiduesa. No caso exemplificado pelo Quadro 18, a referência ao espetáculo de dança funciona como uma “piscadela” do personagem de Dom Pedro para o espectador que, ao contrário de Leopoldina, já conhece a agitada vida amorosa do príncipe e seu envolvimento com a bailarina francesa Noémi Thierry. Assim, a resistência de Pedro à proposta da esposa ganha um tom cômico, pois o público entende que se trata de uma artimanha para que Leopoldina não saiba das aventuras amorosas do marido.

Um aspecto que chama a atenção na construção dos personagens de Leopoldina e Pedro em *Novo Mundo* é a forma como eles se comunicam. Ambos falam português com sotaques acentuados de seus países de origem – Áustria, no caso de Dona Leopoldina e, no caso de Dom Pedro, Portugal. Tanto os sotaques quanto suas posturas corporais e o linguajar de cada um auxiliam na delimitação de suas performances comunicacionais e de gênero. O tom formal e polido de Leopoldina contrasta com a expressão descontraída de Pedro, situando-os suas diferentes práticas e expressões interacionais e afetivas. Recorrendo a Le Breton (2009),

podemos compreender esses elementos de caracterização como formas de criar conexões e identificações entre o público e os personagens. Partindo de repertórios comuns à coletividade, as emoções e expressões corporais de Pedro e Leopoldina despertam reações como empatia, reprovação e torcida pela felicidade dos personagens.

Retratados como um jovem casal típico de novelas de época (com o atrativo de serem inspirados em personalidades históricas), Leopoldina e Pedro ganharam espaço no desenvolvimento de *Novo Mundo*, que por vezes dedicou aos príncipes o mesmo destaque do romance entre os protagonistas Anna e Joaquim. Por esse motivo foi possível desenvolver na novela certa complexidade na representação dos monarcas, além de uma pluralidade de intrigas nas quais os dois se envolviam. Além da vida familiar, conjugal e das tarefas políticas que assumem ao longo do tempo, os príncipes ajudam Anna e Joaquim a ficarem juntos, frequentam eventos e interagem com todos os núcleos da novela. Enquanto Pedro dialoga com representantes de tribos indígenas, concedendo a eles terras que pertencem aos Bragança, Leopoldina recebe os pobres e faz doações na porta da Quinta da Boa Vista. Os monarcas se posicionam a favor da causa abolicionista, acolhendo reivindicações da população negra escravizada (embora esbarrem na oposição política dos fazendeiros da época). Pedro e Leopoldina chegam a assistir a uma peça de teatro apresentada na Taberna dos Portos, em homenagem à imperatriz.

Tamanho alcance cria em torno dos dois personagens uma aura de popularidade que se mostra decisiva para o êxito de seus projetos. O apoio popular motiva o príncipe na decisão de permanecer no Brasil, ao mesmo tempo que reforça a imagem de princesa exemplar e mulher resiliente, aspectos muito ligados à Leopoldina. Nesse sentido, a trama contribui também para diferenciar Leopoldina da arquirrival Domitila, que se vê rejeitada pelo povo e humilhada de forma recorrente quando tenta participar da vida na corte. O contraponto entre as duas é sugerido por Dom Pedro em um diálogo dramático com a princesa no capítulo 125, quando Leopoldina havia acabado de ler um conjunto de cartas trocadas entre o marido e a amante.

Quadro 19 – Leopoldina e Pedro discutem após traições do príncipe (continua)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 125 01:24 - 06:15	Leopoldina está em sua cama, com expressão de choro, quando entra o príncipe. A música Sonata ao Luar, de Beethoven, dá o tom de tristeza do momento.	<p>Leopoldina: Demonão! É assim que você se vê? É assim que é a relação de vocês dois? Você conversava com ela como se fossem dois animais no cio. É isso que você é de verdade, Pedro?</p> <p>Pedro: São apenas cartas, Leopoldina.</p> <p>Leopoldina: São cartas que revelam uma intimidade e uma paixão que nunca tivemos.</p> <p>Pedro: Você e Domitila são diferentes. Relacionam-se comigo com maneiras diferentes.</p> <p>Leopoldina: Eu não quero ser comparada, não estou falando de mim, estou falando da relação que tivemos, que tínhamos. Fui eu que errei? Eu me esforcei demais para me tornar uma princesa exemplar e me esqueci de ser mulher, então eu não atendi às suas necessidades e você precisou procurá-la?</p> <p>Pedro: Não. Não foi isso, meu amor, não foi...</p> <p>Leopoldina: Pare, por favor. Converse comigo, mas não me chame de "meu amor", dói demais. Parece de uma ironia...</p> <p>Pedro: Pois não é ironia. Estou a ser sincero.</p> <p>Leopoldina: Sinceridade? Sinceras eram aquelas cartas. Eram belas cartas de amor de um homem para uma mulher que ele deseja, adora, vibra. Eu não conheci esse homem. Você nunca falou comigo assim.</p> <p>Pedro: Nos casamos muito cedo, Leopoldina. Eu já era iniciado no amor, tu não eras. Tentei trazer-te para o meu mundo, mas não quiseste, ou simplesmente não conseguiste. E eu sujeitei-me ao vosso. Um amor inocente, quase que protocolado. Amor nobre! Mas sempre fui um homem de desejos selvagens. E Domitila faz eu sentir-me dessa maneira. Como carne, desejo...</p> <p>Leopoldina: Pare. Pare, por favor, está me machucando!</p> <p>Pedro: Querias ouvir, estou a dizer. Sabes muito bem como sou. Sabes que sou impulsivo, sabes que sou emotivo. O que quer que eu faça com todos esses sentimentos? Vives a reclamar que não te amo desta maneira, mas nunca deixei de amar-te. Nunca deixei de frequentar a vossa cama. E nunca deixei de admirar-te, Leopoldina. Veja por outros casamentos entre reis e rainhas. Pois veja! Não achas que lhes temos vantagem?</p> <p>Leopoldina: Ah, claro. É claro, Pedro, casamentos entre realeza têm como objetivo principal assegurar alianças entre reinos e claro, gerar príncipes e princesas com sangue real. Tola fui eu que me apaixonei pelo meu príncipe. Sim, porque eu o amo. Eu daria tudo para estar no lugar de Domitila, para que você sentisse isso por mim.</p>

Quadro 19 - Leopoldina e Pedro discutem após traições do príncipe (conclusão)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 125 01:24 - 06:15	Leopoldina está em sua cama, com expressão de choro, quando entra o príncipe. A música Sonata ao Luar, de Beethoven, dá o tom de tristeza do momento.	<p>Pedro: Então somos três infelizes, pois Domitila daria tudo para estar no vosso lugar.</p> <p>Leopoldina: Disso eu nunca tive dúvida. Vá embora, Pedro, por favor, você e suas cartas. Eu não quero sofrer mais.</p> <p>Pedro: Pois vou descobrir quem enviou-te essas cartas.</p> <p>Leopoldina: Isso já não importa pra mim.</p> <p>Pedro: Pois pra mim importa. Pois para mim importa! Realmente não queria que estivesse a sofrer. E desculpe-me por não merecer o amor da mulher mais incrível que há neste mundo.</p> <p><i>Pedro sai do quarto e Leopoldina chora em sua cama.</i></p>

Elaboração própria.

O diálogo transcrito no Quadro 19 oferece vários pontos de reflexão. As falas de Leopoldina demonstram que, embora a princesa diga que não quer ser comparada a Domitila, ela mesma o faz, julgando não ser “mulher o suficiente” para “atender às necessidades” do marido, como ela acredita que a amante atenda. Leopoldina se considera culpada pelas traições de Pedro pelo fato de ter priorizado as responsabilidades de princesa. Ao verbalizar esse sentimento, a arquiduquesa traz à tona um sentido de objetificação de si, uma expressão de machismo introjetado que a faz acreditar que, ao ser incapaz de manter a fidelidade do marido, seu próprio valor e sua identidade feminina estejam em xeque.

Pedro, por seu turno, usa o argumento da impulsividade, de “homem de desejos selvagens” e incontroláveis para justificar sua relação extraconjugal. Para ele, suas atitudes são naturais e devem ser compreendidas, afinal, diz o príncipe, a esposa o conhece e sabe da força de suas emoções. Cabe destacar que, referindo-se a Domitila como alguém que o faz sentir-se “como carne e desejo”, o olhar de Pedro objetifica também a amante, analisando e comparando a forma como se relaciona cada uma das duas mulheres quando se trata de agradá-lo. Por fim, o príncipe dá mais uma pista da posição de Leopoldina em sua vida, a de esposa perfeita (a “mulher mais incrível que há neste mundo”), cujo amor nobre e protocolar ele não merece.

A cena do capítulo 125 serve como ponto de demarcação dos papéis de Pedro e Leopoldina como homem e mulher em *Novo Mundo*. Enquanto o príncipe defende

a necessidade de satisfazer as pulsões masculinas, que julga incontrolláveis, a princesa se culpa pela infelicidade do casal, ao mesmo tempo em que se convence da necessidade de se resignar – afinal, ambos conhecem os termos de um casamento real e ela teria sido tola ao se apaixonar por Pedro. Ele, arrojado e carismático, mostra-se prisioneiro na posição de homem casado, enquanto ela, dedicada e amorosa, demonstra resiliência e esperança na união conjugal. Não há saídas possíveis para a desilusão do casal, já que a separação poderia ter implicações políticas desastrosas. Portanto, uma aura de decepção com a vida conjugal persiste entre eles durante boa parte da trama, principalmente para Leopoldina.

Como tentativa de equilibrar a balança do complicado triângulo amoroso Leopoldina/Pedro/Domitila, *Novo Mundo* introduziu um inusitado interesse romântico de José Bonifácio (Felipe Camargo) pela personagem de Letícia Colin. A paixão platônica do ministro pela princesa serviu a duas finalidades: despertar reações ciumentas em Dom Pedro e exaltar a atratividade feminina de Leopoldina. De fato, a intriga gerada pelas investidas de Bonifácio criou possibilidades para que a princesa se reposicionasse perante o próprio marido, como demonstra o Quadro 20.

Quadro 20 – Pedro sente ciúmes de José Bonifácio (continua)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 138 15:13 - 17:35	Na Quinta da Boa Vista, Leopoldina está sozinha à mesa do café da manhã, quando Pedro chega após uma noitada. O príncipe se senta e acompanha a princesa, que tem a expressão triste e séria.	<p>Pedro: Bom dia.</p> <p>Leopoldina: Achei que você fosse direto da farra para o Paço.</p> <p>Pedro: Não seria possível. (Faz uma pausa pensativa). Leopoldina, há um assunto que está na minha cabeça desde ontem.</p> <p>Leopoldina: Hum, diga.</p> <p>Pedro: Pois tu e Bonifácio, não sei, de repente...</p> <p>Leopoldina: Pedro, meu querido, você não tem o menor direito de suspeitar de mim. Ainda mais tendo chegado de uma noitada em que certamente passou ao lado de outras mulheres.</p> <p>Pedro: Sou homem. Tenho desejos, necessidades.</p> <p>Leopoldina: Bem, eu sou mulher, mas eu também tenho desejos, necessidades. A diferença, Pedro, é que eu jamais me envolveria com outro homem, muito menos com José Bonifácio, porque ele é o Ministro do Reino. E mais, ele é o homem de confiança do meu marido.</p>



Quadro 20 – Pedro sente ciúmes de José Bonifácio (conclusão)

Capítulo	Dimensão visual	Dimensão verbal
Capítulo 138 15:13 - 17:35	Na Quinta da Boa Vista, Leopoldina está sozinha à mesa do café da manhã, quando Pedro chega após uma noite. O príncipe se senta e acompanha a princesa, que tem a expressão triste e séria.	<p>Pedro: Então diga isto ao Bonifácio. Pois percebo tem tempo a maneira como ele olha-te.</p> <p>Leopoldina: E como é essa maneira, Pedro? É da mesma maneira que você olhava para Domitila? Mas não se preocupe. Se existe algum sentimento entre nós, não passará disso, porque eu e ele somos pessoas decentes.</p> <p>Pedro: Leopoldina, eu não posso negar o que vi na minha própria casa ontem. A minha esposa e o meu ministro estavam numa intenção de beijo. Pois se não chego ele a beijava.</p> <p>Leopoldina: Ah, Pedro, por favor.</p> <p>Pedro: Talvez até...</p> <p>Leopoldina: Talvez até o quê? Eu não, eu não admito que você faça nenhuma acusação (Leopoldina se dirige à saída da sala de jantar). Ah, e sobre Bonifácio, ele está indo embora da Quinta.</p> <p>Pedro: Pois acho muito melhor que vá, muito melhor.</p> <p>Leopoldina: Ah, você acha melhor? Melhor para quem? Porque para mim não é bom. Porque ele é meu único amigo. Era ele que me fazia companhia enquanto você virava noites com sua amante.</p> <p>Pedro: Leopoldina, os tempos são outros. Esse tempo já passou.</p> <p>Leopoldina: Pois pelo jeito, Pedro, outros tempos virão. E eu estarei sozinha.</p>

Elaboração própria.

Nesta cena, mais uma vez, Pedro defende a compulsoriedade de seus desejos pelo fato de ser homem, mas encontra agora uma Leopoldina disposta a se afirmar e argumentar em favor de suas próprias necessidades e interesses. A princesa não romantiza os ciúmes do marido nem se encanta com sua reação; pelo contrário, demonstra impaciência e altivez ao afirmar que ele não pode desconfiar de sua aproximação com José Bonifácio. A personagem de Letícia Colin se fortalece nessa fase, quando se aproxima o final da novela, gerando no público a expectativa de um possível confronto com Domitila.

A rivalidade entre as duas chega ao ápice no capítulo 156, quando a marquesa surge no Paço, sem ser convidada, para uma comemoração da Independência do

Brasil. Ao encontrá-la, Leopoldina (já considerada imperatriz, embora a coroação de Dom Pedro ainda não tivesse acontecido) ordena que a rival se retire do evento, ameaçando fazê-lo à força caso não seja obedecida. Finalmente, a imperatriz corrige o tratamento de Domitila, quando esta a chama de “você”: “É Majestade. Majestade. É assim que você deve se referir a mim”, diz Leopoldina de forma enérgica. A postura da imperatriz diante da paulista foi comemorada por usuários da plataforma *YouTube* que comentaram o vídeo do confronto: “Leopoldina pisa na cabeça de Domitila kkkkii”; “Domitila tomou o dela foi pouco”; “Pena que ela era tão fina que não fez uma coisa dessa na vida real! Deveria ter o gênio italiano da nora Tereza Cristina... Aí sim a Marquesa de Santos iria saber o que é bom para tosse!” (LEOPOLDINA, 2017).

Comentários como esses revelam que a polarização dramática da novela entre Leopoldina (mocinha) e Domitila (vilã) resultou na tomada de partido do público a favor da imperatriz e, conseqüentemente, na culpabilização de Domitila pelo sofrimento infringido à austríaca. A amante de Dom Pedro é julgada como uma “destruidora de lares”, alguém que merece ser “colocada no lugar” por Leopoldina. Esse julgamento carrega uma faceta menos nítida dos significados atribuídos aos papéis de gênero em *Novo Mundo*, a da redenção do personagem de Caio Castro. Nessa perspectiva, Dom Pedro é eximido da responsabilidade pelos percalços enfrentados por Leopoldina, aceitando-se seus repetidos pedidos de desculpas e suas justificativas baseadas na naturalização das pulsões viris. O confronto entre a imperatriz e a amante, no capítulo 156, demonstra a resolução da questão por meio da humilhação da vilã por Leopoldina e pelo próprio imperador. Eliminada de cena a causadora de seus desencontros, o casal pode então desfrutar de sua felicidade.

A orientação machista desse desfecho não poderia ser mais clara. A ideia de que Pedro teria sido seduzido por Domitila é reforçada em diversas circunstâncias da narrativa, na qual o próprio encontro entre os dois é insinuado como fruto de um plano tramado por ela e pelo vilão Thomas. O príncipe, agindo conforme seus instintos, não tinha escolha a não ser render-se aos encantos de uma bela mulher que, além de tudo, precisava de sua proteção para se livrar da violência do ex-marido. Os desdobramentos da intriga e as revelações que Pedro recebe ao final de seu relacionamento com a marquesa demonstram seu envolvimento com ciladas que afastaram o príncipe de sua família, de amigos e aliados políticos. Com caráter duvidoso e responsável por tanta vilania, sua influência negativa levava Pedro a

decisões ruins, portanto bani-la da corte era a solução para resgatar um bom caminho para o príncipe, cuja virtude e propósitos são, enfim, restaurados e reconhecidos.

O final feliz de Pedro e Leopoldina na novela, exibido no capítulo 160, mostra o casal em total harmonia. Devido ao sucesso da princesa na trama, a produção optou por modificar o final trágico do relacionamento, que na realidade aconteceu com a morte de Leopoldina aos vinte e nove anos, após um aborto e uma crise emocional que, para Ambiel e Fontes (2016), hoje poderia ter sido diagnosticada como uma crise depressiva. Na última cena do casal, em um balcão do Paço Imperial, Leopoldina aparece grávida e ao lado de Pedro, que surge como marido carinhoso, atencioso e dedicado. Os dois demonstram afeto e cumplicidade, além de expressar seus sonhos para o futuro da própria família e do Brasil. A ideia do casal de monarcas como pais da nação é apresentada como conclusão da trajetória dos dois personagens na trama, como demonstra parte do diálogo final entre os dois (36:45 - 37:20):

Leopoldina: O Brasil é nosso maior filho, Pedro. O mais rebelde, o mais difícil de educar.

Pedro: Nós demos o primeiro passo, meu amor. Mas como um bom pai, como uma boa mãe, temos que deixá-lo seguir a sua vida. Deixá-lo seguir e confiar.

Após as idas e vindas da saga de Pedro e Leopoldina em *Novo Mundo*, os personagens encontram um ponto de conciliação que contribui para neutralizar os conflitos enfrentados até então: o imperador e a imperatriz têm um grande filho a zelar, o Brasil. A liberdade ficcional e os mecanismos mnemônicos da narrativa midiática fazem com que a história do casal na novela seja apresentada e concluída nos moldes de outros romances melodramáticos em que princesa e príncipe se apaixonam, sofrem decepções, enfrentam desafios, demonstram suas virtudes e, ao final, são recompensados pelo amor correspondido e pela promessa de felicidade duradoura. *Novo Mundo* demonstra, em tela, um processo de negociação memorialística tal como o entende Pollak (1989), resultando na seleção e na ocultação de determinados eventos com a finalidade de apresentar uma narrativa adequada às intenções dos criadores.

O *grand finale* com a mocinha grávida e os planos para o futuro completam o quadro em que Pedro e Leopoldina são retratados como família, pai e mãe não apenas dos príncipes que geraram, mas sobretudo da nação que, nessa perspectiva, fizeram nascer. Nesse sentido, o imperador e a imperatriz não poderiam ser figuras

mais simbólicas da masculinidade e da feminilidade, dentro de um contexto sócio histórico em que predominam construções de gênero dicotômicas e heteronormativas ancoradas na estrutura de famílias nucleares. Ao final de *Novo Mundo*, essa família é o próprio Brasil.

### **6.3. Celebrando Leopoldina e discutindo o Brasil: as diversas agendas de 2017**

*Novo Mundo* utilizou recursos narrativos eficientes para misturar história e ficção, obtendo bons índices de audiência em sua primeira exibição, em 2017. Além de criar personagens de inspiração histórica que interagem com representantes de diversos segmentos da sociedade, a produção também retratou pautas e episódios de diferentes momentos históricos na novela, por vezes, adotando assincronias a fim de atualizar o contexto da trama de *Novo Mundo* para o público. Episódios históricos retratados a partir de referências contemporâneas causaram, no início da novela, pequenas confusões.

A viagem de navio representada nos primeiros capítulos tinha ambientação que lembrava uma caravela e fez com que parte da audiência associasse o príncipe dos Bragança a outro Pedro, o Álvares Cabral. A produção, após receber dados de pesquisas de audiência realizadas pela Rede Globo, constatou que parte do público ignorava importantes fatos da história do Brasil, inclusive o fato de o país ter sido colônia de Portugal. As chamadas de divulgação de *Novo Mundo* passaram a ser mais didáticas, informando que a trama se passava no período que levou à Independência do Brasil (CASTRO, 2017a). Esclarecer à audiência qual era o pano de fundo histórico da novela era importante para introduzir as intrigas que levariam ao clímax de *Novo Mundo*, o capítulo que reproduziu o episódio da Independência. Além disso, em 2017 foram completados 200 anos do desembarque de Leopoldina de Habsburgo no Brasil, e a produção deixou claro, desde o começo, que a austríaca teria grande visibilidade na trama, especialmente no desenvolvimento das intrigas políticas que levaram ao Grito do Ipiranga.

Quando se analisa *Novo Mundo* no espectro das comemorações do bicentenário da chegada de Leopoldina ao Rio de Janeiro, a produção se mostra como uma espécie de homenagem à austríaca na esfera midiática, contribuindo para que muitas pessoas pudessem conhecer parte da trajetória da primeira esposa de Dom

Pedro e sua importância na história do Brasil. A popularidade da personagem fez com que os autores optassem por não retratar na novela o sofrimento dos seus últimos anos e sua morte precoce. Nesse aspecto, situar o encerramento da trama em 1822 foi uma escolha que favoreceu Leopoldina e Pedro:

Apesar dos relatos históricos sobre traições e agressões do príncipe até o fim da vida de sua mulher, a novela terminará antes da morte dela e acatará o desejo do público, que sempre torceu pelo romance deles (CASTRO, 2017b).

O recurso utilizado pelos autores é para dar um final feliz para o casal que era adorado pelo público, assim como a princesa vinha sendo defendida pelos brasileiros dentro da novela, a tal ponto de aterrorizar Domitila. Mas esta é uma das grandes mudanças promovidas por *Novo Mundo* com relação a Leopoldina, que também sempre foi apontada como uma mulher fisicamente feia, algo bem distante de Letícia Colin (CÉSAR, 2017).

A defesa de Leopoldina dentro da novela (à qual se refere o segundo fragmento) ocorre em diversos momentos, e algumas cenas prestam homenagens explícitas à austríaca. É o que acontece no capítulo 45 (“Dia do Fico”), em que Dom Pedro pede aplausos para Leopoldina e agradece publicamente a esposa. No capítulo 145, após a leitura da carta em que Leopoldina aconselhava o marido a romper com Portugal, Anna diz à amiga: “Eu tenho certeza de que ele irá apoiar a sua decisão. Eu só espero que a história do Brasil reconheça a sua importância e faça a justiça que a senhora merece” (1:40 – 1:50). Por fim, no capítulo 151, a personagem Elvira (interpretada por Ingrid Guimarães) encena uma peça teatral em homenagem à imperatriz.

Em *Novo Mundo* papéis femininos são destacados em todas as intrigas. Enquanto Leopoldina é a única mulher que participa das esferas de decisão, mulheres que fazem parte de outros núcleos da novela demonstram atitudes que destoam dos estereótipos de conduta feminina ligados à submissão e às tarefas domésticas. Anna se envolve na mobilização popular de apoio a Dom Pedro, cria um projeto de alfabetização de mulheres, escreve e publica livros. Diara (Sheron Menezes), mulher negra que havia sido escravizada desde a infância, após ter sua alforria e receber um título de nobreza, tem destaque na luta pela libertação dos negros. Jacira (Giullia Buscacio), jovem indígena, enfrenta a resistência de sua tribo e desafia regras para ser reconhecida como guerreira. No núcleo cômico, a atriz Elvira Matamouros cria sozinha seu filho e luta pelo sucesso na profissão (criando sua própria companhia de teatro ao final da novela). Na última cena da trama, Anna diz a Joaquim que ela é a grande heroína da história, a quem ele deve o fato de não levar uma vida monótona

e desinteressante. São as palavras da mocinha, como narradora de *Novo Mundo*, que encerram a novela.

Dessa forma, a produção buscou alinhamento com olhares contemporâneos sobre as mulheres, criando situações que permitem vislumbrar sua participação em episódios da história que, na maioria das vezes, são representados a partir do protagonismo masculino. Nesse sentido, *Novo Mundo* pode ser entendida como uma narrativa em que as histórias das mulheres são trazidas à luz, uma prática que, como apontou Navarro-Swain (2013), torna-se salutar para que se construam condições para reverter o obscurecimento da atuação histórica feminina. Na novela, essa visão é possível em virtude do grande entrelaçamento entre os ambientes público e privado, pois tanto as intrigas pessoais quanto as políticas circulam livremente nessas duas esferas. Assim, *Novo Mundo* cria uma alternativa ao impasse da limitação histórica feminina aos assuntos privados e familiares, entendido por Michelle Perrot (1995) como um dos fatores que levaram ao encobrimento da presença feminina nas narrativas históricas.

Isso não significa que não existam, na trama, elementos de reprodução de valores patriarcais, como já observamos na análise dos personagens Leopoldina e Pedro. Há na novela diversas situações que ilustram atitudes de assédio e objetificação feminina (das mulheres negras, em especial), muitas vezes colocadas em contextos cômicos ou já previamente “justificados”. É o que acontece com os diálogos em que Pedro e Chalaça comentam sobre as mulheres da corte, ou nas cenas em que Anna se oferece, como boa esposa, para ajudar o marido a se vestir para ir trabalhar. As contradições presentes na trama servem como reflexo de seu tempo, quando visões conservadoras e progressistas sobre as performances de gênero coexistem e disputam espaço nas práticas e nos discursos sociais.

O destaque de personagens femininas em *Novo Mundo* não é um elemento isolado da perspectiva histórica contemporânea adotada na narrativa, que colocou em cena assuntos e interesses que ainda tinham pouco ou nenhum espaço no início do século XIX. É nessa esfera que se situam questões como o estabelecimento de reservas indígenas, a abolição da escravatura e até mesmo a condição feminina na sociedade, para além da esfera de atuação da princesa. Cabe lembrar que a primeira exibição da novela ocorreu em um período conturbado da história política brasileira, em meio aos protestos que questionavam a legitimidade do governo liderado por Michel Temer, meses após o processo de impeachment que depôs da presidência

Dilma Rousseff. Nesse contexto, uma produção situada em um momento histórico decisivo como a emancipação política brasileira serviu também para abordar questões que, em 2017, estavam sendo debatidas em acirradas disputas discursivas do cenário nacional.

No intuito de se contextualizar no período de sua exibição, a novela tentou conferir pluralidade entre seus personagens, e isso se observa na variedade de núcleos e de pautas em disputa ao longo da trama. Entre as mulheres anteriormente citadas como personagens de destaque, há representantes das comunidades negras (Diara), imigrantes (Anna e Elvira) e indígenas (Jacira). Entretanto, a emissora recebeu críticas pela escalação de atrizes e atores brancos para interpretar personagens indígenas, causando distorções na caracterização e na linguagem utilizada pelo núcleo representado na novela (ALMEIDA, 2017).

A tentativa de representar a diversidade de grupos sociais existentes no Brasil à época da Independência estava relacionada à criação de um ambiente de participação popular nas mudanças que estavam em pauta, como afirmou em entrevista a autora Thereza Falcão (NOVO, 2017). A produção tinha como intuito destacar, segundo Falcão, a importância da atuação dos “anônimos” e dos jovens, em especial, no processo que levou ao rompimento dos laços coloniais com Portugal. Em 2017, essas questões dialogavam com o momento de incerteza política e o clamor por mudanças que, desde 1822, continuam se colocando como necessárias no Brasil: a ampliação da participação popular nas decisões políticas e a diminuição das desigualdades sociais. O período histórico retratado na novela, quando o país dava um passo para se tornar independente, demonstra que antigas estruturas sociais, herdadas do período colonial, iriam persistir em virtude dos interesses conflitantes de proprietários de terras, governantes, empreendedores estrangeiros e militantes.

Essas estruturas extrapolam os limites dos laços políticos entre colonizador e colônia, podendo ser observados ainda hoje em territórios como o Brasil e outros países do Sul global. A colonialidade, nos moldes descritos por Lugones (2020), segue determinando relações e papéis, prescrevendo e limitando espaços entre diferentes atores sociais. Assim, *Novo Mundo* cria um espaço de visibilidade midiática e de convite à discussão sobre as dimensões da Independência proclamada por Dom Pedro e suas implicações na experiência dos grupos sociais representados na novela. Ao final, a atmosfera otimista da trama conforta o espectador, ao mesmo tempo em que sugere que havia muito a ser feito pelo Brasil.

## CONCLUSÃO

A centralidade da cultura das mídias faz com que surjam com rapidez novos ícones culturais e políticos – basta observar a popularidade instantânea de participantes de *reality shows*, além do *status* de celebridade alcançado por autoridades envolvidas em pautas de grande polêmica e repercussão. Paralelamente, as mídias fazem circular narrativas sobre os nomes do passado, concorrendo para a construção de representações que se alinham às diferentes visões de mundo desenvolvidas ao longo do tempo. Nesse processo, cada representação é a oportunidade de um retrato diferente, pintado em outras cores, apresentando aspectos nem sempre enfatizados pela representação anterior. Dessa forma se produzem, de tempos em tempos, as representações midiáticas de Dom Pedro I e Dona Leopoldina, as duas personalidades históricas que foram o foco desta tese.

Neste trabalho, quatro produções audiovisuais permitiram compreender a forma como Pedro e Leopoldina representam performances de gênero em representações midiáticas ficcionais no cinema e na televisão. O contexto e a temporalidade específica de cada obra foram refletidos em diferentes formas de construção dos dois personagens, de acordo com entendimentos e expectativas culturais sobre os papéis sociais de homens e mulheres. Observou-se que, ao mesmo tempo que propõem representações de episódios e feitos históricos, as produções analisadas reproduzem estruturas e papéis de gênero por meio da caracterização de personagens como Pedro e Leopoldina.

Em *Independência ou Morte*, o casal incorpora o visual e os gestos inspirados na iconografia do período do Primeiro Reinado, oferecendo uma imagem de distinção real e de adequação visual aos postos que ocupam como imperador e imperatriz. Pedro, o príncipe/imperador galã com carisma natural, encarna a virilidade aristocrática descrita por Tazi (2018): a postura refinada e os talentos artísticos dividem espaço com pequenos arroubos de fúria, ambos reforçando sua autoridade masculina. Já a Leopoldina de Kate Hansen se enquadra como a consorte ideal, que zela pela imagem da família e pela manutenção da monarquia no Brasil. A personagem apresenta os atributos protocolares e sociais que, segundo Solnon (2012), servem para complementar as funções oficiais de um monarca. O filme de 1972 opta por uma representação didática de Pedro e Leopoldina, evitando cenas de violência explícita e de sensualidade, preservando uma aura de exaltação e heroísmo.



As duas minisséries que fizeram parte da pesquisa têm em comum o fato de apresentarem uma demarcação frágil das fronteiras entre a vida privada e a vida pública de Dom Pedro I, o que justificou o destaque dado aos assuntos particulares do monarca nessas produções. *Marquesa de Santos* traz o casal Pedro e Leopoldina numa relação distante e protocolar, em contraponto à intimidade do imperador com a marquesa de Santos. De forma semelhante ao filme *Independência ou Morte*, Leopoldina desempenha na minissérie de 1984 um papel complementar e ornamental. Contudo, em *Marquesa de Santos* a imperatriz é ainda mais restrita em suas interações, tendo sua atuação política completamente oculta na narrativa em prol da imagem de uma feminilidade frágil. Gracindo Jr., por sua vez, dá vida a um imperador autoritário, cuja virilidade é frequentemente afirmada em demonstrações de força, inclusive no plano físico. *Marquesa de Santos* tem mais cenas de violência de Dom Pedro I do que as outras três obras estudadas, sugerindo relações abusivas e atitudes descontroladas, justificadas como momentos de fraqueza.

A projeção física do comportamento do imperador é destaque também na minissérie *O Quinto dos Infernos*, mas dessa vez com ênfase no apetite sexual de Dom Pedro I. Ao contrário do que acontece em *Independência ou Morte* e *Marquesa de Santos*, o personagem de Marcos Pasquim não retrata um homem adulto e independente. Na obra de Carlos Lombardi, o imperador é um rapaz imaturo que, aos tropeços, tenta ingressar na vida de responsabilidades imposta por sua posição. Nesse caso, a sátira e o humor pastelão são o pano de fundo para representar um Dom Pedro de sexualidade incontrolável, usada para justificar seus ímpetos. Em *O Quinto dos Infernos* a violência se concentra nas investidas sexuais de Pedro e de outros personagens masculinos, sendo amenizada pelo formato de comédia. A representação de Leopoldina, na minissérie, opta pela ridicularização da figura da imperatriz, um ponto que a diferencia das outras três produções analisadas. A aparência da personagem vivida por Érika Evantini é usada para acentuar seu apagamento, que se estende da Quinta ao Paço, já que a austríaca praticamente não tem vida pública.

*Novo Mundo*, a novela que completou o *corpus*, traz Pedro e Leopoldina como um casal jovem e carismático. Ambos são populares e se engajam com muitas causas e intrigas diferentes. Aqui, Leopoldina tem grande atuação política, circula em ambiências diversas e se divide entre os papéis de princesa/imperatriz, amiga, mãe e esposa. Não obstante, a feminilidade delicada é apresentada como um problema para

a personagem, comparada à arquirrival Domitila. A Leopoldina de *Novo Mundo* representa o padrão de mulher singela e nobre descrito pelo biógrafo Oberacker Jr. (1973), um exemplo a ser seguido pelas brasileiras. A maturidade da princesa, em *Novo Mundo*, contrasta com o ar jovial e irreverente do marido. O Dom Pedro de Caio Castro tem o jeito de garoto semelhante ao imperador de *O Quinto dos Infernos*, porém com menor apelo erótico. Suas declarações românticas e seus frequentes pedidos de desculpas pelas ofensas à esposa fazem com que o personagem seja agraciado com sucessivas “segundas chances” em sua relação com Leopoldina.

Nas quatro produções, um importante ponto em comum consiste no uso do argumento da impulsividade de Dom Pedro para justificar seus ímpetos sexuais e autoritários, bem como eventuais atos violentos. Da mesma forma, seu temperamento incontrolável serve como explicação para suas decisões heroicas, como acontece com a proclamação da Independência. A virilidade de Pedro, sempre exaltada, é associada à sua incapacidade de controle dos próprios impulsos, colocados sob a égide naturalizada do fato de ser homem.

Leopoldina apresenta, nas quatro obras estudadas, aspectos ligados à ideia de fragilidade feminina, além da resignação da esposa ofendida que protege a imagem da família. Outro elemento em comum nas representações da imperatriz é a busca da realização por meio do relacionamento amoroso, que se mostra a partir de suas demonstrações de amor não correspondido por Pedro. A frustração de Leopoldina está relacionada a seu sentimento de incompletude como mulher, por se julgar incapaz de seduzi-lo e de conquistar seu amor. As representações da imperatriz a colocam na expectativa de sua própria afirmação por meio do amor de um homem, uma posição já criticada por Simone de Beauvoir (2018) como sintoma da falácia do “eterno feminino”.

As análises revelaram que as performances de gênero de Leopoldina e Pedro nas narrativas midiáticas estudadas reproduzem características e papéis sociais que integram o sistema binário de gênero, confirmando sua posição como figuras exemplares de feminilidade e masculinidade. Nesse sentido, suas representações reforçam padrões oriundos da lógica colonial, em que o gênero está no cerne das relações de poder ligadas às práticas sexuais e às dinâmicas de autoridade política. No caso dos personagens que representam midiaticamente Leopoldina e Pedro, a masculinidade impositiva do imperador se conjuga à feminilidade delicada de Leopoldina, dentro dos moldes aristocráticos associados às suas posições como

monarcas. Como princesa/imperatriz e príncipe/imperador, suas performances apresentam modelos a serem seguidos numa dinâmica de perpetuação e fortalecimento das estruturas patriarcais que, desde a fase colonial, norteiam a formação da sociedade brasileira.

Não obstante, as diferenças históricas, políticas e sociais entre as produções analisadas resultaram na incorporação de formas diversas de representação de performances de gênero, alinhadas às intenções narrativas de cada período. Por esse motivo, encontramos na obra mais recente uma representação em que a visibilidade e a atuação política de Dona Leopoldina e de outras mulheres ganham espaço, enquanto as proezas de Dom Pedro são pouco personificadas e agregam participação coletiva. Esses alinhamentos demonstram como a estrutura binária homem/mulher assume novas linguagens e se apropria de pautas contemporâneas enquanto se atualiza e se adapta a diferentes temporalidades e contextos culturais.

Assim, embora a ideia de empoderamento feminino esteja cada vez mais presente nas representações de Leopoldina, sua realização romântica continua sendo o maior objetivo da personagem. Dom Pedro, por sua vez, perpetua um modelo de virilidade principesca e frequentemente imatura, compensado pelo senso de responsabilidade e de dever da esposa. Os papéis performados por Pedro e Leopoldina na cultura das mídias têm conexões com formas de ver o mundo que persistem desde o início do século XIX até hoje, considerando os homens e as mulheres. Replica-se então, continuamente, uma dinâmica ancorada no patriarcado colonial: a da família sustentada pela imagem do casal heterossexual, branco, mantida pela conjugação entre abnegação feminina e autoridade masculina.

A metáfora da família liderada por Leopoldina e Pedro é o próprio Brasil. O imperador, considerado nosso defensor perpétuo e a imperatriz, reconhecida como paladina da Independência, tornam-se pais simbólicos da nação, apresentando a ela os caminhos e modelos a serem seguidos. Midiaticamente, suas aparições surgem como lembretes daquilo que representam como grandes nomes da história nacional. Não por acaso, as produções que fizeram parte deste estudo foram criadas em momentos de efervescência política, ruptura ou clamor por novos e antigos heróis. Evocando valores ligados ao patriotismo, ao dever e à família, o casal formado por Pedro e Leopoldina representa, na cultura das mídias, reminiscências de um passado glorioso aos olhos de várias parcelas da sociedade. Da mesma forma, suas performances do masculino e do feminino ecoam papéis tradicionais valorizados pelas

narrativas mais conservadoras.

A imagem de exemplaridade do primeiro casal de imperadores do Brasil, ecoada nas narrativas midiáticas, alimenta as ideias nostálgicas de movimentos políticos defensores da restauração monárquica no país. Herdeiros da antiga dinastia dos Bragança, dispersos no interior do estado do Rio de Janeiro e em outras regiões, descendentes de Pedro e Leopoldina, mantêm uma linha sucessória que se diz pronta para comandar o Brasil e resgatar os antigos valores do período imperial. O movimento, alvo comum de piadas e memes na internet, recorre ao fascínio midiático causado por outros núcleos monárquicos espalhados pelo globo – o britânico, em especial. Dessa forma, sugere-se a possibilidade de reproduzir, no Brasil, as mesmas pompas e circunstâncias que giram em torno de reis, rainhas, príncipes e princesas em outros lugares do mundo. As representações midiáticas de Pedro e Leopoldina, nesse sentido, funcionam como lembretes de que o Brasil já viveu tempos semelhantes.

Convém aqui destacar que, ao falarmos de um casal de monarcas, estamos tratando de representações cujo caráter aristocrático está bem demarcado e que, portanto, não reflete as práticas sociais da maioria da sociedade brasileira no início do século XIX. Essa ressalva vem, mais uma vez, reforçar o problema da representatividade dos diferentes grupos e relações sociais que compõem o Brasil, aos quais ainda são propostos identidades e papéis de gênero heteronormativos, burgueses e associados à branquitude. O modelo representado por Pedro e Leopoldina pouco dialoga com a variedade de construções, desconstruções e fissuras identitárias de gênero que hoje lutam por visibilidade.

Portanto, olhar esses personagens do passado abre possibilidades para a construção de visões críticas sobre as imagens, os estereótipos e os modelos socialmente legitimados como exemplos de feminilidade e de masculinidade. Vivemos um momento de disputas discursivas e de aumento do repertório prescritivo de subjetividades – vide a profusão de gurus de beleza, comportamento, bem-estar e *life style* que encontramos nas mídias sociais virtuais. Nesse contexto, performances de gênero são vendidas sob o invólucro do autocuidado, do empoderamento, do incremento da autoestima. Individualizadas e despolitizadas, essas narrativas evocam as mesmas estruturas de poder patriarcal que condicionam mulheres à validação do olhar masculino, enquanto subalternizam identidades de grupos LGBTQIA+. Distantes da mobilização coletiva que promove transformações, os modelos promovem

interpretações meritocráticas dos papéis de gênero, como se fosse possível se tornar, a partir de uma série de aconselhamentos, a mulher ou o homem que se deseja ser.

O estudo das performances de gênero de Dona Leopoldina e Dom Pedro I possibilitou compreender um aspecto histórico da construção e da perpetuação de discursos e relações em que o machismo e a inferiorização feminina são pilares fundamentais. A discussão deu a ver momentos em que a violência doméstica e a cultura do estupro se manifestam de forma naturalizada, como parte do comportamento socialmente aceito e, até, esperado. Trata-se da mesma violência que, associada à história colonial e aos discursos sobre masculinidade hegemônica, ainda assola mulheres, pessoas racializadas, pobres e grupos LGBTQIA+. O trabalho demonstrou como, de forma sutil, a cultura machista é midiaticamente “vendida” e incorporada à ideia de pulsões incontroláveis, inerentes às relações conjugais.

Trazendo essas reflexões para o contexto brasileiro atual, em meio a uma pandemia que aprofunda desigualdades e escancara preconceitos, buscamos contribuir para que se compreendam as dimensões normativas dos padrões que reproduzem a dicotomia feminino/masculino. O caso de Leopoldina e Pedro aponta que, embora suas performances se atualizem ao sabor de cada época, as roupagens contemporâneas não implicam mudanças verdadeiras na forma de representar as condições feminina e masculina. Há, portanto, direções possíveis para a construção de narrativas que permitam repensar o ideário coletivo dos papéis de príncipe e princesa, por vezes, simplistas ou romantizados. Da mesma forma, estão abertos os caminhos para futuras narrativas com espaço e visibilidade para a diversidade de práticas sociais e sexuais existentes ao longo da formação do Brasil, oferecendo perspectivas que possam ir além dos modelos e da exemplaridade representada pelos ícones da história e da cultura das mídias.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- AMBIEL, Valdirene do Carmo; FONTES, Luiz Roberto. O que pode ter matado D. Leopoldina. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; MARINS, Álvaro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Org.). *D Leopoldina e seu tempo: sociedade, política e arte no século XIX*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2016. p. 200–213.
- AVEZOU, Laurent. *La fabrique de la gloire: héros et maudits de l'histoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2020.
- BADINTER, Elisabeth. *XY de l'identité masculine*. Paris: Odile Jacob, 1992.
- BALTAR, Mariana. Engajamento afetivo e as performances da memória em 'Um passaporte húngaro'. *ECO-PÓS*, v. 10, n. 2, p. 96–112, 2007.
- BARBOSA, Marialva. Medios de comunicación y conmemoraciones: estrategias de reactualización y construcción de la memoria. *Signos y Pensamiento*, n. 39, p. 104–112, 2001.
- \_\_\_\_\_. O que a história pode legar aos estudos de jornalismo. *Contracampo*, n. 12, p. 51–63, 2005.
- \_\_\_\_\_. Meios de Comunicação e História: elos visíveis e invisíveis. In: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, V., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2007a. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0128-1.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2021.
- \_\_\_\_\_. Televisão, narrativas e restos do passado. *Revista da Associação Nacional dos Programas de pós-graduação em Comunicação*, p. 1–21, 2007b.
- \_\_\_\_\_. Meios de comunicação: lugar de memória ou na história? *Contracampo*, v. 35, n. 1, p. 7–26, 2016.
- \_\_\_\_\_. Tempo, tempo histórico e tempo midiático: inter-relações. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (Org.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 19–36.
- BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart (Org.). *Comunicação e história: partilhas teóricas*. Florianópolis: Insular, 2011.
- BARTHES, Roland. Le discours de l'histoire. *Social Science Information*, v. 6, n. 4, p. 63–75, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19–62.

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*, v. 2. Paris: Gallimard, 1949.

\_\_\_\_\_. Feminilidade: uma armadilha. In: BAPTISTA, Maria Manuel (Org.). *Gênero e performance - Textos essenciais*, v. 1. Coimbra: Grácio Editor, 2018. p. 53–59.

BECKER, Howard. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura - Obras escolhidas*, v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOISVERT, Stéfany. Le trouble silencieux des hommes en série. La “masculinité en crise” dans les séries télévisées dramatiques nord-américaines centrées sur des personnages masculins. *Genre en séries: cinéma, télévision, médias*, v. 5, p. 231–246, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, n. 42, p. 249–274, 2014.

CASSOTTI, Marsílio. *A biografia íntima de Leopoldina: a imperatriz que conseguiu a independência do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2015.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, p. 173–191, 1991.

\_\_\_\_\_. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, v. 13, n. 24, p. 15–29, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CONNELL, Raewyn. Hégémonie, masculinité, colonialité. *Genre, sexualité & société*, n. 13, 2015.

\_\_\_\_\_. Políticas de masculinidade. In: BAPTISTA, Maria Manuel; CASTRO, Fernanda de (Org.). *Gênero e performance - Textos essenciais*, v. 2. Coimbra: Grácio Editor, 2019. p. 183–214.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, p. 241–282, 2013.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Préface. In: VIGARELLO, Georges (Org.). *Histoire de la virilité* Tome 1 - L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières. Paris: Seuil, 2011. p. 7–9.

COSMELLI, Lidiane Macedo. O cinema ficcional histórico nas comemorações do Sesquicentenário da Independência. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH), XXVII, 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPUH, 2013. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364557454\\_ARQUIVO\\_ANPUH2013.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364557454_ARQUIVO_ANPUH2013.pdf)>. Acesso em: 21 maio 2021.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 121–138.

DEL PRIORE, Mary. *A carne e o sangue: a Imperatriz D. Leopoldina, D. Pedro e Domitila, a Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

DUARTE, Regina Horta; FERREIRA, Daniel W.; CARNEIRO, Juno Alexandre V.; SOUZA, Raquel M.; FERREIRA, Gabriel O. M.; ARAÚJO, Natália R. R.; OLIVEIRA, Michelle M. de. Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da Independência. *Locus - Revista de História*, v. 6, n. 1, p. 99–115, 2000.

ENDERS, Armelle. Pourquoi les brésiliens auraient-ils moins de mémoire que les autres? *Lusotopie*, n. 4, p. 373–375, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os vultos da nação: fábrica de heróis de formação dos brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Comunicação e Gênero no Brasil: discutindo a relação. *ECO-PÓS*, v. 23, n. 3, p. 103–138, 2020.

FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gonthier, 1977.

FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. 2008. 302 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

\_\_\_\_\_. Quando as contradições são conciliadas e a história “oficial” vai além do controle de Estado. *Temática*, ano XII, n. 3, p. 29–45, 2016.

\_\_\_\_\_. *A monarquia no cinema brasileiro: metodologia e análise de filmes históricos*. Jundiaí: Paco, 2018.

GAZALÉ, Olivia. *Le mythe de la virilité: un piège pour les deux sexes*. Paris: Robert Laffont, 2017.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade - Sexualidade, amor & Erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.



GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 39–51.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. *Conexão - Comunicação e Cultura*, v. 8, n. 15, p. 65–77, 2009.

GUEDES, Angela Cardoso; JOÃO, Cristiane Ramos Vianna; LACERDA, Luís Carlos Antonelli (Org.). *Com a palavra D. Leopoldina, imperatriz do Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2015.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HANCIAU, Nubia Jacques. Confluências entre os discursos histórico e ficcional. *Cadernos Literários*, v. 5, n. 5, p. 73–81, 2000.

HENN, Ronaldo. Direito à memória na semiosfera midiaticizada. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 8, n. 3, p. 177–184, 2006.

HJARVARD, Stig. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. *MATRIZES*, ano 5, n. 2, p. 53–91, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 11–34.

JAKUBASZKO, Daniela. *A construção dos sentidos da masculinidade na telenovela A Favorita: um diálogo entre as representações da masculinidade na telenovela e as representações das manifestações discursivas do ambiente social brasileiro*. 2010. 347 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.

JESUS, Diego Santos Vieira De. Bravos novos mundos: uma leitura pós-colonialista sobre masculinidades ocidentais. *Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, p. 125–139, 2011.

KAISER, Gloria. *Um diário imperial: Leopoldina, Princesa da Áustria, Imperatriz do Brasil, de 1º de dezembro de 1814 a 5 de novembro de 1817*. Rio de Janeiro: Reler, 2005.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Erotismo e mídia: pontos de partida para uma análise histórica. *Espaço Plural*, v. 11, n. 22, p. 98–107, 2010.

\_\_\_\_\_. Televisão e erotismo no Brasil pós-ditadura. *Polêmicas Feministas*, n. 1, p. 73–83, 2011.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,

2008.

\_\_\_\_\_. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação*, n. 36, p. 173–193, 2011.

LAFON, Benoit (Org.). *Médias et médiatisation*. Analyser les médias imprimés, audiovisuels, numériques. Grenoble: PUG, 2019.

LANDSBERG, Alison. *Engaging the past: mass culture and the production of historical knowledge*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LOPES, Luís Carlos. Artefatos de memória e representações nas mídias. *Ciber-legenda*, n. 7, p. 1–11, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56), p. 17–23, 2008.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 53–83.

MACHADO, Michelli. O descortinar da História na minissérie O Quinto dos Infernos. *Interin*, v. 10, n. 2, p. 10–12, 2010.

MACHADO, Sandra de Souza. Estereótipos de gênero e papéis modelo: #Mais Mulheres Maravilha nos Cinemas. *Revista Observatório*, v. 3, n. 6, p. 354–386, 2017.

MAGALHÃES, Aline Montenegro; MARINS, ÁLVARO; BEZERRA, Rafael Zamorano (ORG.). *D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século XIX*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2016.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Discurso e representação, ou de como os Baloma de Kiriwina podem reencarnar-se nas atuais pesquisas. In: CARDOSO, Ruth (Org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 127–140.

MALCHER, Maria Ataíde. *Teledramaturgia: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira*. São Paulo: Intercom, 2009.

MARCELO, Felipe Cavalcante. As contradições do Imperador: a monumentalização do passado em Independência ou Morte (1972). *O Olho da História*, n. 17, 2011. Disponível em: <<http://olhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/felipe-1.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2021.

MENDES, Mônica; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Protagonismo feminino em desenhos animados: gênero e representações no entretenimento audiovisual. *Mídia e Cotidiano*, v. 12, p. 125–144, 2018.

MISKOLCI, Richard. Exorcizando um fantasma: os interesses por trás do combate à “ideologia de gênero”. *Cadernos Pagu*, n. 53, 2018.

MORETTIN, Eduardo Victorio. A representação da história no cinema brasileiro (1907 – 1949). *Anais do Museu Paulista*, v. 5, p. 249–271, 1997.

MORIGI, Valdir José. Teoria social e comunicação: representações sociais, produção de sentidos e construção dos imaginários midiáticos. *E-Compós*, v. 1, 2004.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de Antropologia Sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1992.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo; MACENA, Fabiana Francisca. Mulheres e política: a participação nos movimentos abolicionistas do século XIX. *Revista Mosaico*, v. 5, n. 1, p. 45–54, 2012.

NAVARRO-SWAIN, Tania. A história é sexuada. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Org.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 51–60.

NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal. *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.

OBERACKER JR., Carlos H. *A imperatriz Leopoldina: sua vida e sua época: ensaio de uma biografia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e IHGB, 1973.

ORIÁ, Ricardo. Construindo o Panteão dos heróis nacionais: monumentos à República, rituais cívicos e o ensino de História. *Revista História Hoje*, v. 3, n. 6, p. 43–66, 2014.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 85–95.

PAIVA, Cláudio Cardoso De. Sob o signo de Hermes, o espírito mediador: mediação, interação e comunicação compartilhada. In: MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JÚNIOR, Jeder; JACKS, Nilda (Org.). *Mediação & Mediação*. Salvador:

EDUFBA, 2012. p. 149–170.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, v. 9, n. 19, p. 9–18, 1989.

\_\_\_\_\_. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. *Cadernos Pagu*, n. 4, p. 9–28, 1995.

\_\_\_\_\_. *Femmes publiques*. Paris: Les Éditions Textuel, 1997.

\_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 200–215, 1992.

PRECIADO, Beatriz (Paul). Género y performance. Tres episodios de un cybermanga feminista queertrans... *Revista Zehar: revista de Arteleku*, [S. l.], n. 54, p. 20–27, 2004. Disponível em: <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A5735>>. Acesso em: 21 maio 2021.

\_\_\_\_\_. *Testo yonqui*. Madri: Espasa Calpe, 2008.

PUCCI JR., Renato Luiz. As margens plácidas de O Quinto dos infernos. *Significação*, v. 30, n. 19, p. 147–164, 2003.

\_\_\_\_\_. O nascimento de uma certa Nação. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (Org.). *Corpo & Mídia*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p. 283–300.

REIS, Jarlene Rodrigues; SIQUEIRA, Euler David de; MENDES, Thaynan Brito. Histórias de príncipe e princesa: memórias midiáticas da união entre dona Leopoldina e Dom Pedro I na telenovela Novo Mundo. *Revista Memorare*, v. 5, n. 3, p. 307, 2018.

REZZUTTI, Paulo. *D. Pedro: a história não contada*. São Paulo: LeYa, 2015.

\_\_\_\_\_. *D. Leopoldina: a história não contada: a mulher que arquitetou a Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

\_\_\_\_\_. *Mulheres do Brasil: a história não contada*. São Paulo: LeYa, 2018.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A mídia e o lugar da história. *Lugar Comum*, n. 11, p. 25–44, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itânia. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE,

Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (Org.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 37–57.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. A contribuição da imperatriz Leopoldina à formação cultural brasileira (1817-1826). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH), XXIII, 2005, Londrina. *Anais...* Londrina: ANPUH, 2005. Disponível em: <<http://snh2015.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.23/ANPUH.S23.0144.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2021.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. A marca do passado. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 5, n. 10, p. 329–349, 2012.

ROSA, Francis Mary Soares Correia Da; QUINTINO, Oberdan. O conceito de performance na personagem Olivia Evans em Boyhood. *Revista do NESEF Filosofia e Ensino*. Educação filosófica no contexto das políticas públicas educacionais, v. 7, n. 1, p. 49–60, 2018.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343–364.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analyses. *The American Historical Review*, v. 91, n. 5, p. 1053–1075, 1986.

SILVEIRA, Ada Cristina Machado. Representações midiáticas, memória e identidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVII, 2004, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18495/1/R0273-1.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2021.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Memória, história e poder: a implantação dos meios de comunicação no Brasil. *Logos*, v. 7, n. 2, p. 5–10, 1997.

\_\_\_\_\_. Corpo, construção social das emoções e produção de sentidos na comunicação. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na Comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 15–35.

\_\_\_\_\_. “Eu sou a diva que você quer copiar”: corpo, gênero e interação nos videoclipes. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXVI, A 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Compós, 2017.. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2017/trabalhos\\_arquivo\\_DX5V7UZSIGM5GSYFVZ6C\\_26\\_5298\\_11\\_02\\_2017\\_07\\_19\\_28.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_DX5V7UZSIGM5GSYFVZ6C_26_5298_11_02_2017_07_19_28.pdf)>. Acesso em: 21 maio 2021.

\_\_\_\_\_. “Essa é pras vizinhas ciumentas”: a invejosa como estereótipo de gênero. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Corpos, imaginários e afetos nas narrativas do eu*. Rio de Janeiro: E-papers, 2020. p. 99–114.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; VIEIRA, Marcos Fábio. De comportadas a

sedutoras: representações da mulher nos quadrinhos. *Comunicação, mídia e consumo*, v. 5, n. 13, p. 179–197, 2008.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Org.). *A História vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. Eticidade, campo comunicacional e midiaticização. In: MORAES, Dênis de (Org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 19–31.

SOLNON, Jean-François. *Les couples royaux dans l'histoire*. Le pouvoir à quatre mains. Paris: Perrin, 2012.

SOUSA, Renata Floriano De. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. *Estudos feministas*, v. 25, n. 1, p. 9–29, 2017.

SOUZA LEAL, Bruno; ANTUNES, Elton. O testemunho midiático como figura de historicidade: implicações teórico-metodológicas. *Chasqui*, n. 129, p. 213–228, 2015.

TAUNAY, Affonso D'E. *Grandes vultos da Independência brasileira*. Publicação comemorativa do primeiro centenário da Independência nacional. São Paulo: Companhia Melhoramentos de S. Paulo, 1922.

TAZI, Nadia. *Le genre intraitable - Politiques de la virilité dans le monde musulman*. Paris: Actes Sud, 2018.

TORRES, Iraídes Caldas. *As primeiras damas e a assistência social: relações de gênero e poder*. São Paulo: Cortez, 2002.

VAN DIJCK, José. Mediated memories: a snapshot of remembered experience. *Leiden Journal of International Law - LEIDEN J INT LAW*, p. 71–81, 2008.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História da Independência do Brasil: até o reconhecimento pela antiga Metrópole, compreendendo, separadamente, a dos sucessos ocorridos em algumas províncias até essa data*. Brasília: Senado Federal, 2010.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VÉRON, Eliseo. Teoria da midiaticização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. *MATRIZES*, v. 8, n. 1, p. 13–19, 2014.

VIGARELLO, Georges (Org.). *Histoire de la virilité Tome 1 - L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*. Paris: Seuil, 2011a.

\_\_\_\_\_. La virilité moderne. Convictions et questionnements. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Histoire de la virilité Tome 1 - L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*.

Paris: Seuil, 2011b. p. 181–189.

WANDERLEY, Sônia Maria de A. Ignatiuk. Narrativa midiática e narrativa didática de história: caminhos entrecruzados na contemporaneidade. *Revista História Hoje*, v. 2, n. 3, p. 217–234, 2013.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ALMEIDA, Giselle de. Indígenas elogiam atores de "Novo Mundo", mas apontam "estereótipo". *Portal Uol. TV e Famosos*. Rio de Janeiro, 10 jun. 2017. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2017/06/10/indigenas-elogiam-atores-de-novo-mundo-mas-apontam-estereotipo.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

ARAÚJO, Inácio. A bela Marquesa perdida no espaço. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1984. *Folha Ilustrada*, p. 41. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8881&keyword=INACIO%2CARAUJO&anchor=4210934&origem=busca&originURL=&pd=97cfcdb25dfaeb77146c30d7e4b406f3>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

BAIXOS instintos. *Revista Veja. Televisão*. São Paulo, Abril, ed. 1735, ano 35, n.3, 23 jan. 2002, p. 117. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/acervo/#/edition/32778?page=116&section=1&word=baixos%20instintos>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

BRANDÃO, Roberto. Todo cuidado. *Revista Veja*, São Paulo, Abril, n. 209, 6 set. 1972, p. 112. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/acervo/#/edition/209?page=112&section=1&word=Roberto%20Brand%C3%A3o>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

CASTRO, Daniel. Telespectador de novela confunde época de Dom Pedro com Cabral. *Notícias da TV*. Rio de Janeiro, 17 mai. 2017. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/telespectador-de-novela-confunde-epoca-de-dom-pedro-com-cabral--15137>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

CASTRO, Daniel. No último capítulo de Novo Mundo, Pedro e Leopoldina têm final feliz. *Notícias da TV*. Rio de Janeiro, 2 set. 2017. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/no-ultimo-capitulo-de-novo-mundo-pedro-e-leopoldina-tem-final-feliz-juntos-16633?cpid=txt&cpid=txt>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

CÉSAR, Daniel. Novo Mundo muda final de Leopoldina e foge de tragédia. *Portal Uol. Na Telinha*. Rio de Janeiro, 22 jul. 2017. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/novelas/2020/07/22/novo-mundo-muda-final-de-leopoldina-e-foge-de-tragedia-148296.php>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

COMUNICAÇÃO GLOBO. Cenografia de Novo Mundo: o desafio de retratar o Brasil colonial e a pompa da realeza. Rio de Janeiro, 22 fev. 2017. Disponível em: <<https://imprensa.globo.com/programas/novo-mundo/textos/cenografia-de-novo-mundo-o-desafio-de-retratar-o-brasil-colonial-e-a-pompa-da-realeza/>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

CRISTINA, Fátima. Brasil entrou em recessão no final de 2001. *Portal Uol*. Últimas notícias. Rio de Janeiro, 28 fev. 2002. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/inter/reuters/2002/02/28/ult27u19791.jhtm>>. Acesso em: 03 mai. 2021.

DIRIGIDA por campista, série "Brasil Imperial" já está disponível no Amazon Prime Video. *Folha Cultura e Lazer*, Campos dos Goytacazes, 24 nov. 2020. Disponível em: <[https://www.folha1.com.br/\\_conteudo/2020/11/cultura\\_e\\_lazer/1267683-dirigida-por-campista-serie-brasil-imperial-ja-esta-disponivel-no-amazon-prime-video.html](https://www.folha1.com.br/_conteudo/2020/11/cultura_e_lazer/1267683-dirigida-por-campista-serie-brasil-imperial-ja-esta-disponivel-no-amazon-prime-video.html)>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DUARTE, Marcella. Blackout Tuesday apoia causa negra nas redes sociais; veja como participar. *Portal Uol*. Tilt. Rio de Janeiro, 2 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2020/06/02/blackout-tuesday-entenda-apagao-no-instagram-e-como-participar.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

FALCHETI, Fabrício. "Novo Mundo" chega ao fim com recorde de audiência e repercussão nas redes sociais. *Portal Uol*. Na Telinha. Rio de Janeiro, 26 set. 2017. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/novelas/2017/09/26/novo-mundo-chega-ao-fim-com-recorde-de-audiencia-e-repercussao-nas-redes-sociais-110872.php>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

FERREIRA, Fernando. Independência ou Morte. Brasil, de Pedro a Pedro. *O Globo*, Matutina, Rio de Janeiro, p. 7, 6 set. 1972. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&pagina=&ordenacaoData=relevancia&allwords=Brasil+de+Pedro+a+Pedro&anyword=&noword=&exactword=Fernando+Ferreira&decadaSelecionada=1970&anoSelecionado=1972&mesSelecionado=&diaSelecionado=>>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2020. São Paulo, ano 14, 2020. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

LEOPOLDINA se separa de Pedro. *Portal GShow*. Rio de Janeiro, 28 abr. 2017. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/novo-mundo/vem-por-ai/noticia/leopoldina-se-separa-de-pedro.ghtml>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MACEDO, Sandro. 'Uma Linda Mulher' - 25 anos; confira 5 curiosidades, do carro ao pôster (passando por Stallone). *Folha de S. Paulo*. F5. São Paulo, 27 mar. 2015. Disponível em: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/33748-quase-uma-linda-mulher#foto-496798>>. Acesso em: 20 abr. 2021.



MARTHE, Marcelo. Novo Mundo: o que é real e o que é ficção na novela. *Revista Veja*, São Paulo, 26 abr. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/novo-mundo-o-que-e-real-e-ficcao-na-novela/>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

MATOS, Teresa. Chegada da família real ao Brasil satirizada na Globo. *Público*, Lisboa, 25 jan. 2002. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2002/01/25/jornal/chegada-da-familia-real-ao-brasil-satirizada-na-globo-166710>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MEMÓRIA GLOBOa. O Quinto dos Infernos. c2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisserias/o-quinto-dos-infernos/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MEMÓRIA GLOBOb. Novo Mundo. Bastidores. c2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/novo-mundo/bastidores/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MONTANO, Diogo. Sobre *Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro, 24 set. 1999. Disponível em: <<https://manchete.org/novelas/marquesa-de-santos/sobre-marquesa-de-santos/#p2>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

NOVO Mundo: aventura, emoção e história. *Medium*. Rio de Janeiro, 17 mar. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/novomundo/novo-mundo-aventura-emo%C3%A7%C3%A3o-e-hist%C3%B3ria-b2435b716153>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

NUNES, Janaína. Historiadores criticam 'O Quinto dos Infernos'. *Folha de Londrina*. Londrina, 17 jan. 2002. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/historiadores-criticam-o-quinto-dos-infernos-378541.html#:~:text=Para%20historiadores%2C%20a%20miniss%C3%A9rie%20global,dos%20bastidores%20da%20corte%20portuguesa>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

NUNES, Janaína. 'O Quinto dos Infernos' termina com boa audiência. *Folha de Londrina*. Londrina, 28 mar. 2002. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/o-quinto-dos-infernos-termina-com-boa-audiencia-388728.html>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

PIZZOTTI, Adriana; NUNES, Samyta. Caio Castro revela surpresa com pedido de ajuda de Selton Mello para construir Pedro II. *Portal GShow*. Rio de Janeiro, 12 abr. 2020. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/novo-mundo/noticia/caio-castro-revela-surpresa-com-pedido-de-ajuda-de-selton-mello-para-construir-pedro-ii.ghtml>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

REVISTA MANCHETE. *Marquesa de Santos*: a história que a escola não ensinou. Rio de Janeiro, Ed. Bloch, n. 1688, 25 ago. 1984, p. 88-89. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=22717>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

REVISTA VEJA. *Gente*. São Paulo, Ed. Abril, n. 813, 4 abr. 1984, p. 69. Disponível em:

<<https://veja.abril.com.br/acervo/#/edition/813?page=68&section=1&word=marquesa%20de%20santos>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

## ILUSTRAÇÕES

AMÉRICO, Pedro. *Independência ou morte*. 1888. Óleo sobre tela, 415 cm x 760 cm. Coleção Museu Paulista. Disponível em: <<http://antigo.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/20793-independencia-ou-morte-grito-do-ipuranga-estudo>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

BONECA Susi Susi D. Pedro I, Boneca Susi Dama da Corte e Susi Imperatriz. 2013. 1 fotografia, color. Acervo Ana Caldato. Disponível em: <<https://anacaldatto.blogspot.com/2013/10/boneca-susi-susi-dpedro-i-e-boneca-susi.html>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

CARTAZ do filme *Independência ou Morte*. 1972. Desenho: Benício. Disponível em: <<https://www.cachimpos.org/independencia-ou-morte-1972/?print=print>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

CLEMENTINO, Domingos. *Casamento Pedro e Leopoldina (Alegoria)*. 1820. Óleo sobre tela, 73 cm x 84,3 cm. Coleção Museu Histórico Nacional. Disponível em: <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Casamento\\_de\\_Pedro\\_e\\_Leopoldina\\_\(alegoria\),\\_da\\_cole%C3%A7%C3%A3o\\_Museu\\_Hist%C3%B3rico\\_Nacional.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Casamento_de_Pedro_e_Leopoldina_(alegoria),_da_cole%C3%A7%C3%A3o_Museu_Hist%C3%B3rico_Nacional.jpg)>. Acesso em: 19 mar. 2021.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Coroação de D. Pedro I*. 1824. Óleo sobre tela, 45 cm x 70 cm. Acervo do Palácio Itamaraty. Disponível em: <<https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/palacio-itamaraty/patrimonio-historico/a-coroacao-de-dom-pedro-i-pintada-por-debret>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

EMBRUJO. *IMDB*. 1 fotografia, p&b. c1990. Disponível em: <[https://www.imdb.com/title/tt0325308/?ref\\_=ttmi\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0325308/?ref_=ttmi_tt)>. Acesso em: 19 mar. 2021.

KREUTZINGER, Joseph. *Leopoldine*. 1817. Óleo sobre tela. Coleção do Palácio de Schönbrunn. Disponível em: <<https://www.habsburger.net/en/persons/habsburg/leopoldine>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

MARIA PADILHA Atriz. *A Marquesa de Santos*. c2017. Disponível em: <<https://www.mariapadilhaatriz.com.br/trabalhos/televisao/a-marquesa-de-santos-1984/>>. Acesso em: 8 mar. 2021.

MARQUESA de Santos. Portal Teledramaturgia. c2015. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/marquesa-de-santos/>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

MEMÓRIA GLOBO. *Abertura da minissérie O Quinto dos Infernos*. 2002. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/o-quinto-dos-infernos/>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

PROPAGANDA do liquidificador Walita Campeão. 1972. *Revista Capricho*, ano XX, n. 299, 26 abr. 1972. Disponível em: <<https://www.propagandashistoricas.com.br/2019/11/liquidificadores-walita.html>>. Acesso em: 8 mar. 2021.

REYNALDO Gianecchini em O Natal do Menino Imperador. 2008. Fotografia de Rafael França/ Rede Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/especiais/o-natal-do-menino-imperador/>>. Acesso em: 8 mar. 2021.

SÁ, Simplício Rodrigues de. *Pedro I do Brasil*. c1830. Óleo sobre tela, 58 cm x 71 cm. Acervo do Museu Imperial. Disponível em: <<https://correioims.com.br/perfil/dom-pedro-i/attachment/depedro1/>>. Acesso em: 8 mar. 2021.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

INDEPENDÊNCIA ou morte. Direção: Carlos Coimbra. São Paulo: Cinedistri, 1972, 108 min, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sGr6lhUizjc>>.

LEOPOLDINA pisa em Domitila e expulsa ela da festa. *Canal Entretenimento Viral*. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo, 5:19 min. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=S\\_lhU\\_4g1Mo](https://www.youtube.com/watch?v=S_lhU_4g1Mo)>. Acesso em: 26 abr. 2021.

MARQUESA de Santos. [Minissérie de TV]. Direção: Ary Coslov. Autores: Wilson Aguiar Filho e Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1984. 52 episódios. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Oqx7j2JcLU](https://www.youtube.com/watch?v=_Oqx7j2JcLU)>.

MEIRA, Tarcísio. *Conversa com Bial*. Globoplay. Entrevista concedida a Pedro Bial em 5 nov. 2019. 39 min. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8063829/programa/>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

NOVO mundo. [Telenovela]. Direção: Guto Arruda Botelho et al. Autores: Thereza Falcão e Alessandro Marson. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2017. 160 capítulos. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/novo-mundo/t/vxjL7K9yX5/>>.

O QUINTO dos infernos. [Minissérie de TV]. Direção: Alexandre Avancini e Wolf Maia. Autor: Carlos Lombardi. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2002. 48 episódios. 4 DVDs, son., color.