

Anti-heroínas e fracasso: um outro olhar sobre as jornadas das personagens Luzia e Verônica¹

Karen Vieira Ramos²

Marlúcia Mendes da Rocha³

Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC

Resumo

Neste artigo, refletimos sobre as trajetórias de duas personagens da produção audiovisual nacional contemporânea, observando experiências marginalizadas frente as estruturas tradicionais de poder. Amparados pela perspectiva da arte *queer* do fracasso (Halberstan, 2020), analisamos Luzia, da série e do filme *Entre Irmãs*; e Verônica, da série *Bom dia, Verônica*. Partimos da Jornada do Herói (Vogler, 2015) enquanto esquema que possibilita o reconhecimento do arco das personagens. Usamos a Teoria da Performatividade (Butler, 2022), o debate sobre os excluídos do “mercado da boa moça” (Despentes, 2015) as reflexões sobre controle e feminilidade (Butler, 2022), (Bento, 2017). Como resultado, apontamos para as personagens como anti-heroínas e em negociação com as diversas formas de subordinação, na encruzilhada das contradições das interseccionalidades.

Palavra-chave: Audiovisual; interseccionalidade; personagem; jornada.

Em tempos de disseminação da positividade como diretriz para o sucesso, pela profusão de *coaches*, orientadores de vida e de carreira, e *digital influencers*, com suas rotinas instagramáveis, buscamos trazer à tona uma reflexão sobre o “inadequar-se” como estratégia para constituição do ser, oposta aos percursos previsíveis e considerados “adequados”. Para tanto, analisamos passagens de duas protagonistas em narrativas distintas, presentes no audiovisual contemporâneo. Adentramos o universo de Luzia, no filme e na série *Entre Irmãs*, produções dirigidas por Breno Silveira; e a constituição da Verônica em *Bom dia, Verônica*, na primeira temporada da série dirigida por José Henrique Fonseca (2020). Apontamos para os feminismos, numa abordagem

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Interseccionalidades do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC - BA). Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa Observatório em Comunicação e Culturas Contemporâneas. Professora Assistente do curso de Comunicação Social da UESC. E-mail: kvramos@uesc.br

³ Doutora em Comunicação e Semiótica –Pontifícia Universidade Católica de São Paulo –PUC/SP. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações (UESC –BA). E-mail: mmrocha@uesc.br

interseccional, que compreende as trajetórias das mulheres, em suas (nossas) complexidades, ancoradas em Adriana Piscitelli (2008).

Para exploração das narrativas mencionadas, usamos a Jornada do Herói apresentada por Campbell (1999) e explorada por Vogler (2015), como esquema para compreendermos os arcos das personagens estruturados nas narrativas e a função das mesmas como anti-heroínas. Também por serem produtos adaptados de textos literários - obras palimpsestuosas “assombradas” pelos textos adaptados nos termos de Gerard Genette -, exploramos alguns trechos dos textos que auxiliam na ilustração da construção das personagens.⁴

Economia da feminilidade: o lar, a moral, o gesto em oposição ao fracasso

As ideias sobre “fazer o certo” e sobre constituir-se como “melhor versão” enquanto determinantes para obtenção de bons resultados são bastante disseminadas na cultura ocidental contemporânea, ainda mais na perspectiva estadunidense, tal qual é apresentada por Jack Halberstan (2020, p. 7), pois “acreditar que o sucesso depende do comportamento da pessoa é bem mais preferível para estadunidenses do que reconhecer que o sucesso deles é resultado de suas balanças descalibradas de raça, classe e gênero”.

Ademais, não podemos desconsiderar como as adequações de comportamentos impostas às mulheres, as “ficções regulatórias” tal qual Judith Butler apresenta, orientam uma feminilidade idealizada e marcada pela necessidade de reconhecibilidade, de ser visto como ser viável, ou seja, de obter êxito como mulher. Nessa perspectiva “a viabilização da nossa personalidade depende, de modo fundamental, dessas normas sociais” (Butler, 2022, p. 12). Quando há o desvio, “não é algo fácil, porque o ‘eu’ vem a ser, em certa medida incognoscível, ameaçado pela inviabilidade, pelo vir a ser completamente desfeito, não mais incorporando a norma de maneira a tornar esse ‘eu’ reconhecível de forma plena” (Butler, 2022, p. 15).

Neste sentido, o controle dos corpos femininos – que devem ser domados e performar de maneira ideal –, é culturalmente construído. Aqui compreendemos que a noção de corpo ultrapassa a ideia de “invólucro imediato” biológico. Percebemos o corpo como uma “realidade experimental possível e viva”, uma instância em fluxo com o ambiente (Greiner, 2010, p. 51). Nesta perspectiva, segundo Greiner, o corpo e a

4 Entre Irmãs é uma adaptação do romance *O cangaceiro e a costureira*, de Frances de Portes Peebles (2009) *Bom dia, Verônica* no livro homônimo de Ilana Casoy e Raphael Montes (2022),

mente são dimensões abstratas que conformam o organismo em fluxo com o ambiente: o “trânsito corpo-ambiente” revela a importância das experiências estéticas como parte da formação cognitiva humana porque em qualquer condição de empecilho na capacidade de interagir com o ambiente, a capacidade de experimentar é suplantada. Em outras palavras, é a partir das nossas experiências no mundo que somos constituídos subjetivamente. Essa perspectiva se alinha ao que Lauretis, citada por Berenice Bento, afirma: “a experiência é o processo através do qual a subjetividade é construída [...] Compreender a organização das subjetividades, portanto, implica vinculá-las às experiências concretas [...]” (Bento, 2017, p. 95)

A ideia da experiência como produtora das subjetividades nos interessa visto que é a partir das ações das personagens que podemos compreender as suas constituições. No caso das personagens e das questões que estão pautadas neste estudo, as suas ações estão relacionadas a questões de gênero: estas demarcam ou se afastam/rasuram as normas de gênero. Além disso, é a repetição dos atos performativos que organizam a sociedade em homens e mulheres, organizadas em uma “estilística definida como apropriada” ou inapropriada (Bento, 2017, p. 86). Tais repetições contínuas são “ficções regulatórias” que organizam os sujeitos em homens e mulheres numa lógica binária. Em outras palavras, trata-se da prática cotidiana das reiterações que pretendem conformar identidades essencializadas, desconsiderando com as fissuras/rasuras no processo.

Dois corpos diferentes. Dois gêneros e subjetividades diferentes. Esta concepção binária dos gêneros reproduz o pensamento moderno para os sujeitos universais, atribuindo-lhes determinadas características que se supõe sejam compartilhadas por todos. O corpo aqui é pensado como naturalmente dimórfico, como uma folha em branco, esperando o carimbo da cultura que, através de uma série de significados culturais, assume o gênero (Bento, 2017, p. 67)

Estas práticas regulatórias binárias são prescritivas e estão associadas à confirmação de sermos reconhecidos como seres viáveis, como subjetividades marcadas pelo sucesso. E quanto aos que destoam desta elaboração para o alcance do êxito, como podemos compreender? Nas palavras de Halberstan (2020), “que tipos de recompensas o fracasso pode nos oferecer?”

A construção de Luzia sob a perspectiva da inadequação: “*o que é você afinal?*”

A personagem Luzia é apresentada no sertão nordestino, final dos anos 1920, período no qual as mulheres eram encaminhadas ao casamento como forma de gerir a vida em conformidade com os hábitos da época. Nas palavras de Michele Perrot (2017), tínhamos a condição de “mulheres enclausuradas”, restritas às funções da maternidade e do lar. Especialmente as mulheres pobres nordestinas do final do século XIX e parte do século XX, de acordo com Mirian Falci (2017), tinham autonomia para trabalhar sendo que o casamento era o caminho para ascender socialmente.

Luzia é costureira, pobre e mora com a irmã e a tia. A personagem é portadora de deficiência física e, por isso, na infância, era chamada de Vitrola. É considerada, nas obras que representam o contexto da época, “inapta ao casamento”. Conforme o próprio romance a descreve:

Aquele corpo comprido e aquele braço dobrado a punham num lugar à parte, dando-lhe uma liberdade que ela própria jamais conheceria. Vitrola não tinha nenhuma esperança de se casar. Nenhuma reputação a preservar. Vitrola era uma aberração, livre das fofocas e das críticas. Livre para fazer o que bem entendesse dizer o que bem quisesse, sem temer as consequências (Peebles, 2009, p. 58)

Sua vida se modifica quando é levada pelo líder, o temido cangaceiro Falcão¹¹, a acompanhar o bando. Luzia escuta: “Respeito muito as damas. Não atiro nelas. Mas nem todas as mulheres são damas. *O que você é, afinal?*” (Peebles, 2009, p. 73). Raptada por cangaceiros, primeiro por ser costureira e depois como amuleto, a personagem passa a viver à deriva com o bando, vindo a se tornar, posteriormente, uma cangaceira perversa. É preciso destacar que o contexto da subcultura do cangaço é marcado pela insubmissão frente a miséria do Sertão: “é ser um rebelde contra a ordem dominante que esmaga os pobres do campo” (Facó, 1976, p. 63).

A constituição da personagem Luzia pode ser ilustrada por elementos verbais e não verbais presentes na cena em que assume o bando como líder do bando de cangaceiros, que pode ser interpretada sob o ponto de vista da Jornada do Herói, o momento como a “Aproximação da caverna secreta” e “Provação”, momentos que equivalem à preparação e à tentativa de grande mudança. Ao concatenar os estágios da jornada e o arco do personagem, Vogler (2015, p. 272) revela que a Aproximação da Caverna Secreta e a Provação são constituídos pela aproximação do herói ao

“subterrâneo profundo”, lugar no qual a missão maior acontecerá (Vogler, 2015, p. 52) A cena é alegórica e marca o último estágio de transformação de Luzia, o corte dos cabelos. Ao se despir de um dos mais fortes signos associado à feminilidade, podemos interpretar a cena como o momento que conclui a transformação interior da personagem, conforme vemos na Figura 1 a seguir.

Figura 1 – *Takes* da cena do corte dos cabelos como marco da transformação



Fonte: *frames* do filme *Entre Irmãs*. (ENTRE..., 2017, 2h18'55" e 2h 19'18")

O suposto fracasso de Luzia no que corresponde os parâmetros de comportamento da época fez com que a personagem vivesse outras experiências, permitindo “escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano com o objetivo de nos resgatar de uma infância indisciplinada, conduzindo-nos a uma fase adulta controlada e previsível.” (Halberstan, 2020 p. 7). A personagem viveu à deriva, com uma certa liberdade, não assumiu a maternidade e conseguiu viver a sua sexualidade. Em especial, Luzia deixou de ser apontada como Vitrola, a personagem “defeituosa” apontada como inapta ao casamento e se tornou uma cangaceira “rija e perversa” como pode ser vista nos produtos. Consideramos que, como personagem, Luzia pode ilustrar a condição de aproximadamente 60 cangaceiras⁵ existentes na história do cangaço. Ainda que vivessem à deriva e com a dureza de suas trajetórias – numa organização patriarcal – tiveram oportunidade de ter alguma liberdade, se afastando do ideal de “dona de casa”, mulheres que no contexto da época viviam subsumidas ao casamento e às tarefas domésticas. Ressaltamos que não estamos desconsiderando a dureza da condição do

⁵ As informações sobre a condição das cangaceiras foram obtidas no documentário *Feminino Cangaço* (2016), produção que se ancora em registros e depoimentos verídicos de mulheres no cangaço.

“viver à deriva” das mulheres cangaceiras e nem tampouco a submissão aos homens, dentro da estrutura dos bandos. Contudo, enxergamos a personagem pelo viés da negociação e das ressignificações. O fracasso, nesse sentido, pode oportunizar outras vivências, tal qual Adriana Piscitelli (2013) apresenta em seu relato etnográfico *Trânsitos*. A partir da observação de mulheres que saem do Brasil para atender ao mercado do sexo, Piscitelli observa as ressignificações que são feitas a partir de estratégias que, de certo modo, propiciam às mulheres ascensão social, melhoria das condições de vida dos familiares que estão no Brasil, além da “ampliação do universo cultural propiciado por esses trânsitos (Piscitelli, 2013, p. 238). Compreendemos, portanto, que:

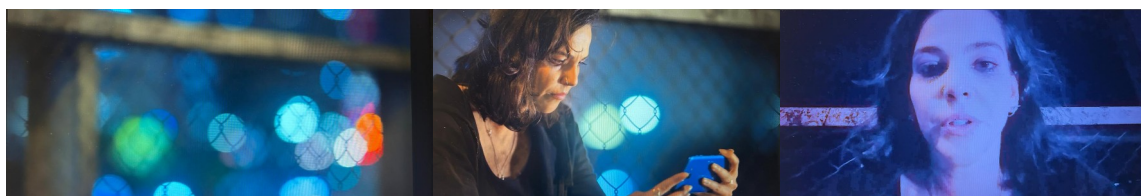
O fracasso preserva um pouco da extraordinária anarquia da infância e perturba os limites supostamente imaculados entre adultos e crianças, ganhadores e perdedores. E ainda que, indubitavelmente, o fracasso venha acompanhado de uma horda de emoções negativas, tais como decepção, desilusão e desespero, ele também proporciona a oportunidade de usar essas emoções negativas para espetar e fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea (Halberstan, 2020 p.7)

A desconstrução das normas e o fracasso no percurso de Verônica

Verônica Torres, escritora policial, atua como detetive no *thriller* policial *Bom dia, Verônica*, subvertendo ordens superiores e usando métodos questionáveis para obter sucesso em suas investigações. Tanto o livro como a série explora as ações da personagem ao subverter algumas expectativas relacionadas a elementos associados a padrões de gênero. Especialmente no livro, as suas relações com a família, com o companheiro e com a maternidade ultrapassam os clichês relacionados ao papel social reiterado historicamente sobre a condição da mulher. Verônica é infeliz no casamento e na maternidade. Além disso, ao buscar ajudar mulheres abusadas em relações de violência, não alcança tantos êxitos. O caso de maior relevância no livro e na primeira temporada da série, é o da sua relação com a personagem Janete Cruz, esposa do policial Brandão. Janete é ajudada por Verônica para desvencilhar-se de situações de extrema violência. Contudo, Janete morre de forma perversa, vítima do próprio esposo, enquanto Verônica passa a ser acuada, ameaçada pelos algozes da trama.

A primeira cena do último episódio da primeira temporada (BOM DIA..., 2020, 04” – 1’24”) é ilustrativa. A cena, possui dois *takes* que reproduzem o momento de gravação do vídeo feito por Verônica que é destinado à família. A cena inicia com uma panorâmica horizontal, da direita para esquerda, que sai das luzes da cidade reenquadrando na imagem de Verônica com o celular na mão em plano médio. Posteriormente, Verônica olha para a câmera em *close up*, conforme vemos nas imagens que compõem a Figura 2. Em seu texto, ouvimos: “Meus amores, se vocês estão assistindo esse vídeo agora é porque eu fracassei”.

Figura 2 – Despedida e rompimento de Verônica com o mundo familiar



Fonte: *Frames* do último episódio da primeira temporada (BOM DIA..., 4” – 1’24”)

O fato de Verônica optar por forjar a própria morte numa situação de ameaça parece ser somente motivado pelo desejo de proteger a família. No entanto, a personagem Verônica desafia padrões morais e profissionais. Ela opta por “morrer” para renascer. Ao forjar a própria morte, Verônica não age com o intuito de adquirir o caráter de mártir; também escolhe a morte no sentido de obter uma certa liberdade para fazer o que deseja. Em 2024, no início desta pesquisa, havíamos constatado o desejo de Verônica de “morrer para renascer”, pois “em sua jornada, Verônica precisava deixar de existir como policial para assumir sua outra identidade, a de assassina” (Ramos, Rocha, 2024, p. 5). É preciso destacar que as motivações apresentadas no livro e na série são distintas.

Se no livro, há falas recorrentes que retornam à tentativa do suicídio em sua história, na série, a simulação da própria morte, no final da primeira temporada, é justificada pela personagem como opção de proteção de seu esposo e filhos. A maternidade e as demandas familiares parecem ser trazidas à tona, mais do que no livro. Na série, a simulação da própria morte é “justificada” pelo desejo de cuidar da família, a exemplo do último episódio, no qual Verônica planeja a simulação do próprio suicídio, deixando um vídeo gravado no qual

esboça a sua preocupação com os filhos[...] Portanto, o que vemos também são vozes de duas Verônicas, do que elas representam, uma no livro e outra no produto audiovisual. Se no livro Verônica é moralmente questionável e desvia de todas as expectativas em relação ao padrão do gênero, na série audiovisual, a caracterização da personagem Verônica, como transgressora, é atenuada (Ramos, Rocha, 2024, p. 6)

À contatação da distinção entre as motivações do fracasso de Verônica – o desejo de morrer para renascer – incorporamos, na atual reflexão, a importância da ausência do êxito como forma de obter algum tipo de vantagem. Reforçamos, portanto, a partir dessa perspectiva que:

Do ponto de vista do feminismo, apostar no fracasso tem sido melhor do que apostar no sucesso. No contexto em que o sucesso da mulher é sempre medido a partir de padrões para o homem, e o fracasso do gênero com frequência significa estar livre da pressão de se igualar aos ideais patriarcais, não ser bem-sucedida na mulheridade pode oferecer prazeres inesperados. (Halberstan, 2020, p.8)

Considerações finais

“Não tenho a menor vergonha de não ser uma super boa moça (Despentes, 2016, p.8)”. Em Verônica e em Luzia, vemos personagens que se opõem a ideia de boa moça. Observamos que as suas construções precisam ver vistas sob o ponto de vista das intersecções, na encruzilhada das contradições, conforme a abordagem interseccional possibilita. Luzia - mulher, pobre, possui deficiência física, é nordestina e cangaceira – e Verônica - mulher branca, jovem, é policial e se afasta dos padrões esperados de uma feminilidade dócil - estão em constante negociação e como anti-heroínas, negociam com o fracasso. Ressaltamos que a ideia de anti-herói trazida por Vogler, não se opõe ao Herói: o anti-herói pode se comportar como herói, mas com qualidades tortuosas, ou até mesmo serem heróis trágicos, cujas ações podem ser bastante questionáveis. O herói trágico ou “Herói fracassado” nos termos de Vogler (2015, p. 74) “nunca superou seus demônios internos, sendo humilhado e destruído por eles. Eles são charmosos e admiráveis, mas sua imperfeição vence no final”. Como já foi mencionado, consideramos as personagens como anti-heroínas, mais especificadamente, heroínas trágicas ou fracassadas.

Ainda a respeito dos processos de jornadas das personagens, ambas passam pela mudança do “mundo comum” e pela reinvenção de seus corpos, sendo que o

esquecimento acaba sendo elemento importante para deixarem os seus passados para trás, logo que “o esquecimento se torna ruptura com o presente eternamente autogeracional, uma ruptura com o passado autolegitimado e uma oportunidade de futuro não hétero-reprodutivo”(Halberstan, 2020, p. 88). Nesse ponto de vista, explorado por Halberstan, o esquecimento é visto como ferramenta para mulheres pois “Mulheres são, com mais frequência, o repositório para as lógicas geracionais de ser e de se tornar, e então se tornam transmissoras dessa lógica para a geração seguinte.” (Halberstan, 2020, p. 88)

Outrossim, encaramos que ambas, aos destoarem das normas de gênero, mais especificamente da feminilidade – ou de uma “economia da boa moça” – de certo modo, se amparam em uma virilidade, tal qual Despentes (2016) aponta. Em suma, as personagens são excluídas do grande mercado da “boa moça”

Sendo assim, o suposto fracasso das personagens pode nos oferecer um novo olhar. Elas não fazem parte de uma feminilidade esperada, e por isso, nem sempre atendem aos dispositivos de regulação que atuam em seus contextos. Compreendemos a perda e o fracasso como espaços que possibilitam constituições de subjetividades que se afastam dos caminhos previsíveis atrelados a um suposto sucesso. O “inadequar-se” nas trajetórias das personagens Luzia, no filme e na série *Entre Irmãs* e Verônica, em *Bom dia, Verônica* ilustram trajetórias cambiantes, nas quais as personagens são marcadas pelo movimento e pela negociação. Luzia, enquanto cangaceira, e Verônica, como escrivã policial que atua em casos policiais relacionados à violência contra mulheres, apontam para uma reflexão sobre como a trajetória desviante promovida por “inadequar-se” ao sistema se opõem a lógica ocidental heteropatriarcal, situação que as colocam também diante de algumas vantagens.

REFERÊNCIAS

BENTO, B. **A Reinvenção do corpo**. Sexualidade e gênero na experiência transexual. Salvador, BA: Editora Devires, 2017.

BOM DIA, Verônica. Direção: José Henrique Fonseca. Roteiro adaptado: Ilana Casoy e Raphael Montes. São Paulo: Zola Filmes; Original Netflix, 2020. Série. Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/80998551?trackId=14170287> Acesso em: 15 mai. 2024

BUTLER, J. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1999.

DESPENTES, V. **Teoria King Kong**. São Paulo: n.1 edições, 2016.

ENTRE irmãs. Direção: Breno Silveira. Produção: Breno Silveira. Recife: Conspiração filmes e Globo Filmes (co-produção), 2017. 1 vídeo (135 min) Disponível em: plataforma Netflix. Acesso em: 2 ago. 2024.

FACÓ, R. **Cangaceiros e Fanáticos**: gênese e lutas. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

FALCI, M. K. **Mulheres no Sertão Nordestino**. In: DEL PRIORE, Mary(org). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2017

FEMININO cangaço. Direção: Lucas Viana e Manoel Neto. Salvador: Centro de Estudos Euclides da Cunha. 2016. 1 vídeo (75 min). Disponível em: <https://youtu.be/wsTCQ7LOeds>. Acesso em: 19 jun. 2023

HALBERSTAM, Jack. 2020. **A arte queer do fracasso**. Tradução: Bhuvi Libanio; prefácio Denílson Lopes. Recife: Cepe.

INTERSECCIONALIDADES e Consustancialidades. Canal do Youtube IFCH UNICAMP. PAGU e PPGCS/Unicamp. Aulas abertas: Estudos de gênero. São Paulo: UNICAMP, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4mDU_HJ45-w&t=5772s Acesso em: 2 jun. 2023

PEEBLES, Frances de Pontes. **A costureira e o cangaceiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009

PERROT, M. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. 7ª ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

PISCITELLI, A. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 263-274, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/5247/4295>. Acesso em: 4 mar. 2023.

PISCITELLI, A. **Trânsitos**: brasileiras nos mercados transnacionais do sexo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

RAMOS, Karen; ROCHA, Marlúcia Mendes da. **As vozes de Verônica**: agenciamento reflexivo e construção da personagem no texto e na tela. Anais do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 29/08/2024 a 06/09/2024. Disponível em: <https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/nacional/17/07102024072713668e620196fc3.pdf> Acesso em 06 abr 2025

VOGLER, C. **A Jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. 3ª ed. São Paulo: Aleph, 2015.