

“Quem Ama Não Mata”: O figurino de uma vítima “culpada” e seus contrapontos

“Quem Ama Não Mata”: The costume of a “guilty” victim and its counterpoints

Laise Lutz Condé de Castro¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7194-5704>

[resumo] O presente artigo investiga como foi construído o figurino da minissérie *Quem Ama Não Mata*, com foco na análise da protagonista Alice. Também observa-se, com menos destaque, seus contrapontos na produção, Odete e Laura. A trama, escrita por Euclides Marinho foi originalmente exibida em 1982 pela Rede Globo de Televisão, no horário das 22 horas. Seu título chama a atenção por ser apropriado de um *slogan* presente no movimento feminista que surgiu na cidade de Belo Horizonte no ano de 1980 – após dois crimes emblemáticos de feminicídio em menos de 15 dias. Reconhecendo a carga simbólica da frase, também é observada a construção narrativa, a fim de compreender, não só imageticamente, como Alice foi conduzida, visto a relevância e atualidade do tema para o período em que foi exibida.

[palavras-chave] **Representações Femininas. Gênero e Audiovisual. Figurino na Televisão Brasileira. Quem Ama Não Mata.**

[abstract] This article investigates how the costumes for the miniseries *Quem Ama Não Mata* were constructed, based on the analysis of the protagonist Alice and her counterpoints in the production, Odete and Laura. The plot, written by Euclides Marinho, was originally shown in 1982 on Rede Globo de Televisão, at 10 pm. Its title draws attention because it is appropriated from a slogan present in the feminist movement that emerged in the city of Belo Horizonte in 1980 – after two emblematic femicide crimes in less than 15 days. Recognizing the symbolic load of the phrase, the narrative construction is also observed, in order to understand, not only image-wise, how Alice was led, given the relevance and topicality of the theme for the period in which it was shown.

[keywords] **Female Representations. Gender and Audiovisual. Costume design on Brazilian Television. Quem Ama Não Mata.**

Recebido em: 14-08-2024.

Aprovado em: 16-12-2024.

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: laiselutz1@hotmail.com. <http://lattes.cnpq.br/0861266036234236>.

Introdução

Em 12 de julho de 1982, estreava a minissérie *Quem Ama Não Mata* na Rede Globo de Televisão. Dirigida por Daniel Filho e Dennis Carvalho e escrita por Euclides Marinho, a narrativa trazia às telinhas uma abordagem que, segundo a própria emissora, era “inspirada em crimes de gênero que mobilizaram a opinião pública na época” (Memória Globo, 2023). A obra, com a premissa de ser uma minissérie realista sobre relações amorosas do período e a pergunta novelística de “quem matou quem?”, contava a história de Jorge, um mineiro “machão” em ascensão em sua carreira de dentista, e Alice, uma dona de casa submissa. O sonho do casal é ter um filho, mas as dificuldades para engravidar geram segredos e omissões entre eles que culminam em um final trágico. Para compor a proposta de discutir as relações, a minissérie apresenta o jovem casal Chico e Júlia, que vivem um triângulo amoroso; Odete e Fonseca, que convivem entre “tapas e beijos”; Laura e Raul, que tentam entrar num consenso sobre o casamento e a vida a dois; e Dona Carmen e o General Flores, que se encontram em uma relação “saudável” e feliz há anos.

O título da minissérie não é aleatório e foi apropriado pela Rede Globo de um movimento de mulheres feministas que surgiu na década de 1980 no Brasil. Em 1979, um emblemático julgamento mobilizou a opinião pública no país. Após matar sua companheira, a socialite Ângela Diniz, com três tiros no rosto e um na nuca, o industrial paulista Raul Fernando do Amaral, conhecido como Doca Street, foi “absolvido” aos olhos de parte da sociedade após uma fervorosa alegação do seu jurídico a favor do uso da “Legítima Defesa da Honra”.

As manifestações públicas foram mobilizadas após dois novos crimes em Belo Horizonte, Minas Gerais. Em 28 de julho de 1980, Eloísa Ballesteros Stancioli foi assassinada com seis tiros por seu então marido, o engenheiro Marcio Stancioli. Quatorze dias depois, em 11 de agosto, o paisagista Eduardo Souza Rocha assassinou sua esposa Maria Regina Souza Rocha, também com seis tiros de revólver. As duas vítimas, de 32 anos, possuíam maridos que findaram suas vidas após se sentirem contrariados de alguma maneira. Um grupo de feministas, naquele período de menos de quinze dias, viu nestes crimes uma chance de mobilizarem as mulheres de Minas Gerais para irem às ruas. Então, no dia 18 de agosto de 1980, cerca de 400 pessoas se reuniram estrategicamente no adro da Igreja São José, em Belo Horizonte, para pedir o fim da violência contra as mulheres no Brasil. Em algumas faixas, o dizer “Quem ama não mata” ficou marcado como o slogan daquele movimento. Apesar das organizadoras só assumirem essa nomenclatura anos depois, a frase passou a representar os protestos encabeçados pelas feministas que culminaram, além da condenação de Doca Street, em 1981, a 15 anos de prisão, em mudanças legislativas no país.

Reconhecendo a carga simbólica que a frase carrega e a apropriação dela por parte da Rede Globo para comercializar seu novo produto audiovisual, o presente artigo investiga as escolhas narrativas da minissérie e, principalmente, o figurino de algumas personagens apresentadas em cena, com enfoque na protagonista Alice (Marília Pêra). O intuito do trabalho é reconhecer se houve uma perspectiva feminista na trama, visto a clara ligação com o tema, e como a aparência de uma vítima de violência doméstica foi construída pela figurinista Marília Carneiro. Para isso, apoia-se em uma entrevista com a figurinista,

em uma bibliografia de história da moda, nos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo* e nas revistas *Claudia* e *Manequim* que circularam no período pesquisado.

Trabalhando com extremos: a narrativa de *Quem Ama Não Mata*

Antes de nos aprofundarmos na análise do figurino, é necessário conhecer aspectos relevantes da narrativa da minissérie que influenciam diretamente nas escolhas visuais aplicadas por Marília Carneiro. Primeiramente, destaca-se que o produto ia na contramão das produções audiovisuais que traziam a condição feminina como pauta naquele período – inclusive, na própria Rede Globo, com as minisséries *Malu Mulher* (1979) e o programa *TV Mulher* (1980). Apesar da apropriação do *slogan*, *Quem Ama Não Mata* não se apresenta como uma produção feminista ou sobre as “questões femininas”, como a Globo costuma utilizar em seus materiais de divulgação. A produção realmente se inspira nos crimes passionais, mas sua preocupação concentra-se nas dinâmicas dos casais, desconsiderando uma “pedagogia feminista” – este termo, cunhado por Heloísa Almeida (2014), explica como a narrativa do seriado *Malu Mulher* apresentava pautas dos movimentos feministas de classe média no Brasil para a telespectadora. Aqui, a abordagem não se repete.

A mudança já fica clara em sua primeira cena: há um crime passional e o público não sabe quem matou o cônjuge. Naquele momento, com o recrudescimento dos movimentos feministas em torno da violência contra a mulher, a obra não procura seguir a lógica social onde as mulheres são vítimas. Ao contrário, a trama é apresentada em *flashback*, carregando o mistério até o fim, quando, descobre-se, Jorge mata Alice. Este final, de acordo com o diretor Daniel Filho no *web doc* disponibilizado no site *Memória Globo*, ficou em aberto até o último momento. Em entrevista para o jornal *O Globo*, o autor Euclides Marinho explicou a inspiração e teceu um comentário que merece destaque:

Em outubro/novembro do ano passado – conta Euclides – tinha acabado de acontecer o segundo julgamento de Doca Street, que o condenou, e eu pensei que o gancho poderia ser este: um crime passional. Comecei a desenvolver o tema como novela mas, nesse meio tempo, veio o projeto das minisséries. A intenção foi escrever uma história original. Na verdade, eu tenho essa temática um pouco minha, a temática das relações amorosas. Estou ficando meio especializado nisso. É uma coisa muito presente na minha vida: sou uma pessoa apaixonada, estou sempre casando, gosto do envolvimento. E queria, portanto, falar de certas coisas pessoais, ao mesmo tempo com o “gancho novelístico do crime e a intenção de perguntar: quem matou quem? [...] Meu primeiro trabalho foi, efetivamente, o de pesquisar esses crimes passionais. E cheguei à conclusão – também pela minha experiência própria, pelo que conheço da vida – de que não sei quem é mais culpado, se Doca ou Ângela, por exemplo, pois já havia pistas de que o revólver ia pintar. Mas essas pesquisas foram apenas os primeiros subsídios. Cheguei no começo a conversar com advogados, me vi com um livro imenso do maior jurista

italiano, mas percebi que não tinha sentido. Meu objetivo não era montar um painel social, mas contar várias histórias de amor, uma das quais acaba mal (O Globo, 09 jul. 1982, p. 21)².

O trecho evidencia alguns pontos: o autor procura montar o texto a partir de sua experiência pessoal (processo parecido com o que a produção de *Malu Mulher*, na qual está inserido, faz); porém, não avança além de sua perspectiva. Mesmo que, segundo Almeida (2014), os laboratórios para o seriado antecessor – feitos com grupos feministas da Universidade Estadual de Campinas – tenham servido também para a minissérie, Marinho se afasta do que absorveu nessas observações. Em 1982, após os protestos em torno do feminicídio e da condenação de Doca, era improvável que as feministas o considerassem tão culpado quanto Ângela pela morte dela. No entanto, seguindo a visão que o autor aplicou em sua obra, a culpa poderia recair mais em Ângela, visto que Alice é representada como alguém que foi conivente com a própria morte da personagem. Esta seguiu toda a cartilha da boa esposa: era extremamente dócil, comportada, um arquétipo perfeito de um manual marital dos anos 1950, e mesmo assim não era suficiente; continuava sendo a metade de um casal “terrível”, equiparada ao nível de seu assassino. O machismo de Jorge, que é exacerbado na trama, não é lembrado como o principal motivo do crime. Aparentemente, Alice também errava e merecia ser punida por seguir muito à risca o que foi ensinada a ser, por cumprir seu papel de mulher quase que impecavelmente. Quando o autor declara que “as pessoas não vão à luta”, fica mais clara a ideia de que a personagem também era culpada pelo crime, como Ângela teria sido.

O que chama a atenção é que a construção da personagem de Alice não lembrava em nada a imagem pública de Ângela Diniz. Pensando em sua postura impecável como dona de casa, ela estava mais próxima à Eloísa e Maria Regina, mulheres com uma moral menos “questionável”, segundo a ótica conservadora da sociedade brasileira. Veremos adiante o quanto a personagem cumpre seu papel de boa esposa, mas, para a narrativa apresentada, essa passividade parece um problema, o que explica por que a produção considerava cabível a possibilidade de Alice ter matado Jorge. Em entrevista, Euclides Marinho ainda destaca: “Para mim, tanto faz quem matou ou morreu. Irremediavelmente, os dois estão mortos, um morreu de tiro e o outro porque colocou toda a sua individualidade a serviço do parceiro” (O Globo, 09 jul. 1982, p. 21). Esta não parece ser uma opinião isolada do autor, pois também é refletida na minissérie em uma fala de Raul: “numa relação, os dois são sempre responsáveis. Mesmo num crime passional, a vítima geralmente é cúmplice”. Este discurso se encontra distante das bandeiras defendidas pelo movimento “Quem ama não mata” e reforça a apropriação de um tema em voga para captar o espectador que acompanhava os acontecimentos referentes à condição feminina do período.

Reforço que não é obrigação de produções artísticas ser pedagógica ou provocar discussões morais e éticas. Contudo, deve-se destacar a articulação feita pela Rede Globo em busca de alguns pontos de audiência ao se apropriar do *slogan* em seu título e vender a obra desta maneira para um público que ansiava pela discussão dessa temática. Isso contribui efetivamente para

² *Quem ama não mata*: uma série de TV expõe os desastres do amor na anônima classe média. O Globo, Rio de Janeiro, 09 jul. 1982, Caderno Cultura, p. 21.

aproximar a emissora de uma imagem progressista – caminho que ela estava empenhada em traçar com a derrocada da ditadura, da qual ela foi aliada em seus noticiários.

Atualmente, a obra é lembrada no site Memória Globo da seguinte maneira: “Narrada em flashback, a minissérie foi inspirada em crimes de gênero que mobilizaram a opinião pública na época”³. Isso demonstra o interesse que a emissora teve, e ainda tem, de vincular a trama como uma produção baseada no feminicídio, mesmo com uma narrativa que não parece estar em sintonia com essa ideia.

As semelhanças com os crimes de feminicídio do período vão além do *slogan*. Na minissérie, Jorge (Claudio Marzo), o personagem principal que assassina sua esposa, é mineiro. Não por acaso, pois Minas Gerais era o cenário dos crimes que motivaram o movimento “Quem ama não mata”. Isso poderia ser apenas um detalhe, mas a narrativa sempre enfatiza o gentílico regional do protagonista. Essa reputação que se criou a partir do homem mineiro era frequente até mesmo na imprensa que, como consultado nos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo*, trouxeram, no ano de 1980, vários casos de feminicídio e violência doméstica no estado. O curto espaço de tempo entre os crimes de Eloísa Ballesteros e Maria Regina Souza Rocha contribuíram para que o estado fosse reconhecido como um “polo” do machismo. É perceptível, na imprensa de modo geral e nesta narrativa, como há um apego a estereótipos. Estes não são necessariamente falsos, mas tendem ao exagero justamente com o intuito de distanciar aquelas características de quem o idealiza (Burke, 2004; Freire Filho, 2005). Ao transformarem o homem mineiro em um expoente do machismo, apagam a violência característica do homem brasileiro como um todo. Ao folhear as páginas dos jornais do período, encontrei inúmeros outros casos de feminicídio em várias cidades do país. A exceção avança ainda mais quando a trama coloca que Jorge é natural de Montes Claros, uma cidade do interior, e não da capital, Belo Horizonte, palco dos assassinatos que inspiraram a produção. O roteiro situa Jorge como fruto do “Brasil profundo”, acreditando ser mais crível que o comportamento do protagonista fosse encontrado nas localidades mais distantes, não nos grandes centros urbanos. Deve-se rememorar também que Ângela Diniz era mineira, mas Doca Street era paulista. É mais fácil associar o homem violento a exceções do que reconhecer o comportamento como um aspecto presente nas construções de masculinidade tradicionais. Ao se trabalhar com a exceção, o patriarcado mantém seus alicerces inabalados.

A exceção, inclusive, é um ponto fundamental da narrativa de Euclides Marinho. O personagem Fonseca (Hugo Carvana), durante toda a minissérie, tem falas e comportamentos que o aproximam de Jorge no que tange ao machismo. Casado com Odete (Tânia Scher), eles são apresentados como um casal que também vive de forma frequentemente conflituosa e, principalmente da parte de Fonseca, com relações extraconjugais. Fica a cargo dele proferir as falas mais violentas do seriado: “mulher, às vezes, só esganando”; “a Odete, às vezes, só o crime da mala resolve”⁴. Mesmo com esse comportamento, a trama não coloca o personagem como um homem violento e perigoso; o fato dele não possuir uma arma de

³ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/quem-ama-nao-mata/noticia/quem-ama-nao-mata.ghtml>> Acesso em: 05 set. 2022.

⁴ A expressão faz referência a um famoso crime ocorrido em 1928 na cidade de São Paulo onde Giuseppe Pistone matou sua esposa Maria Féa, grávida de seis meses, após uma discussão entre o casal de imigrantes italianos. Ele sufocou a vítima e colocou seu corpo em uma mala que seria despachada em um navio.

fogo e seus comentários e ameaças ficarem restritos, nas cenas exibidas, ao plano verbal, faz com que ele atue apenas como um contraponto “passável”, um personagem quase “cômico”, reduzido ao arquétipo do “homem controverso”. É apresentado como um reflexo do machismo estrutural, partindo da premissa de que é um comportamento que não chega a ser ameaçador – sem considerar que, por trás de diversos crimes passionais, encontram-se homens “comuns” como Fonseca.

A comunicação entre os casais é a solução que *Quem Ama Não Mata* defende. É reafirmado, constantemente, que casais que discutem seus problemas conseguem viver de forma harmoniosa. Chico (Daniel Dantas) e Julia (Denise Dumont) só reatam sua relação de vez após uma “longa conversa”, pois, segundo o personagem, em um relacionamento, se “acabou o papo, acabou tudo”. O casamento de Alice e Jorge acaba porque eles não se comunicavam e não souberam ouvir um ao outro. Os outros casais, como Chico e Julia, Fonseca e Odete e até mesmo os pais de Alice, resistem porque “dialogam” – mesmo que esse “diálogo” nem sempre seja pacífico. Odete e Fonseca são os exemplos maiores do que a produção comunica: o problema não está nos papéis de gênero e nos pilares da monogamia tradicional, mas sim na “sintonia” entre os dois. No site *Memória Globo*, a sinopse do casal chama a atenção:

Já o casal Odete (Tânia Scheer) e Fonseca (Hugo Carvana) vive entre tapas e beijos. Emergentes, ele morre de ciúmes da mulher e tenta controlar e vigiar todos os seus passos. Odete, por sua vez, é uma mulher alegre e expansiva e não suporta ser cerceada. Apesar das inúmeras e fortes discussões, os dois se amam e sabem que uma relação a dois é mesmo feita de altos e baixos (*Memória Globo*, 2023)⁵.

Eles brigam com frequência. Fonseca constantemente expressa o desejo de violentar a esposa, mas, como Odete o enfrenta, eles são retratados como um casal “comum” que não chegaria ao extremo de Alice e Jorge; são lembrados de forma romântica pela emissora.

Na trama, os papéis de gênero dos protagonistas são bem definidos: Alice representa a feminilidade tradicional, enquanto Jorge encarna a masculinidade conservadora. Ele é dentista, chefe de família e responsável pelas finanças do lar. Ela é a dona de casa que administra o lar, com a ajuda de uma empregada doméstica negra que dorme no trabalho. Embora Alice tenha cursado uma faculdade, como muitas mulheres educadas de sua época (Lewin, 1980; Bruschini, 1988), isso não a inseriu no mercado de trabalho. A educação feminina era comumente vista como uma manutenção de *status* social e facilitadora de “bons” casamentos. A área de estudo de Alice não é sequer mencionada, reforçando a ideia de que seu ensino superior era apenas uma “moeda de troca”. Após o casamento, ela não seguiu carreira, assumindo integralmente o papel integral como dona de casa, ou melhor, “administradora do lar”, já que as tarefas árduas ficavam por conta da empregada doméstica. Alice não demonstra ter aspirações de carreira profissional, aceitando viver com a “mesada” do marido e sendo financeiramente dependente dele.

Entretanto, no episódio 18, Alice decide romper com esta situação e começar a trabalhar. Embora o seriado não explore profundamente a questão, sugere-se um desejo de

⁵ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/quem-ama-nao-mata/noticia/quem-ama-nao-mata.ghtml>> Acesso em: 15 fev. 2023.

autonomia na personagem, refletindo um movimento comum de classe média da época. Porém, o tema é abordado brevemente quando Jorge reclama com Fonseca sobre a decisão da esposa, enquanto o amigo lhe responde que Alice deve estar querendo algo, pois Odete sempre tenta “aplicar” esse “golpe”. Em outro breve momento, Alice tenta tranquilizar Jorge, dizendo que é apenas um emprego temporário e sem importância, como vendedora de loja. Destacamos como, mesmo com um diploma, Alice não parecia querer construir uma carreira, mas apenas ter uma ocupação, se “distrair”, parar de depender da “mesada” de Jorge para realizar suas compras pessoais. Contudo, não é possível imprimir uma análise aprofundada sobre a temática – cara aos movimentos feministas da época –, pois ela não recebe nem quatro minutos de tempo de tela para se desenvolver de forma adequada. Todavia, é importante notar que, apesar da breve vontade de mudança na personagem, essa trama serve mais para justificar o motivo pelo qual ela ganha uma arma de fogo de seu pai para sua proteção, após ser assaltada ao sair do trabalho. Além disso, há uma sugestão sutil de que ela pode ter um caso com seu chefe. Nesse sentido, a questão do trabalho não contribui significativamente para o desenvolvimento do arco dramático da personagem, e a narrativa sempre retorna Alice a uma postura de submissão.

Outros signos contribuem para a construção da feminilidade clássica em Alice. No episódio 11, Alice comenta com Julia que precisa do “peso” de Jorge para se sentir aquecida, uma forma figurada para a necessidade de proteção masculina. Em tom de brincadeira, Julia diz que dorme rapidamente por estar sempre cansada, provavelmente devido ao trabalho. A imagem de Alice como uma mulher tradicional, frágil e delicada é reforçada quando Laura (Susana Vieira), sua irmã divorciada, relembra que Alice não tinha força para segurar uma arma quando aprenderam a atirar com o pai. Isso corrobora a ideia de Alice como uma vítima potencial, mesmo sabendo atirar, alinhando-se à visão essencialista do “ser mulher”, mais especificamente das definições iluministas de Kant, que defendia que a força estava para o homem ao mesmo tempo que a fraqueza para a mulher e que, por isso, ela precisava da proteção masculina (Zirbel, 2011).

No episódio 3, Alice afirma que não pode assinar uma petição sem a permissão de Jorge, enfatizando sua submissão, apesar de ser escolarizada e capaz de discernir sobre o documento que, inclusive, tinha sido feito por Ângela (Monique Curi), uma adolescente de 12 anos. Essa cena também ressalta o conflito de gerações, com Ângela representando o futuro e Alice, o passado. A mãe desta última – referência máxima de uma vivência tradicional na minissérie – é uma professora de piano que educou as duas filhas a tocar o instrumento (mesmo Alice não tendo muito talento), refletindo um hábito comum na educação feminina das classes abastadas nos séculos XIX e início do XX. O piano era um talento desenvolvido por mulheres para demonstrar uma vida ociosa e exibir “encantos femininos” para futuros pretendentes (Veblen, 1983; Souza, 1993).

Jorge também é um personagem forjado numa masculinidade irrestritamente tradicional. Constantemente citado como o “mineiro machão”, ele acha que Alice deve existir para servir e cuidar, dele e da casa; considera um absurdo o desejo da esposa de trabalhar fora e fica furioso quando ela não cumpre seus “deveres”, como quando chega em seu lar após um dia de trabalho e não encontra o jantar pronto. Além disso, também possui traços do pensamento iluminista em seu discurso quando defende que os homens podem ter casos extraconjugais pois agem com a razão, enquanto as mulheres, por serem muito sensíveis,

não podem, pois acabam se apaixonando. Esta ideia binária do homem como o ser da razão enquanto a mulher o ser da emoção é calcada no pensamento do século XVIII e foi responsável por excluir as mulheres do campo da racionalidade e da vida pública (Zirbel, 2011).

Os vilões da minissérie são moldados pelos papéis de gênero. Na cena final, em uma discussão, Alice e Jorge expõem todos os segredos guardados e tentam ferir um ao outro ao apontar o descumprimento dos papéis femininos e masculinos. Alice tenta atingi-lo por ser estéril, enquanto ele, defendendo sua “macheza”, a acusa de ser uma “péssima” mulher por procurar fora de casa o que não encontrava no lar, além de não cumprir as tarefas domésticas. Fica evidente como as limitações impostas pelos papéis sociais de gênero causavam frustração ao casal, que agia conforme normas sociais rígidas e, ao se deparar com um obstáculo, não conseguia superá-lo. Quando Alice tenta partir, Jorge a impede, clama para que ela continue com ele e faz promessas. Ela segue firme em sua decisão, mas ele joga as chaves pela janela. Em um impulso, ela pega a arma na mesa de cabeceira e aponta para ele; porém, ele a desarma e atira nela. Embora despersonificar o vilão seja uma abordagem interessante, a narrativa coloca o machismo no mesmo patamar que o “erro” de Alice por ser excessivamente submissa; equipara-se o crime de Jorge ao “erro” da esposa ser “Amélia” demais. Assim, a trama sugere que o comportamento de Alice justificou sua morte.

Ao posicionar Alice e Jorge em extremos, Marinho os transforma em exceções dentro da minissérie. Embora não sejam o único casal influenciado pelos papéis de gênero hegemônicos, são o único totalmente descompassados com as transformações dessas representações nas décadas de 1970 e 1980. A relação parece arcaica, tornando difícil acreditar na contemporaneidade do casal, sendo mais semelhante à relação subserviente dos pais de Alice do que a de Odete e Fonseca, que, apesar das brigas constantes e da postura de “macho”, ainda possuem uma vida mais crível dentro daquele momento de efervescência dos movimentos feministas. O problema central desse argumento é que, ao trabalhar Jorge e Alice como exceções, a história contribui para a noção de que o assassinato de mulheres ou violência doméstica só ocorre em casais que, fora de sintonia com a modernidade, “perdem a razão” e “enlouquecem”. Isso ignora a frequência com que as mulheres são assassinadas em diversas relações, por diferentes motivos e múltiplos perfis masculinos.

A construção visual de Alice e seus contrapontos

Nesta seção, ressalto que, para este trabalho, optei por abordar três personagens da minissérie: a protagonista Alice, Odete e Laura, apresentando estas últimas como um contraponto à primeira por estarem na mesma faixa etária. Julia, embora seja uma importante personagem para a trama, não entrará na análise pois pertence a outra geração, o que lhe confere vivências, conflitos e até mesmo expectativas sociais diferentes que não seria possível aprofundar nesse recorte.

Para a construção do argumento apresentado, também me apoio na entrevista concedida pela figurinista responsável, Marília Carneiro, e na análise das revistas *Claudia* e *Manequim*. Por fim, destaco que as imagens da minissérie foram retiradas da única fonte disponível atualmente, o *Youtube*, visto que a produção ainda não foi lançada no *Globoplay*; por isso, a qualidade, infelizmente, é baixa.

O visual de Alice é analisado em dois momentos nesta investigação: até o episódio 7, uma Alice calcada nos decotes, vestidos, saias e cores neutras ou claras; do 8 em diante, quando começam as brigas com Jorge, surgem mudanças em suas roupas. A paleta de cores da personagem inclui tons de branco e bege, além do rosa, azul e roxo bem claros, quase pastéis – cores frequentemente associadas ao universo feminino. A maquiagem é forte, com olhos e bocas destacados, mas sem exageros, seguindo os ditames do período conforme percebido nas revistas. Os cabelos geralmente estão soltos, com cachos estilo “permanente”, comuns no período de exibição. A silhueta é marcada com decotes em V e o uso recorrente de babados. A calça comprida é pouco utilizada, ficando a cargo dos vestidos e das saias na altura do joelho manter a feminilidade bem-comportada da personagem.

FIGURA 1: ACIMA, ALICE COM ROUPAS COTIDIANAS NA PRIMEIRA FASE. ABAIXO, AS CAMISOLAS DE ALICE.



Fonte: Printscreens dos episódios de *Quem Ama Não Mata* capturados do Youtube.

É possível inferir que a aparência é cuidadosamente discreta, “feminina”, romântica, sendo composta por acessórios pequenos e com o corpo pouco exposto – fugindo da sensualidade presente em *Odete*, por exemplo, que veremos adiante. Entretanto, destaco que o visual de Alice da primeira fase destoa dos estilos encontrados nas revistas *Claudia* e *Manequim* analisadas para a pesquisa. Marília Carneiro parece construir a imagem da protagonista pelo excesso de feminilidade, fazendo-a parecer uma releitura do *New Look* de Dior, atualizado para a década de 1980. Sua silhueta é clássica, seus vestidos e saias parecem estar sempre na altura “correta” para a mulher considerada elegante,

impecavelmente vestida. Suas roupas na primeira fase são pouco práticas, adequadas para uma mulher que não vive uma vida dinâmica e não trabalha; pelo contrário, é uma “vitrine” das posses de seu marido (Veblen, 1983). Por mais que os decotes apareçam, estão sempre em roupas de tons muito claros, evitando os contrastes com a cor da pele que poderiam conferir maior sensualidade. Mesmo quando há a presença de decotes, o colo é coberto por um casaquinho quando ela sai de casa, evidenciando, ao mesmo tempo, noções de recato e feminilidade.

Na primeira fase da personagem, as camisolas têm papel especial. Na época da *minissérie*, as mulheres já tinham alcançado maior destaque na vida pública, superando o privado como o único ambiente de existência. Porém, para Alice, neste primeiro momento, é o privado que impera – sobretudo o quarto, local onde é retratada com frequência. Nesses ambientes, as camisolas se sobressaem: são recorrentes em várias cenas em que a personagem serve o marido na cama ou conversa sobre trivialidades. As peças carregam símbolos de feminilidade consolidados socialmente, possuindo babados, rendas e decotes. As cores são sempre claras, em tons de branco, lilás e azul. Cerqueira e Santos (2011) destacam que a camisola da noite de núpcias tinha uma cartela de cores muito restrita para a ocasião até meados do século XX: “As variações das cores partem do branco puro e transitam por entre nuances de crus, rosas e beges, evocando respectivamente a ideia de pureza, feminilidade e castidade” (2011, p. 317). Ressalto que, na trama, Alice já era casada há oito anos, estando distante da noite de núpcias. Mesmo assim, nesse momento de esposa devotada e amorosa, suas camisolas pareciam indicar a pureza e até mesmo a ingenuidade da personagem. Em uma cena do episódio 6, Alice leva chá para Jorge na cama que, disseram-lhe, ajuda na fertilidade. Ela não sabe da esterilidade do marido, que já estava ciente e era consumido por aquele segredo. Ele reage jogando a bandeja longe, deixando Alice aos prantos. O pequeno lacinho no cabelo contribui para caracterizar a personagem como alguém ingênua e infantil que sofre demasiadamente ao ser contrariada, sem rebater ou questionar a atitude do marido. Saliento que o laço no cabelo não era um acessório comum em mulheres de faixa etária próxima aos 40 anos no ano de 1982, contribuindo para caracterizar certa infantilidade no visual da personagem.

O visual de Alice muda consideravelmente a partir do episódio 8, acompanhando as constantes brigas que culminam na separação momentânea do casal. No episódio 8, após uma discussão com Jorge, Alice decide sair com Marcelo (Gracindo Junior), antigo amigo dos tempos da faculdade que está interessado nela. Durante o almoço que passam juntos, ela flerta com Marcelo e, em uma cena de *flashback*, aparecem se beijando, não deixando claro se aquilo de fato aconteceu ou se era apenas um devaneio da protagonista. Neste momento, Alice veste uma calça jeans, acompanhada de uma blusa romântica com babados em tom bege.

FIGURA 2: ACIMA, A ESQUERDA, ALICE VOLTANDO DE ENCONTRO ROMÂNTICO; A DIREITA, CONVERSANDO COM RAUL. ABAIXO, ELA E ODETE VÃO A CLÍNICA DE ABORTO CLANDESTINO.



Fonte: Printscreens dos episódios de *Quem Ama Não Mata* capturados do Youtube.

A calça *jeans* carrega consigo a simbologia de ser uma peça de rebeldia e ruptura contra os padrões vigentes. Isso ocorre a partir da década de 1950, quando o *jeans* se torna o “uniforme” da contestação, sendo usado por jovens de subculturas e ícones do cinema como James Dean e Marlon Brando (Silva, 2019). Na segunda metade dos anos 1960, especialmente a partir de 1968, foi uma peça cada vez mais recorrente no guarda-roupa feminino e nas manifestações feministas ao redor do mundo (Rainho, 2014). Entretanto, anos depois, no período de exibição da minissérie, o caráter contestatório da calça *jeans* já havia diluído. Segundo Möeller e Silva (2015), elas já eram peças recomendadas pelas revistas de moda naquela época, porém, sempre associadas a componentes que “enobreciam” o tecido: acessórios e/ou sapatos de couro; e camisas ou blusas com tecidos mais caros. Para contribuir na sofisticação do *jeans*, recorria-se também a cortes mais retos e evitava-se o processo de

lavagem a fim de distanciar da “juvenilização” que a peça carregava. Na imagem analisada, Alice usa um *jeans* que se enquadra nas características mencionadas acima, demonstrando a intenção de mostrar uma rebeldia discreta na personagem, mantendo o estilo clássico proposto para a protagonista.

Em contraste com os figurinos anteriores, para quem estava envolta em vestidos e saias, uma calça *jeans* pode ter outra conotação. A peça, neste contexto, não é usada para o trabalho ou para o cotidiano, mas para um encontro amoroso, o que parece fugir ao estilo da protagonista. Dessa forma, é possível considerar que a figurinista utiliza o *jeans* para caracterizar o ato de rebeldia da personagem, que aparece, pela primeira vez, fora da tutela do marido.

Em outro momento “rebelde” de Alice, um novo visual chama a atenção: no episódio 12, quando ela recebe Raul e os dois acabam tendo relações sexuais, ela surge com um conjunto marrom composto por uma calça e um *blazer* com ombreiras discretas e uma blusa creme com um pequeno decote. Os cabelos estão presos e a maquiagem permanece a mesma. Os rosados e a ausência de cores fortes dão lugar ao austero marrom, que a aproxima de Raul visualmente. Os cabelos estão presos, contribuindo para construir uma imagem mais contida. Porém, a silhueta e os detalhes da roupa a retratam ainda “feminina”, com detalhes floridos e babados no *blazer*, bem como a blusa entreaberta, impedindo de construir um visual mais “masculino” para a protagonista.

Durante essa cena, Raul conversa com Alice sobre a relação dela com Jorge que, para ele, era muito desigual e precisaria ser revista para engrenar novamente. Ambos deixam suas vulnerabilidades aflorarem e acabam passando a noite juntos. É neste momento que Alice reflete sobre sua relação e conversa mais abertamente, sem parecer submissa ou apagada – justamente quando os elementos considerados do universo masculino vêm à tona. No seriado *Malu Mulher*, cujo figurino também é assinado por Marília Carneiro, a profissional adotou uma construção parecida para a personagem. Enquanto Malu tinha ações subversivas, a figurinista vestia a protagonista com peças provenientes do guarda-roupa masculino. O *whisky* e o cigarro, também acionados nessa cena, são rememorados por Marília Carneiro na entrevista cedida como um hábito associado ao universo masculino, ao menos na televisão brasileira. Ao falar sobre como introduz isso no seriado *Malu Mulher*, ela diz:

Ela fazia um whisky pra ela e ascendia um Marlboro. Isso é, são hábitos, infelizmente datados, estamos nos anos 70 ainda em Malu e aquilo ali era um símbolo também de... de liberdade né? Na verdade, era um comportamento que.. masculino né? Eu via isso com o Paulo, via isso com os meus maridos né. Chegavam em casa, serviam um whiskynho e fumavam né. É desse jeito na Malu também. Pra mostrar que ela tava entrando num universo, até então, masculino né? (informação verbal)⁶

É interessante, portanto, que estes símbolos entrem justamente em uma cena em que Alice conversa com outro homem e estabelece uma relação sexual extraconjugal. Pode-se inferir que o cigarro a caracteriza não uma mulher emancipada – que era o caso de

⁶ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

Malu –, mas sim atua como um componente para criar uma imagem disruptiva nas relações amorosas da personagem. Considero, portanto, que a figurinista perpetua sua ideia aplicada em *Malu Mulher*⁷: quando a personagem age e toma para si o controle da narrativa, ou, pelo menos, se coloca em posição de igualdade com o homem, é acionado o “universo masculino”, incluindo roupas e símbolos do mesmo, a fim de construir uma imagem “emancipada” e “moderna”, para as personagens. Mas aqui, essa construção imagética não dura muito, pois Alice retorna para Jorge no episódio seguinte e, com isso, todo seu guarda-roupa e seu comportamento tradicionalmente “feminino”, também.

No período em que Alice aparece frequentemente brigando com Jorge, até o momento em que está “descasada” (episódios 8 a 13), as cores fortes ficam mais presentes no visual da protagonista, surgindo azuis mais escuros e tons terrosos. Além disso, também aparecem as calças e os *blazers*. Até mesmo na moda íntima da personagem há mudança: as camisolas são trocadas por pijamas sem decotes, de duas peças, apesar das cores rosa, azul e branco ainda permanecerem.

Após o episódio 13, quando reata com Jorge, o guarda-roupa de Alice reencontra seus vestidos românticos, saias e babados, presentes até o final da trama. Entretanto, ainda veremos a calça e o *blazer* retornarem justamente com uma postura ativa da protagonista – como quando confronta Jorge para descobrir que ele tem uma amante e, principalmente, quando decide abortar. Isto ocorre no episódio 16, quando Odete a acompanha até a clínica para a realização do aborto, como visto na Figura 2.

Dessa vez, o conjunto de paletó e a calça utilizados nas cenas são os mais “masculinos” da personagem, principalmente pela aparição das ombreiras que, até então, eram pouco imponentes, surgindo discretamente no guarda-roupa de Alice. O conjunto branco é utilizado na cena em que ela desiste de abortar; já o marrom, quando ela faz o procedimento. Duas análises são possíveis: a primeira é que o branco, significando pureza e pacificidade, é acionado justamente na desistência, o que pode significar que ela manteve seus “instintos maternos”, trazendo uma visão mais conservadora para a narrativa construída. Esta teoria ganha força quando se percebe que ela tem um bordado vermelho bem no lado esquerdo do peito. A segunda análise concentra-se na possibilidade de inferir que a personagem usa o marrom como um tom disruptivo, uma tonalidade presente no guarda-roupa masculino, o local do “poder”. Logo, ao usá-la, carrega consigo um significado ativo, de uma ação individual que Alice decide sem a tutela do marido, abandonando o “sonho” da maternidade que mais parecia uma obrigação para a personagem.

Odete está ao seu lado nas duas aparições. Na primeira, ela também se encontra com um conjunto semelhante ao de Alice, e só lhe pergunta se ela tem certeza. Quando a amiga responde que não, elas vão embora. No segundo momento, ela está com uma blusa azul, deixando o *blazer* de ombreiras apenas para Alice. Ela insiste para que Alice repense sua decisão. Como Odete não parece tão “moderna” em suas falas, o traje fica restrito só a Alice. Saliento que essas peças estão presentes nos editoriais de *Claudia* e *Manequim*

⁷ Sobre esse tema: SILVA, E. M. da; CASTRO, L. L. C. de. A representação da mulher “feminista” na televisão brasileira: o figurino da personagem Malu no seriado “Malu Mulher”. *dObras* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 35, p. 122–148, 2022.

analisados, então, não rompiam com a moda do período. Isso é interessante pois, em *Malu Mulher*, quando a protagonista ajuda uma amiga a abortar, Marília a traça com um blazer preto, uma camisa social branca, uma calça cinza e um laço que emula uma gravata. O visual carregava ainda mais signos do guarda-roupa masculino burguês. Mas com Alice era diferente: a decisão de abortar foi condicionada pelo marido, pois ela só abdica da gravidez por ser um impeditivo para a retomada de sua relação com Jorge, já que não sabia quem era o pai. Dessa forma, como não se vê nenhum discurso pró-aborto ou atitude progressista, a figurinista segue a moda atual, dando uma roupagem moderna para Alice, ainda que carregando alguns simbolismos.

Na cena final da minissérie, que revela o assassinato da protagonista, ela está vestida como na maioria dos episódios: um vestido de cor creme com decote em V, cuidadosamente maquiada e penteada, e alguns acessórios. A cor aqui não parece influenciar muito, pois Jorge também está com um tom de bege, poucos tons mais escuros do que o dela. Não seria coerente que apenas Alice fosse representada de forma diferenciada, já que a narrativa os colocava em igualdade frente ao questionamento sobre qual deles seria o assassino.

Odete é a primeira personagem analisada como um dos contrapontos de Alice. Marília Carneiro explica que se baseou no estilo californiano esportivo, em ascensão nos anos 1980, a fim de apresentar a vida nos condomínios da Barra da Tijuca (Rio de Janeiro), que começava a ganhar prestígio entre a classe média daquele período.

Aquele prédio que existe até hoje ao lado da orla. Aquele primeiro condomínio que tinha supermercado, banca de jornal... era uma vida do futuro, entre aspas, porque não precisava muito sair do seu condomínio pra nada. E... então, eu me lembro que a Tânia Scher que morava nesse prédio, não me lembro nem com quem ela era casada... Mas eu comecei a fazer, desenvolver, roupa de corrida, roupa de exercício, porque junto com a morada na Barra surgiram as primeiras mulheres que corriam, exercício como prioridade, uma coisa meio californiana, meio Jane Fonda entendeu? Quanto à Marília Pêra, eu não me lembro como é que surgiu, por Deus do céu, eu não lembro (informação verbal)⁸.

A moda esportiva se tornou uma tendência nos anos 1980, reflexo do início do processo de culto ao corpo que ganhou destaque a partir das práticas esportivas em ambientes de lazer, áreas livres e condomínios fechados – como o caso da minissérie. O hábito de praticar esportes e viver uma vida “mais saudável” se tornou frequente nas recomendações médicas, na publicidade e nas produções audiovisuais (Sant’Anna, 2014; Silva, 2019). Todavia, é importante destacar duas questões a partir dessa fala de Marília Carneiro. A primeira é que, na trama de Euclides Marinho, a vida na Barra da Tijuca só passa a ser retratada a partir do episódio número 9, ou seja, ocupando apenas metade da trama. De fato, ela é abordada, mas de forma superficial, apenas pelo viés do estilo de vida dos moradores. Porém, mesmo com menos destaque do que parece pelo comentário da figurinista, a personagem de Tânia Scher e a moda esportiva são lembradas pela profissional. É em Odete que todo esse

⁸ Entrevista concedida por CARNEIRO, Marília. Entrevista I. [24 mai. 2022]. Entrevistador: Laise Lutz Condé de Castro. Juiz de Fora, 2022. 1 arquivo .mp3 (41 min.).

estilo se concentra. Seu guarda-roupa é composto por peças esportivas, ajustadas ao corpo, que salientam sua forma física. Mesmo as peças casuais que ela usa possuem decotes mais profundos ou exibem alguma parte do corpo. A paleta de cores da personagem é vibrante, com tons de verde, vermelho, azul e preto. As calças jeans também são peças recorrentes em Odete, que, apesar de não possuir uma vida profissional (assim como Alice), veste a tendência de moda para mulher moderna do período. Ela está sempre bronzeada, pois considera que o sol tem uma “vitamina” que ajuda no rejuvenescimento. Também faz rituais de beleza, aulas de ginástica e tênis a fim de tonificar-se, entre outros signos. Ela é a personificação desse estilo de vida: da dona de casa moderna, do imperativo da mulher burguesa ociosa que ocupa seu tempo livre com os cuidados de si. Segue à risca a cartilha da esposa como vitrine das conquistas de seu marido, conceito que Veblen (1983) utilizava para definir a mulher burguesa do século XIX. Seu tempo ocioso é investido na manutenção do “império” que é seu próprio corpo. Não é exagero pensar assim pois Fonseca, seu marido, diz que ter uma esposa é um investimento, um bem adquirido, no qual dedica-se tempo e dinheiro.

FIGURA 3: O ESTILO ESPORTIVO DE ODETE.



Fonte: *Printscreens* dos episódios de Quem Ama Não Mata capturados do Youtube.

Saliento que no episódio 18, Odete e Alice conversam sobre se embelezarem longe de seus maridos. Esse processo secreto é algo encontrado nos manuais de beleza dos anos 1950, como visto no trabalho de Carla Bassanezi (2004). A autora explica que as mulheres se dedicavam aos cuidados do corpo no sigilo, pois a beleza deveria ser algo intrínseco ao feminino. Tanto Alice quanto Odete reproduzem comportamentos antiquados, mas é apenas na protagonista que isso se torna problemático.

No caso de Odete, seu estilo de vida é celebrado na trama. Ela é rememorada pela figurinista, mesmo sendo uma personagem coadjuvante, por ser considerada moderna, diferente de Alice que tem uma vida sedentária. Isto aponta para a oposição entre as personagens: segundo Sant’Anna (2014), a popularização do esporte contribuiu para dividir os seres humanos de todas as classes sociais e idades em dois grupos: “os ativos e os sedentários. Dois grupos em constante oposição. Os primeiros tenderam a ser vistos como pessoas do bem, já os sedentários, nem tanto” (Sant’Anna, 2014, p. 158). Pode-se inferir que, com a apresentação desses hábitos, Odete já se enquadrava em uma vivência moderna; por mais que sua vida fosse a de uma dona de casa, ela ocupava seu tempo ocioso se dedicando não apenas a seu marido e aos filhos. O individualismo ganhava cada vez mais força, como vimos anteriormente, e aqui percebemos como Odete reflete o que os anos 1980 inaugurou, na concepção de Byung Chul-Han (2015): um modelo perfeito de uma sociedade calcada no desempenho, que procura sempre a melhor *performance* de si.

Seu comportamento estava em diálogo com as revistas femininas dos anos 1980 analisadas por Sant’Anna (2014): ela é sensual e tem personalidade, mas também cedia em prol do casamento, este ainda visto como uma realização para a mulher. Essa postura impede que o telespectador reconheça o papel tradicional que Odete interpreta: no fundo, ela reproduz um comportamento arcaico, mas, como se impõe nas discussões com Fonseca e segue a moda do momento, é colocada como uma mulher moderna no sentido mais despolitizado do conceito. Como reflete Hamburger (2005), essa era uma prática comum das telenovelas: apresentar a modernidade, principalmente, a partir de hábitos de consumo.

O segundo ponto a se considerar na fala de Marília Carneiro é que a figurinista não se lembrava como Alice, a protagonista, se vestia. Isso demonstra que não foi um visual inovador ou marcante. Também reforça o argumento de Odete ser uma versão “moderna” de Alice, uma representação mais palatável da mulher tradicional, que ainda poderia “viver” no Brasil contemporâneo. Além disso, destaca que, em uma carreira longa como a de Marília Carneiro, figurinos disruptivos são os mais marcantes na memória da profissional.

Para finalizar esta análise, passemos para o principal contraponto de Alice, tanto visualmente quanto narrativamente: Laura. A irmã da protagonista separou-se por duas vezes; prefere viver sozinha em Visconde de Mauá do que se casar novamente; tem duas filhas que, praticamente, foram criadas pelos avós; é uma decepção para seu pai e, em certo ponto, até para suas filhas. Seu perfil é oposto ao de Alice: ela trabalha para se sustentar, não vê na maternidade uma realização e não acredita que estar ao lado de um homem “para sempre” é a melhor forma de viver sua vida. Diante de personalidades tão opostas, os estilos também se distanciam. Sua paleta de cores também é vibrante, com tons de vermelho, verde e azul. Seu guarda-roupa é composto por camisas soltas, de botão ou no estilo “bata”, que não marcam as curvas, parecidas com os modelos masculinos – mas arrumadas de maneira despojada, aproximando do que se entende como “feminino”. Sempre abertas no colo, com mangas curtas ou levantadas e de corte reto; são usadas soltas, para fora da calça. A maquiagem e os acessórios são presentes, assim

como em Alice e Odete, mas de maneira mais discreta. As calças *jeans* eram uma peça recorrente no guarda-roupa da personagem que, das analisadas, era a que possuía a vida profissional ativa. Os vestidos e saias não são vistos, aparecendo somente no formato de “túnica. No geral, a personagem só usa roupas largas, deixando suas curvas escondidas, indicando certa preferência por não acentuar as formas femininas.

Seu cabelo também merece destaque por seu corte bem curto, que rompia com a feminilidade clássica. No período, esse comprimento de cabelo para mulheres não era incomum, pois as revistas *Manequim* e *Claudia* analisadas traziam modelos ou atrizes de televisão com penteados nesse estilo. Entretanto, na televisão brasileira, ainda predominava os cabelos abaixo do queixo. Em 1981, a própria Marília Carneiro ousou colocando um penteado semelhante em Vera Fischer, símbolo de beleza do período, na novela *Brilhante*, escrita por Gilberto Braga. Porém, seu visual não agradou ao telespectador a ponto da figurinista ter que colocar um lenço no pescoço da atriz para direcionar o olhar para aquela região tamanha a rejeição sofrida pelo corte (Memória Globo, 2022). Isto indica que grande parte da sociedade ainda atrelava a beleza feminina aos cabelos mais compridos naquele período, logo, o penteado de Laura, ao romper com alguns símbolos da feminilidade hegemônica, colaborava na construção de um visual moderno para a personagem.

FIGURA 4: LAURA EM SEU COTIDIANO.



Fonte: Printscreens dos episódios de *Quem Ama Não Mata* capturados do Youtube.

Todos esses elementos constroem em Laura uma imagem de alguém que está sempre arrumada de forma “despreocupada”, exibindo uma feminilidade fora das convenções tradicionais e mais alinhadas ao seu estilo de vida: despojado, livre, dinâmico. No que tange o comportamento, outros componentes reforçam essa imagem “emancipada”: o *whisky* e o cigarro. Presentes em duas cenas “subversivas” de Alice, os itens, que Marília Carneiro destaca como signos do masculino e da liberdade, contribuem para alçar Laura a uma imagem de “emancipação” e ação, ou seja, como pertencente ao “universo masculino”.

Apenas um elemento do guarda-roupa de Laura é mais romântico e “feminino”: uma bata branca com detalhes bordados em renda. Ela aparece em dois momentos apenas. No episódio 4, quando Laura vai até o aeroporto pedir que Raul fique, numa típica cena clássica dos filmes de *Hollywood*, e no episódio 9, enquanto faz pão com Raul, em um momento de intimidade do casal. Nestas situações ela não apresenta o visual *unissex* que a caracteriza, justamente quando se “entrega” ao amor e repensa seu estilo de vida livre, seguindo a lógica apresentada por Marília Carneiro em *Malu Mulher*.

Apesar dessa postura subversiva, resalto que o desfecho da personagem consiste em resgatar a conexão perdida com sua filha Ângela, abandonando uma vida livre. Nos últimos episódios, desaparecem as camisas sociais, sendo substituídas por blusas com babados e tons de rosa. Embora seja muito breve para deduzir uma mudança completa de estilo, percebemos a clara intenção do roteiro em comunicar que Laura voltou ao seu papel que lhe cabe como mulher: ser mãe e proporcionar estabilidade para a filha, conquistando um emprego de auditora. Seu visual que, assim como o de Alice, inicialmente lembrava o estilo *hippie*, se apaga levemente. A mulher livre, que vivia tranquilamente afastada e sozinha, foi obrigada a deixar seu estilo de vida para se adaptar à rotina de uma criança – não o contrário. Era impossível ser Alice, mas também não cabia mais ser Laura. A diferença é que uma teve chance de se enquadrar nos novos tempos.

Considerações Finais

A partir desta análise é possível concluir que as escolhas de Marília Carneiro para a construção visual da minissérie *Quem Ama Não Mata* deram continuidade à lógica adotada em *Malu Mulher*. Alice, uma dona de casa passiva, é representada com diversos símbolos consagrados da feminilidade tradicional, enquanto Laura, a personagem “moderna”, se aproxima mais de um visual *unissex*. O figurino sugere ao espectador que o masculino representa a modernidade, enquanto o feminino é visto como frívolo e conservador. Essa perspectiva coaduna com o regime das aparências que foi instaurado, mais precisamente no século XIX, com a ascensão da burguesia, onde a austeridade é associada ao masculino e as frivolidades restritas ao feminino (Harvey, 2003). Nessa configuração, o masculino é reforçado como o local do poder, estando o feminino relegado à passividade e ao conservadorismo.

O arquétipo que foge à regra é observado em Odete. Embora tradicional, seu visual moderno, alinhado com as últimas tendências de moda e as práticas de embelezamento corporal, confere-lhe um verniz de modernidade. Este é construído a partir do consumo de um estilo de vida esportivo que a distancia do *New Look 80's* de Alice, trazendo dinamismo,

mas mantendo-a o oposto de Laura, cuja vida é menos tutelada por homens. Odete é moderna dentro dos limites “aceitáveis” naquilo que se considera o “feminino” – é sensualmente agressiva, mas domada pelo casamento –, não precisando de um visual *unissex*, pois ainda é uma personagem submissa.

Reforço que Alice e Laura, que representam os extremos comportamentais da trama, possuem estilos que, embora presentes, não são predominantes nas revistas de moda da época analisada. Alice evita roupas bifurcadas e mantém uma silhueta clássica, quase uma releitura dos anos 1950; já Laura, com suas batas e camisas sociais despojadas, remete ao estilo *hippie* – ambas deslocadas das tendências de moda e comportamento contemporâneas à época. Odete, por outro lado, está mais afinada com o que era o presente. Alice, arcaica, deveria “desaparecer” da sociedade, enquanto Laura, apesar de progressista, também é punida e realocada ao papel feminino tradicional e à conformidade. Enquanto isso, Odete permanece celebrada e lembrada como um equilíbrio entre modernidade e tradição.

Por fim, destaco a perspicácia de Marília Carneiro ao vestir Alice de uma maneira exacerbadamente “feminina”, pois, dessa maneira, não abre precedentes para questionamentos da postura da personagem. Na sociedade brasileira, a lógica machista muitas vezes define a “verdadeira” vítima em casos de feminicídio ou violência contra a mulher, com as roupas desempenhando um papel fundamental. Um dos casos de feminicídio que geraram a comoção do movimento “Quem ama não mata” evidencia isso: o companheiro de Maria Regina de Souza Rocha defendeu-se dizendo que as roupas de sua esposa eram “indecentes”. Portanto, ao vestir Alice de uma maneira “adequada”, Marília reforçava que aquela vítima não era “questionável”: Alice era uma vítima “perfeita”, mesmo que a narrativa insistisse que não.

Referências

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Pedagogia feminista no formato da teledramaturgia. In: MICELI, Sergio; PONTES, Heloísa (orgs.). **Cultura e sociedade**: Brasil e Argentina. São Paulo: Edusp, 2014, p. 269-294.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo, Unesp, 2004, p. 607-639.

BRUSCHINI, Cristina. Mulher e trabalho: uma avaliação da Década da Mulher (1975-1985). In: CARVALHO, Nanci Valadares de. (Org.). **A condição feminina**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1988, p. 124-142.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Florianópolis: Edusc, 2004.

CERQUEIRA, Fábio Vergara; SANTOS, Denise Ondina Marroni dos. A camisola do dia: patrimônio têxtil da cultura material nupcial (Rio Grande do Sul, do início a meados do século XX). **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 24, 2011, p. 305-330. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/eh/a/zVBCWy97GPZmVg5QdKDW4Kf/abstract/?lang=pt> > Acesso em 08 dez. 2022.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista Famecos**, v. 12, n. 28, 2005, p. 18-29.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2015.

HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

LEWIN, Helena. Educação e força de trabalho feminina no Brasil. **Cadernos De Pesquisa**, n. 32, 1980, p. 45-59.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisserries/quem-ama-nao-mata/>>> Acesso em: 15 fev. 2023.

MÖLLER, Eliza Dias; SILVA, Elisabeth Murilho da. “A juventude da beleza”: a moda e o comportamento juvenil na revista *Veja* de 1980. **Principia**: Caminhos da Iniciação Científica, v. 18, n. 1, 2018. Disponível em: < <https://periodicos.ufjf.br/index.php/principia/article/view/29781/20220>> Acesso em: 14 jan. 2023.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

RODRIGUEZ, Miguel Angel Schmitt. **Cinema clássico americano e produção de subjetividades**: o cigarro em cena. 2008. Dissertação (Programa de Pós-graduação em História) – Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91803>> Acesso em: 11 jan. 2022.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SILVA, Elizabeth. M. da. Baila Comigo: os esportes e a moda esportiva a partir da influência do audiovisual. **dObras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 12, n. 27, p. 47–60, 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/982>. Acesso em: 05 dez. 2022.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VEBLEN, Thorstein. **A Teoria da Classe Ociosa**: um estudo econômico das instituições. Tradução: Olivia Krähenbühl. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ZIRBEL, Ilze. O Lugar da mulher na antropologia pragmática de Kant. **Kant e-prints**, v. 6, n. 1, 2011, p. 50-68. Disponível em: <<https://www.cle.unicamp.br/eprints/index.php/kant-e-prints/article/view/307>> Acesso em: 20 out. 2022.

Agradecimentos

Revisor do texto: Matheus Couto Hotz, Bacharel em letras – Licenciatura em português. E-mail: hotzmths@gmail.com.