

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA

MILENA DALLABILIA NOGUEIRA

**ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM BIBI PERIGOSA EM *A FORÇA DO QUERER* ATRAVÉS DA
PERSPECTIVA DA INTERSECCIONALIDADE**

CAXIAS DO SUL

2026

MILENA DALLABILIA NOGUEIRA

**ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM BIBI PERIGOSA EM *A FORÇA DO QUERER* ATRAVÉS DA
PERSPECTIVA DA INTERSECCIONALIDADE**

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura. Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia Pereira Porto

CAXIAS DO SUL

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

N778e Nogueira, Milena Dallabilia

Entre a ficção e a realidade [recurso eletrônico] : análise da construção da personagem Bibi Perigosa em *A força do querer* através da perspectiva da interseccionalidade / Milena Dallabilia Nogueira. – 2026.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2026.

Orientação: Patrícia Pereira Porto.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Telenovelas - Brasil - História e crítica. 2. Interseccionalidade (Sociologia). 3. Adaptações para a televisão. 4. Escobar, Fabiana - Narrativas pessoais - Adaptações. 5. Comunicação e cultura. 6. Análise do discurso. I. Porto, Patrícia Pereira, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 316.774:654.197(81)

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Ana Guimarães Pereira - CRB 10/1460

ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM BIBI PERIGOSA EM *A FORÇA DO QUERER* ATRAVÉS DA PERSPECTIVA DA INTERSECCIONALIDADE

Milena Dallabilia Nogueira

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 01 de junho de 2026.

Banca Examinadora:

Dra. Patrícia Pereira Porto
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Douglas Ceccagno
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cristina Löff Knapp
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Mariana Patrício Fernandes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

À minha mãe e a todas as mulheres cujas histórias merecem ser ouvidas.

AGRADECIMENTOS

Sou grata pela oportunidade de cursar o Mestrado em Letras e Cultura. Em diversos momentos, questioneei minhas escolhas e a clareza de meus objetivos profissionais; no entanto, reconheço que fui acertada ao optar pela graduação em Letras. Hoje, com grande orgulho, encontro-me em processo de consolidação como mestre em minha área.

Agradeço à Universidade de Caxias do Sul (UCS), ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) e à bolsa de estudos, que viabilizou minha permanência no curso e a vivência de experiências fundamentais para a minha formação acadêmica e pessoal. Agradeço aos professores pelo conhecimento generosamente compartilhado ao longo do percurso, sempre com dedicação e compromisso na construção coletiva do saber. Estendo, igualmente, meu agradecimento à coordenação e à secretaria do PPGLET, pela constante disponibilidade em esclarecer dúvidas e auxiliar nos trâmites acadêmicos.

Dirijo um agradecimento especial à minha orientadora, Profa. Dra. Patrícia Pereira Porto, que me acompanhou durante toda esta trajetória com acolhimento, firmeza e disponibilidade. Agradeço também à banca examinadora que, por ocasião da qualificação, contribuiu significativamente para o direcionamento deste trabalho e, neste momento, possibilita sua aprovação.

Aos colegas de mestrado, com quem compartilhei angústias, incertezas e conquistas, registro minha gratidão, assim como aos colegas de trabalho, que acompanharam atentamente meus ensaios e dividiram comigo este percurso. Agradeço, de modo especial, à equipe diretiva de minha instituição de trabalho, pela compreensão, flexibilidade e apoio ao longo desta etapa.

Aos meus amigos, especialmente à Jéssica, agradeço pela escuta atenta, pelo apoio constante e por se fazer presente ao longo de todo este processo.

À minha família, ao meu pai, Milton; ao meu irmão, Enilton; e ao meu marido, Anderson, agradeço pela companhia nesta caminhada e pela compreensão nos momentos em que precisei me ausentar para me dedicar a esta dissertação.

Aos meus animais de estimação, pela presença silenciosa, inspiradora e insubstituível, tanto aqueles que seguem comigo quanto os que permanecem na memória, Olívia, Otávio,

Rufos e Gesebel: tudo isso é, também, por vocês.

Agradeço a Deus pela vida, pela saúde e por Sua presença constante, convicta de que “antes que a palavra me chegasse à língua, Ele já a conhecia” (Sl 139,4). Foi Ele quem me sustentou ao longo de todo o percurso e quem, mesmo diante de minhas hesitações, já havia determinado o caminho que me conduziria até aqui.

Por fim, mas sem qualquer dúvida o mais importante, agradeço à minha mãe, Silvia, sem a qual este trabalho não teria sido possível. Agradeço por ter me gerado, criado e educado; por todo o apoio cotidiano, inclusive nas tarefas que me permitiram dedicar-me à escrita e ao estudo; por ter me orientado na escolha da graduação em Letras e por ter me ensinado a amar novelas e livros. Não sou nada sem você. Obrigada.

É tão bom ver novela. Não gosto de ver os crimes, roubos e nem noticiários de guerra. Novela me alivia, é a minha cachaça. [...] Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregadas de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida. [...] Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. “Escrever é uma maneira de sangrar”. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito...

Conceição Evaristo

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar as diferenças entre a representação da personagem Bibi Perigosa na telenovela *A Força do Querer* (2017) e a narrativa autobiográfica presente no livro *Perigosa* (2017), de Fabiana Escobar, a partir da perspectiva da interseccionalidade considerando as categorias de gênero, classe e raça. A pesquisa parte da compreensão de que adaptações não se configuram como meras reproduções da obra original, mas como recriações que incorporam novas intencionalidades, linguagens e contextos de produção. A fundamentação teórica apoia-se nos estudos de interseccionalidade, com destaque para as contribuições de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), Carla Akotirene (2019) e Angela Davis (2016), compreendida como uma abordagem analítica que investiga a articulação simultânea de diferentes sistemas de opressão, como racismo, sexismo e desigualdades de classe, na constituição das experiências sociais, permitindo, no campo da análise literária, observar como tais marcadores atravessam personagens, narrativas e contextos de produção, evidenciando relações de poder que estruturam tanto a construção ficcional quanto sua recepção. Do mesmo modo, mobiliza-se a teoria da adaptação, com base em Ana Maria Balogh (1996; 2002), Linda Hutcheon (2013) e Ondina Fachel Leal (1986), entendendo a adaptação como um processo de transposição e recriação que implica transformações narrativas, estéticas e ideológicas, envolvendo deslocamentos de linguagem, seleção e supressão de elementos, reconfiguração de personagens e adequações às expectativas do novo meio e de seu público, o que pode resultar em alterações significativas nos sentidos da obra adaptada. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de caráter bibliográfico e documental, que articula análise da obra literária e da narrativa televisiva. Os resultados apontam que a adaptação televisiva, ao mesmo tempo em que amplia a visibilidade de determinadas questões sociais, tende a suavizar aspectos mais complexos e estruturalmente marcados da narrativa retratada na obra autobiográfica, além de evidenciar processos de embranquecimento na teledramaturgia brasileira. A personagem Bibi Perigosa constitui um espaço de tensão entre realidade e ficção, evidenciando como as escolhas narrativas e de elenco influenciam a construção de sentidos e a percepção social sobre gênero, raça e classe no contexto midiático brasileiro.

Palavras-chave: Análise Interseccional. Telenovela. Adaptação Literária. *Perigosa*. *A Força do Querer*.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the differences between the representation of the character Bibi Perigosa in the telenovela *A Força do Querer* (2017) and the autobiographical narrative presented in the book *Perigosa* (2017), by Fabiana Escobar, from the perspective of intersectionality, considering the categories of gender, class, and race. The research is based on the understanding that adaptations are not mere reproductions of the original work, but rather recreations that incorporate new intentions, languages, and production contexts. The theoretical framework is grounded in intersectionality studies, particularly the contributions of Patricia Hill Collins and Sirma Bilge (2021), Carla Akotirene (2019), and Angela Davis (2016). Intersectionality is understood as an analytical approach that investigates the simultaneous articulation of different systems of oppression, such as racism, sexism, and class inequalities, in the constitution of social experiences. Within the field of literary analysis, this perspective makes it possible to observe how such social markers permeate characters, narratives, and contexts of production, revealing power relations that shape both fictional constructions and their reception. Likewise, the study draws on adaptation theory, based on the works of Ana Maria Balogh (1996; 2002), Linda Hutcheon (2013), and Ondina Fachel Leal (1986), understanding adaptation as a process of transposition and recreation that entails narrative, aesthetic, and ideological transformations. This process involves shifts in language, the selection and suppression of elements, the reconfiguration of characters, and adjustments to the expectations of a new medium and its audience, which may result in significant changes in the meanings of the adapted work. This is a qualitative study of a bibliographical and documentary nature, combining the analysis of the literary work and the television narrative. The findings indicate that the television adaptation, while expanding the visibility of certain social issues, tends to soften more complex and structurally embedded aspects of the narrative portrayed in the autobiographical work. Furthermore, the study highlights processes of whitening within Brazilian television drama. The character Bibi Perigosa constitutes a space of tension between reality and fiction, demonstrating how narrative and casting choices influence the construction of meaning and social perceptions of gender, race, and class within the Brazilian media context.

Keywords: Intersectional Analysis. Telenovela. Literary Adaptation. *Perigosa*. *A Força do Querer*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 LITERATURA E INTERSECCIONALIDADE.....	17
2.1 O QUE É INTERSECCIONALIDADE?.....	18
2.2 INTERSECCIONALIDADE COMO CATEGORIA DE ANÁLISE LITERÁRIA.....	30
3 ADAPTAÇÃO DE LITERATURA PARA NOVELA.....	39
3.1 PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO.....	40
3.2 INTENCIONALIDADE NAS ADAPTAÇÕES.....	49
3.3 O QUE É ADAPTADO E O QUE NÃO É ADAPTADO.....	57
4 GÊNERO, RAÇA E CLASSE: ANÁLISE DA PERSONAGEM PERIGOSA A PARTIR DA INTERSECCIONALIDADE.....	67
4.1 RAÇA.....	69
4.2 CLASSE.....	81
4.3 GÊNERO.....	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	109

1 INTRODUÇÃO

A motivação para o estudo de uma adaptação literária em forma de telenovela emerge de um percurso marcado por experiências afetivas e formativas. Desde a infância, livros e narrativas televisivas estiveram presentes em meu cotidiano, em grande medida por influência materna, que cultivava o hábito da leitura ao mesmo tempo em que demonstrava apreço pelas produções televisivas. Essa convivência contribuiu para o desenvolvimento de uma relação próxima tanto com a literatura quanto com as tramas dramatizadas, permitindo, ao longo do tempo, a percepção de que essas duas formas de narrar podem estabelecer diálogos ricos e criativos.

No decorrer de minha formação acadêmica, tornou-se possível articular tais interesses em um projeto de pesquisa. Esta dissertação propõe analisar uma telenovela baseada em uma obra literária, investigando os processos de adaptação, isto é, os elementos mantidos, as transformações realizadas e os novos sentidos produzidos nesse percurso. Mais do que um tema de investigação, este trabalho também se configura como uma forma de reconhecer a influência materna nessa trajetória, bem como meu percurso constituído como leitora e espectadora. Nesse contexto, o interesse volta-se à compreensão de como se constroem telenovelas baseadas em obras literárias, como *Orgulho e Paixão* (inspirada em Jane Austen), *Gabriela* (Jorge Amado), *A Escrava Isaura* (Bernardo Guimarães), *O Outro Lado do Paraíso* (associada a Alexandre Dumas) e *O Cravo e a Rosa* (baseada em William Shakespeare).

Minha formação em Letras, com habilitação em Português e Inglês, foi realizada na Universidade Cruzeiro do Sul, por meio da modalidade de ensino a distância. Tal escolha não decorreu por preferência, mas sim devido a minhas condições financeiras, constituindo-se como a alternativa viável naquele momento. Apesar das limitações inerentes a essa modalidade, como a mediação tecnológica, a ausência de contato presencial com docentes e colegas, as dificuldades de concentração no ambiente doméstico e a dependência de recursos tecnológicos, busquei a participação em atividades que possibilitaram maior interação acadêmica, ainda que em ambiente virtual. Nesse sentido, destaca-se a participação na Brinquedoteca, projeto de extensão realizado de forma online, que proporcionou contato com temas relacionados à educação e à infância. Cabe mencionar que a graduação não exigiu a elaboração de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o que representou um desafio

inicial para minha inserção na pesquisa acadêmica. Ainda assim, mantive o propósito de dar continuidade aos estudos, buscando integrar interesses pessoais ao percurso acadêmico.

O hábito da leitura sempre esteve presente, embora, em determinado período, os interesses tenham se voltado a áreas como saúde e Segunda Guerra Mundial, o que gerou certo distanciamento da literatura canônica. Em contrapartida, mantive proximidade com as telenovelas, aspecto que influenciou diretamente a definição do objeto de pesquisa no Mestrado em Letras e Cultura, com ênfase na área de Literatura. Desde o início, tive interesse em estudar a telenovela *A Força do Querer* (2017), uma das minhas preferidas, especialmente por abordar temas relevantes como a transsexualidade, o tráfico de drogas e os conflitos familiares. Ao longo do processo, tornou-se necessário delimitar o objeto de estudo e articulá-lo a uma obra literária, momento em que se estabeleceu contato com o livro *Perigosa* (2017), de Fabiana Escobar, identificando-se a possibilidade de analisar a personagem Bibi Perigosa sob uma perspectiva crítica. A partir do contato com a teoria da interseccionalidade, foi possível compreender, de forma mais aprofundada, os fatores que podem conduzir sujeitos, especialmente aqueles inseridos em contextos de vulnerabilidade social, a trajetórias marcadas pela criminalidade. Dessa forma, a personagem deixa de ser apenas uma figura ficcional, passando a constituir um ponto de partida para a reflexão sobre questões sociais concretas e urgentes.

O livro *Perigosa* (2017), escrito por Fabiana Escobar, é uma autobiografia em que a autora narra sua trajetória de vida marcada por dificuldades sociais, relacionamentos abusivos e pela inserção no universo do tráfico de drogas a partir da convivência com o ex-marido, conhecido como Barão do Pó. A obra apresenta uma linguagem direta, sem adornos, evidenciando as contradições de uma mulher que, ao mesmo tempo em que buscava estabilidade para sua família, também se via envolvida em contextos de risco e vulnerabilidade. O relato de Escobar se transforma em denúncia, trazendo à tona aspectos da realidade periférica brasileira que frequentemente permanecem invisíveis nas representações oficiais ou romantizadas pela mídia.

Já a novela *A Força do Querer* (2017), escrita por Glória Perez, inspirou-se livremente nessa história para construir a personagem Bibi Perigosa. Diferente do livro, a narrativa televisiva não se limitou ao realismo cru da autobiografia, mas articulou a trama de Bibi com outros núcleos e temas, como a transsexualidade e o universo do crime organizado, criando um enredo multifacetado. Ainda que a novela tenha tido grande impacto ao popularizar

debates importantes, ela também transformou a figura de Bibi em um produto de entretenimento, suavizando algumas das contradições mais duras da realidade vivida por mulheres como Fabiana Escobar.

Nesse ponto, é fundamental refletir sobre a escolha da atriz Juliana Paes para interpretar a personagem. Apesar de ser uma atriz consagrada e amplamente reconhecida pelo público, sua escalação levanta questões relevantes: por que não optar por uma atriz negra ou de origem periférica, mais próxima da realidade vivida por Fabiana Escobar? Segundo relatos e debates encontrados em diferentes espaços públicos, embora Juliana Paes já tenha mencionado identificar-se como afro-brasileira em termos de ancestralidade, ela não é socialmente lida como uma mulher negra no sentido estrito do termo — isto é, não apresenta o fenótipo geralmente associado à negritude no Brasil, categoria que estrutura de maneira decisiva as experiências de discriminação e exclusão. Nesse contexto, a opção pelo elenco convida à reflexão acerca das dinâmicas de representação racial na televisão brasileira e dos critérios que historicamente orientam a distribuição de papéis de grande visibilidade. Tais questões serão retomadas adiante, à medida que a análise examinar as implicações dessa escolha para a construção da personagem.

Na novela *A Força do Querer*, a trajetória de Bibi Perigosa é marcada por uma transformação intensa, que acompanha sua relação com Rubinho e sua entrada no mundo do tráfico. No início, ela aparece como uma jovem sonhadora, apaixonada, disposta a tudo para viver um grande amor. No entanto, à medida que Rubinho se envolve com o crime organizado, Bibi passa a justificar suas atitudes em nome da família e do sentimento que nutre por ele, sendo gradualmente arrastada para esse universo. O que começa como uma postura de lealdade e cumplicidade amorosa se transforma em uma escalada de escolhas arriscadas, que a conduzem a uma vida de perigos e de rupturas com antigos valores. Ao longo da trama, sua personagem cresce em complexidade, deixando de ser apenas a "esposa apaixonada" para tornar-se uma figura central no tráfico, adquirindo respeito, medo e autoridade dentro da comunidade. Esse percurso, embora romantizado pela narrativa televisiva, evidencia as tensões entre amor, sobrevivência e marginalidade que atravessam a experiência da personagem.

As adaptações de obras literárias para outros formatos, como o cinema, o teatro ou a televisão, são práticas frequentes no mundo da arte. Quando um livro é transformado em uma novela, por exemplo, não se trata apenas de uma “cópia” ou repetição da história original.

Como aponta Linda Hutcheon (2013), toda adaptação é, por si só, uma nova criação. A autora defende que adaptar é interpretar, recriar, reorganizar, e não apenas traduzir um conteúdo de uma linguagem para outra. Assim, cada versão adaptada carrega consigo a marca de quem a produziu e o contexto em que foi feita.

Segundo Hutcheon (2013, p. 31), uma adaptação pode ser entendida como “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária”, pois oferece ao público uma nova experiência estética, mesmo que parta de uma fonte já conhecida. Esse olhar é fundamental para compreender como novelas, ao adaptarem livros, não apenas “recontam” histórias, mas também acrescentam novos sentidos, personagens e conflitos. Elas dialogam com o presente e com o público da televisão, o que exige transformações que vão além da fidelidade à obra original. Por isso, pensar a adaptação como criação e não como cópia é um passo essencial para este trabalho.

Para compreender a complexidade da personagem Bibi Perigosa, é necessário analisar estudos que abordam tanto a recepção midiática quanto as escolhas dramatúrgicas da novela *A Força do Querer*. Pesquisas recentes investigam a maneira como a narrativa televisiva articula elementos da vida real de Fabiana Escobar com a ficção, refletindo sobre questões de gênero, classe e raça, além de examinar o papel das redes sociais na amplificação dessas histórias. Esse conjunto de estudos permite mapear o estado da arte sobre a personagem, revelando tensões entre visibilidade e invisibilidade, realidade e ficção, bem como os impactos da exposição midiática e das escolhas de elenco sobre a percepção pública e a representatividade social.

O estudo “O caso ‘Bibi Perigosa’: uma análise das microcelebridades e do telejornalismo apócrifo”, realizado por Goulart de Andrade e Figueiredo em 2013 e publicado na *Revista Polêmica*, analisa como a exposição midiática molda a percepção pública e contribui para a construção da identidade de indivíduos vinculados ao crime. Os autores destacam que a narrativa em torno de Bibi foi apropriada pela mídia e transformada em um produto de interesse coletivo, revelando um fenômeno característico da era digital: a microcelebridade. Esse conceito refere-se a pessoas que, mesmo não sendo celebridades tradicionais, alcançam notoriedade em nichos específicos por meio da circulação intensa de suas imagens, especialmente em ambientes online. No caso de Fabiana Escobar, a repercussão de sua história pessoal, amplificada pelas redes sociais e pela ficção televisiva, permitiu que sua figura fosse convertida em microcelebridade, transitando entre a realidade, a autobiografia

e a representação dramatúrgica.

A monografia intitulada “*A favela que ninguém vê: uma análise da novela A Força do Querer*”, escrita por Laiane Araújo de Sousa em 2018 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, investiga as representações da favela na narrativa televisiva e identifica silenciamentos e invisibilidades presentes na construção da trama. Laiane Araújo de Sousa argumenta que a forma como os espaços periféricos são dramatizados e esteticamente apresentados tende a reforçar estereótipos, oferecendo uma visão limitada e simplificada da realidade. Dessa maneira, a obra televisiva se distancia de retratos mais plurais e complexos das comunidades, destacando tensões entre visibilidade midiática e representatividade social.

A pesquisa intitulada “*Telenovela e controvérsias: públicos mobilizados em torno de A Força do Querer*”, conduzida por Cecília Almeida Rodrigues Lima em 2021 na Universidade de Sorocaba e publicada na Revista Tríade, analisa a recepção da novela e o modo como diferentes públicos reagiram às tramas, especialmente às controvérsias geradas em torno das escolhas narrativas. O estudo mostra que as redes sociais desempenharam papel central na repercussão da obra, criando um ambiente de debate público sobre personagens como Bibi e evidenciando como a audiência se mobiliza diante de temas sensíveis.

Além disso, reportagens e análises publicadas nos veículos *Veja*, *Brasil de Fato* e *Geledés* entre 2017 e 2018 discutem o processo de adaptação da história de Fabiana Escobar para a televisão e problematizam a escolha da atriz Juliana Paes para interpretar Bibi Perigosa, ressaltando a questão do embranquecimento na teledramaturgia brasileira. Essas fontes jornalísticas contribuem para compreender não apenas a recepção da novela, mas também os tensionamentos em torno da representatividade racial e social no audiovisual.

Partindo do acima exposto, este trabalho parte do seguinte problema: Como a representação da personagem Bibi Perigosa na novela *A Força do Querer*, de Glória Perez, difere da narrativa descrita no livro *Perigosa*, de Fabiana Escobar, considerando a interseccionalidade nas categorias de gênero, classe e raça?

A análise da representação da personagem Bibi Perigosa na novela *A Força do Querer* e a comparação com o livro *Perigosa*, de Fabiana Escobar, são de grande relevância por várias razões. A personagem, criada por Glória Perez, exemplifica como estereótipos e narrativas culturais moldam a percepção pública sobre figuras reais e seus contextos sociais. Enquanto isso, o livro de Escobar oferece uma visão íntima e pessoal da vida da verdadeira

Bibi Perigosa, proporcionando um contraste valioso com a representação ficcional. Essa análise contribuirá não apenas para uma compreensão mais profunda da personagem e da pessoa real, mas também permitirá uma reflexão crítica sobre a influência das representações na construção de narrativas sociais e pessoais. Além disso, a justificativa deste estudo se apoia na sua contribuição específica para a análise da representação de personagens femininas envolvidas com o crime organizado na televisão brasileira, com foco na interseção entre gênero, raça e classe. O trabalho é original ao investigar a personagem Bibi Perigosa não apenas como figura ficcional, mas como um ponto de encontro entre a narrativa de Fabiana Escobar e a adaptação televisiva. Cabe destacar que a possibilidade desta análise só se concretiza graças ao acesso aos serviços de streaming, que permitem revisitar a telenovela de forma detalhada e contínua, possibilitando um estudo mais rigoroso das escolhas narrativas. Dessa forma, a pesquisa oferece uma abordagem inédita que articula literatura, telenovela e teoria da interseccionalidade, permitindo compreender como escolhas narrativas e de elenco influenciam a representação social e racial na mídia.

Este trabalho tem o objetivo de analisar as diferenças entre a representação da personagem Bibi Perigosa na novela *A Força do Querer* e a narrativa do livro *Perigosa*, de Fabiana Escobar, sob a perspectiva da interseccionalidade, considerando as categorias de gênero, classe e raça. Como objetivos específicos pretende-se investigar as características da personagem Bibi Perigosa na novela *A Força do Querer* e de Fabiana Escobar em sua autobiografia *Perigosa*; examinar a influência da interseccionalidade no livro *Perigosa*; e apontar as principais diferenças entre a representação da personagem Bibi Perigosa na novela *A Força do Querer* e a descrição da pessoa retratada no livro *Perigosa*, de Fabiana Escobar.

A pesquisa tem natureza qualitativa, partindo de análise documental e bibliográfica sobre o objeto de estudo. A base teórica é construída pelo livro *Mulheres, Raça e Classe* de Angela Davis (2016); *Interseccionalidade* de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021); *Interseccionalidade* de Carla Akotirene (2019), *Uma Teoria da Adaptação* de Linda Hutcheon (2013) e *Perigosa* de Fabiana Escobar (2017).

Para desenvolver esta dissertação, foram utilizadas autoras que ajudam a entender como raça, gênero e classe atravessam a vida de pessoas como a personagem Bibi Perigosa. Um dos principais livros referenciados é *Interseccionalidade* (2021), de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge. Logo nas primeiras páginas, as autoras explicam que a interseccionalidade é uma forma de olhar para o mundo e perceber como várias coisas – como ser mulher, ser negra, ser pobre – se misturam e afetam a vida das pessoas. Essa explicação ajuda a entender

melhor a personagem e a pensar nas escolhas que ela faz na novela e no livro. A interseccionalidade é uma teoria que serve para ver a vida cotidiana com mais profundidade. Mostra que os problemas sociais não acontecem de forma separada, e isso foi essencial para a proposta deste trabalho.

Outra autora fundamental é Carla Akotirene, com o livro *Interseccionalidade* (2019). Seu trabalho é essencial para trazer uma perspectiva brasileira e negra à análise. Outro livro presente na dissertação é *Mulheres, Raça e Classe* (1981), de Angela Davis, especialmente nas partes em que ela discute as lutas das mulheres negras durante o período da escravidão nos Estados Unidos e as violências específicas que sofreram, como os abusos sexuais. Essas reflexões ajudam a pensar como, ainda hoje, mulheres negras e pobres enfrentam obstáculos e julgamentos sociais que muitas vezes não recaem sobre os homens ou sobre mulheres brancas. Já o livro *Perigosa* (2017), escrito por Fabiana Escobar, é a base da comparação com a novela. A linguagem que ela usa é coloquial e isso torna a leitura muito interessante. Ver uma mulher comum contando sua própria história com palavras do dia a dia aproxima a pesquisa da narrativa. É justamente a partir desse livro que analiso o que foi mantido ou mudado na adaptação feita pela televisão.

Este trabalho conta com uma introdução, na qual serão apresentadas as motivações pessoais, a relevância do tema, a proposta da pesquisa e os principais referenciais teóricos que sustentam a análise. Também será brevemente comentado sobre o que significa adaptar uma obra literária para outro formato, como a televisão, com apoio nas ideias de Linda Hutcheon.

O segundo capítulo, intitulado *Literatura e Interseccionalidade*, contará com o subtítulo *O que é interseccionalidade?*, que tem como objetivo apresentar os principais conceitos sobre interseccionalidade a partir das obras de Patricia Hill Collins, Sirma Bilge, Carla Akotirene e Angela Davis. Já na segunda parte do capítulo, *Interseccionalidade como categoria de análise literária*, o foco será mostrar como esse conceito pode ser usado como uma ferramenta para entender melhor personagens e histórias, especialmente quando envolvem questões de raça, gênero e classe social.

O terceiro capítulo, *Adaptação de Literatura para Novela*, aborda como funciona o processo de adaptação de um texto escrito para a linguagem da televisão. Em *Processos de adaptação*, serão apresentados os caminhos criativos e técnicos que envolvem essa transformação. A seção *Intencionalidade nas adaptações* discute os motivos por trás das escolhas feitas na adaptação, considerando, de maneira transversal, como essas escolhas podem influenciar a percepção e a recepção do público. Na parte *O que é adaptado e o que*

não é adaptado, será discutido o que costuma ser mantido ou alterado em uma adaptação.

O quarto e último capítulo, intitulado *Gênero, Raça e Classe: Análise da Personagem Perigosa a Partir da Interseccionalidade*, propõe uma leitura crítica da obra escrita por Fabiana Escobar e de sua adaptação televisiva na personagem Bibi Perigosa em *A Força do Querer*, considerando inicialmente como a autora narra sua trajetória pessoal e como a linguagem simples aproxima o leitor da realidade vivida, permitindo identificar, por meio da interseccionalidade, a atuação de diferentes marcadores sociais. A análise organiza-se em três subcapítulos: *Raça*, *Classe* e *Gênero*, que orientam o exame comparativo entre as narrativas, investigando, respectivamente, os processos de representação, criminalização e produção de estigmas associados à dimensão racial, as condições materiais de existência e as dinâmicas de mobilidade social que estruturam a trajetória da personagem, e as experiências femininas atravessadas por relações afetivas, papéis sociais e violências específicas em contextos periféricos. Ao longo dessas seções, o capítulo analisa a construção da personagem Bibi na novela em diálogo com o livro, refletindo sobre a forma como a mídia retrata mulheres pobres envolvidas com o tráfico e evidenciando os deslocamentos, adaptações e possíveis simplificações decorrentes do processo de ficcionalização, à luz da teoria da interseccionalidade, que permite discutir questões como criminalização, desigualdade social e as violências enfrentadas por mulheres negras e periféricas, articulando literatura, televisão e diferentes formas de representação social.

Ao final, as considerações finais irão retomar os principais pontos discutidos ao longo do trabalho, refletir sobre o papel das adaptações na construção de sentidos e destacar a importância de olhar para personagens como Bibi Perigosa com mais profundidade e sensibilidade social.

2 LITERATURA E INTERSECCIONALIDADE

A interseccionalidade é o conceito que explica como diferentes fatores sociais constroem o ser humano. Ela busca entender o que faz uma pessoa ser como ela é, pensar como pensa e viver como vive. Leva-se em consideração a classe social, raça/etnia, gênero, sexualidade, dentre tantas outras coisas que influenciam os papéis atribuídos às pessoas em sociedade. A literatura é importante para o entendimento da interseccionalidade. Através dela podemos descobrir um mundo diferente do que estamos acostumados. Lendo o ponto de vista do outro e explorando as diversas formas de opressões, conseguimos entender o quão pequena é a evolução que fizemos ao longo dos anos, e perceber que o sistema opressor ainda existe e acaba inviabilizando o desenvolvimento de boa parte da sociedade.

O presente capítulo abordará a relação entre literatura e interseccionalidade, servindo como base teórica para a análise da personagem Bibi Perigosa. A ideia é compreender como as categorias de gênero, raça e classe se cruzam e moldam as experiências de vida das pessoas, especialmente daquelas que estão em posições sociais marcadas por desigualdades. Para isso, serão discutidas as contribuições de autoras como Patricia Hill Collins, Sirma Bilge, Angela Davis e Carla Akotirene, que refletem sobre como essas estruturas de opressão atuam de forma conjunta e não separada.

A literatura entra como uma ferramenta essencial nesse debate, pois tem o poder de dar voz a experiências que muitas vezes são ignoradas ou silenciadas pela sociedade. Por meio das palavras, a literatura se torna uma forma de gritar por socorro, de fazer o leitor sentir e enxergar o que muitas pessoas vivem diariamente, mas que passam despercebidas. O livro *Perigosa*, escrito por Fabiana Escobar, será o principal objeto de análise, pois além de narrar sua vivência, também questiona estereótipos e apresenta um olhar atento sobre mulheres periféricas. A obra ajuda a entender como a narrativa de Fabiana difere da personagem Bibi Perigosa, construída na novela *A Força do Querer*. Ao longo do capítulo, será possível perceber como a interseccionalidade nos permite olhar de maneira mais completa para essas representações, preparando o terreno para uma análise mais profunda das diferenças entre a adaptação televisiva e a autobiografia.

2.1 O QUE É INTERSECCIONALIDADE?

Para compreender o conceito de interseccionalidade, este tópico propõe uma breve retomada histórica que busca responder à pergunta “o que é interseccionalidade?” não apenas a partir de sua nomeação formal, mas também por meio de um percurso que evidencia as lutas, os debates e os movimentos sociais que, mesmo antes da criação do termo, já denunciavam a articulação entre diferentes formas de opressão. A proposta, portanto, é construir uma linha do tempo crítica: partindo de eventos e vozes anteriores à cunhagem do termo, até chegar à consolidação da interseccionalidade como uma categoria analítica potente para pensar as relações sociais. Mais do que apresentar um conceito pronto, trata-se de acompanhar sua construção histórica e política, marcada por experiências concretas de exclusão e resistência.

O conceito de interseccionalidade foi criado pela defensora dos direitos civis e professora norte-americana Kimberlé Crenshaw no final dos anos 1980, a partir de sua análise sobre a forma como mulheres negras eram tratadas pelas leis antidiscriminatórias nos Estados Unidos. Crenshaw percebeu que essas mulheres ficavam invisíveis tanto nas pautas feministas, que priorizavam as experiências de mulheres brancas, quanto nos movimentos antirracistas, que focavam nos homens negros. Ela argumenta que, ao não considerar a sobreposição de opressões, acabamos deixando de fora justamente quem vive as formas mais intensas de desigualdade.

Assim, o termo “interseccionalidade” surge para dar nome a esse cruzamento entre raça, gênero, classe e outras formas de opressão que atuam juntas e de maneira interligada (Crenshaw, 1989). Crenshaw usa a metáfora de um cruzamento de ruas para explicar que as pessoas podem ser atingidas por mais de um tipo de opressão ao mesmo tempo, e que isso precisa ser levado em conta quando falamos em justiça, direitos e representações. Em tradução livre “a discriminação, como o tráfego em um cruzamento, pode vir de uma direção ou de outra. Se ocorre um acidente em um cruzamento, ele pode ser causado por veículos vindos de várias direções.” (Crenshaw, 1989, p. 149, tradução nossa)¹. Essa teoria é fundamental para entender a realidade de muitas mulheres negras, como a própria Fabiana Escobar, autora do livro *Perigosa*, cuja história revela como essas opressões se combinam na prática, tanto na vida real quanto na forma que são representadas na mídia.

¹ Do original: Discrimination, like traffic at an intersection, can come from one direction or another. If an accident occurs at an intersection, it can be caused by vehicles coming from multiple directions (Crenshaw, 1989, p. 149).

Além de nomear a interseccionalidade, Crenshaw chamou atenção para como a ausência de um olhar mais amplo nas políticas públicas e nas leis faz com que as mulheres negras sejam apagadas nas estatísticas e nas ações do Estado. No artigo “Mapping the Margins” (1991), ela analisa a forma como as políticas contra a violência doméstica falham com as mulheres negras por não considerarem suas especificidades. Como ela afirma: “as mulheres de cor experimentam o racismo de formas que nem sempre são as mesmas dos homens negros e o sexismo de formas que nem sempre são paralelas às das mulheres brancas, os discursos antirracistas e feministas falharam em considerar a interseção entre racismo e patriarcado” (Crenshaw, 1991, p. 1252, tradução nossa)².

Crenshaw nos alerta que, se não olharmos para essas sobreposições de forma conjunta, corremos o risco de reforçar exatamente aquilo que dizemos querer combater. Como ela explica: “o problema da política de identidade não é o fato de ela não superar as diferenças, como alguns críticos afirmam, mas justamente o contrário – ela frequentemente confunde ou ignora as diferenças dentro de um mesmo grupo” (Crenshaw, 1991, p. 1242, tradução nossa)³. Por isso, adotar uma perspectiva interseccional não é apenas ampliar o olhar, mas reconhecer que ignorar essas diferenças internas é perpetuar silenciamentos históricos daqueles que já são marginalizados.

As histórias que aprendemos na escola sobre o passado costumam seguir versões oficiais, que destacam certos grupos e eventos em vez de outros, geralmente privilegiando a visão dos grupos dominantes. Por exemplo, a história tradicional dos Estados Unidos valoriza as ações de homens brancos proprietários, deixando de fora mulheres, pessoas negras, LGBTQIA+, pobres e outras minorias. Embora a inclusão desses grupos na história oficial tenha sido um avanço, ainda falta reconhecer a complexidade das diversas experiências e narrativas que se entrelaçam. A história da interseccionalidade não pode ser facilmente dividida em períodos ou lugares específicos, pois relacionar autores e ideias a datas específicas muitas vezes simplifica demais sua evolução.

Limitar a origem da interseccionalidade ao momento em que o conceito foi nomeado por Kimberlé Crenshaw no final dos anos 1980 — embora o trabalho dela seja muito importante — apaga décadas anteriores de ativismo e pensamento crítico que também foram

² Do original: Because women of color experience racism in ways not always the same as those experienced by men of color and sexism in ways not always parallel to experiences of white women, antiracist and feminist discourses have failed to consider the intersection of racism and patriarchy (Crenshaw, 1991, p. 1252).

³ Do original: The problem with identity politics is not that it fails to transcend difference, as some critics charge, but rather the opposite – that it frequently conflates or ignores intragroup differences (Crenshaw, 1991, p. 1242).

essenciais. Além disso, a institucionalização da interseccionalidade na academia na década de 1990 não aconteceu de forma simples, e essa década só pode ser entendida se vista em conexão com os anos que a antecederam, que prepararam o caminho para seu reconhecimento global.

A história do movimento de mulheres negras no Brasil é marcada por uma longa trajetória de resistência que remonta à experiência da escravidão e se estende por todo o período pós-abolição. Desde o século XIX, mulheres negras têm desempenhado papel central nas lutas por liberdade, dignidade e justiça, mesmo quando seus nomes e vozes foram silenciados e invisibilizados pelas narrativas oficiais. Após a abolição, diante da exclusão social e do racismo institucionalizado, essas mulheres continuaram a organizar redes de apoio e de enfrentamento, em articulação com suas comunidades, atuando em frentes diversas como o trabalho doméstico, os terreiros de religiões de matriz africana, os movimentos culturais e, mais tarde, os espaços universitários e políticos.

Antes de a interseccionalidade ganhar espaço como teoria e prática, o feminismo que dominava os debates era baseado, em sua maioria, nas vivências de mulheres brancas, de classe média. Isso fazia com que muitas experiências de outras mulheres (como negras, indígenas, periféricas, trabalhadoras) fossem ignoradas ou vistas como exceções. Como destaca Angela Davis (2016, p. 39), o feminismo hegemônico falava do sexismo como se ele atingisse todas as mulheres da mesma forma, sem perceber que, para as mulheres negras, por exemplo, o gênero nunca aparece sozinho, mas sempre atravessado por outras questões, como o racismo e a classe social.

Enquanto isso, os movimentos antirracistas também deixavam de fora essas mulheres, porque falavam das violências raciais como se elas só atingissem os homens negros. Ou seja, as mulheres negras ficavam sem espaço em ambos os lugares, não eram plenamente representadas nem pelos feminismos tradicionais, nem pelos discursos antirracistas. Carla Akotirene (2019, p. 14), ao tratar da interseccionalidade, denuncia justamente essa exclusão dupla, e afirma que “a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais”. Essa crítica se encaixa perfeitamente na realidade de mulheres como Fabiana Escobar, cuja história relatada no livro *Perigosa* revela uma série de exclusões sociais que são agravadas por ela ser mulher, pobre e moradora de comunidade.

A partir da segunda metade do século XX, com a intensificação dos movimentos sociais e, especialmente, a partir da redemocratização, o movimento de mulheres negras passou a ganhar maior visibilidade. Diferente do movimento feminista hegemônico, as mulheres negras denunciaram as limitações dessa abordagem ao reivindicar uma análise que levasse em conta as múltiplas opressões vividas por elas. É nesse contexto que a interseccionalidade se torna uma ferramenta teórica e política fundamental.

Nas décadas de 1960 e 1970, as ideias centrais da interseccionalidade começaram a se consolidar em meio a diversos movimentos sociais nos Estados Unidos, especialmente aqueles protagonizados por mulheres negras. Essas mulheres participaram ativamente dos direitos civis, do movimento Black Power, das lutas de libertação dos chicanos, indígenas e asiático-americanos, embora frequentemente enfrentassem subordinação dentro desses grupos, apesar da igualdade nominal — em termos gerais, significa que todos os indivíduos são considerados iguais em direitos e deveres perante a lei — com os homens.

Importante destacar que o ativismo e a produção intelectual dessas mulheres não derivaram do feminismo branco da segunda onda, mas surgiram de forma original e autônoma. Durante esse período, feministas negras criaram suas próprias organizações políticas, como o movimento feminista negro, e feministas chicanas formaram um movimento autônomo focado em suas especificidades. Na década de 1970, as afro-americanas ampliaram sua expressão política por meio de diferentes linguagens (desde panfletos e ensaios até poesias e arte) desenvolvendo uma sensibilidade interseccional ao compreender que a opressão enfrentada não poderia ser analisada isoladamente pelas categorias raça, gênero, classe ou sexualidade.

Entre as obras fundamentais desse período está a coletânea *A Black Woman (A mulher negra, 1970)*, organizada por Toni Cade Bambara, que reuniu diversas perspectivas do feminismo negro e destacou que a libertação das mulheres negras só seria possível abordando conjuntamente as opressões. Outro texto emblemático é o ensaio *Double Jeopardy: To Be Black and Female (Risco duplo: ser mulher e negra, 1969)*, de Frances Beal, que articulou uma análise interseccional crítica ao racismo, patriarcado e capitalismo, denunciando como as mulheres negras estavam relegadas a trabalhos degradantes e enfrentavam múltiplas formas de opressão simultaneamente. Embora a contribuição de Beal seja significativa, ela é frequentemente negligenciada nas narrativas históricas sobre interseccionalidade. Já a *Black Feminist Statement (Declaração Feminista Negra, 1977)*, elaborada pelo Combahee River

Collective (CRC), um coletivo de feministas negras socialistas e lésbicas, ganhou maior destaque. O CRC aprofundou a análise interseccional, incluindo também a crítica ao heterossexismo e à homofobia, estabelecendo a política identitária como ferramenta essencial de resistência.

O CRC surgiu como um espaço político e psicológico onde as mulheres negras podiam expressar simultaneamente suas identidades racial, sexual e feminista, sem precisar abrir mão de nenhuma delas, algo raro em outros contextos sociais da época. A declaração do coletivo articulou a interligação entre racismo, sexismo, heterossexismo, capitalismo e outros sistemas de opressão, defendendo uma análise integrada e uma política identitária coletiva como base para a luta contra as múltiplas opressões. Essa perspectiva reforça que as opressões não são compartimentalizadas, mas se entrelaçam em uma estrutura complexa e dinâmica, criando uma condição de vida específica para as mulheres negras e outras mulheres racializadas. A política identitária, nesse sentido, não é homogênea, mas um espaço coletivo que reconhece as particularidades e as múltiplas localizações das opressões.

As mulheres negras, indígenas e de cor (Biwoc, em inglês) nos Estados Unidos desenvolveram diferentes formas de empoderamento, negociando raça, classe, gênero e sexualidade dentro de seus movimentos sociais. Afro-americanas e chicanas precisaram incorporar o gênero em movimentos que originalmente focavam em raça e classe, e vice-versa, aprimorando assim análises interseccionais. O feminismo chicano e afro-americano cresceram juntos entre os anos 1970 e 1980, ambos influenciados por ativismos populares e por escritoras que fortaleceram a interseccionalidade. Gloria Anzaldúa, autora central no feminismo latino, destacou sua identidade múltipla, navegando entre diversas comunidades e ajudando a ampliar o conceito de interseccionalidade, especialmente com sua obra *Borderlands/La Frontera (Fronteiras)*, 1987). Junto a outras feministas chicanas/latinas, Anzaldúa impulsionou trabalhos coletivos como a coletânea *This Bridge Called My Back (Esta Ponte Chamada Minhas Costas)*, 1981, que reuniu feministas negras com diversas experiências étnicas, raciais e culturais.

Essa tradição de trabalho coletivo, que reúne escritos de feministas negras de diferentes origens étnicas, religiosas, linguísticas e raciais, assim como variadas sexualidades e identidades de gênero, continua presente em publicações como *Telling to Live: Latina Feminist Testimonios (Relatar para viver: testemunhos de feministas latinas)*, 2001 — organizado pelo Grupo Feminista Latina, fundado em 1993. Essa coletânea utiliza relatos de

vida para construir conhecimento a partir das experiências vividas, valorizando a diversidade interna desses grupos. Nesse mesmo contexto, o feminismo asiático-americano emergiu com força, destacando-se por meio de coletâneas e pesquisas que evidenciam as múltiplas pressões enfrentadas por essas mulheres, além de fortalecer conexões com movimentos feministas transnacionais.

Por sua vez, o feminismo indígena desnaturalizou a legitimidade dos Estados coloniais, focando na soberania indígena e descolonização mental, e contestando a periodização tradicional do feminismo. Como destacam Collins e Bilge (2021), as feministas indígenas trouxeram à tona a importância de reconhecer múltiplas histórias feministas originadas de várias comunidades racializadas. Esses grupos ativistas desenvolveram uma compreensão sistêmica da opressão, que abarcava identidade individual e coletiva. Por exemplo, na Grã-Bretanha, mulheres negras criaram um movimento autônomo que unia experiências de diversas origens coloniais, rejeitando, entretanto, o termo “feminismo” por sua associação com uma ideologia branca.

Nos anos 1970 e 1980, surgiram conceitos que fundamentaram a interseccionalidade, como “duplo risco” (raça e sexo), “triplo risco” (raça, gênero e classe) e “múltiplos riscos”, que ajudam a entender a opressão como sistemas interligados, e não como identidades isoladas. A interseccionalidade, então, emerge como uma forma original de conectar experiências pessoais e análises estruturais, reconhecendo as múltiplas identidades e comunidades políticas sem perder o significado das vivências específicas.

Nesse processo, as décadas de 1990 e 2000 foram marcadas por avanços significativos. A participação das mulheres negras em fóruns nacionais e internacionais, como a III Conferência Mundial contra o Racismo, realizada em Durban em 2001, foi um marco importante. No Brasil, esse momento fortaleceu a organização de coletivos e redes, como a Articulação de Organizações de Mulheres Negras Brasileiras, que passaram a pautar com mais força as demandas específicas das mulheres negras no cenário político.

Nos primeiros anos do século XXI, o termo “interseccionalidade” passou a ser amplamente utilizado em diversos contextos, ultrapassando os limites acadêmicos e se inserindo também nas práticas políticas e sociais. Estudantes, docentes, ativistas, profissionais de diferentes áreas e representantes de movimentos sociais adotaram esse conceito em seus trabalhos e lutas cotidianas. De cursos universitários a discussões sobre políticas públicas

globais, passando por mídias digitais e espaços escolares, a interseccionalidade tem sido usada como referência teórica e prática.

Apesar das múltiplas interpretações que o termo pode receber, existe um entendimento comum de que a interseccionalidade “investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana” (Collins; Bilge, 2021, p. 15). Enquanto ferramenta analítica, ela considera que categorias sociais como raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, deficiência, etnia e idade “são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente” (Collins; Bilge, 2021, p. 16). Tais relações de poder, mesmo quando invisíveis, atravessam e estruturam o convívio social. A definição ampla do conceito, embora variada, revela um consenso sobre seu uso e sua importância para compreender e explicar a complexidade do mundo e das experiências humanas.

É nesse panorama que emerge, em 2008, o Festival Latinidades, considerado um dos maiores eventos de valorização e difusão da cultura das mulheres negras na América Latina. Criado inicialmente para marcar o 25 de julho, Dia da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha, o festival cresceu e se consolidou como espaço de articulação política, cultural e estética. Ao longo dos anos, tornou-se uma plataforma para o debate sobre as desigualdades raciais e de gênero, e para a visibilização de artistas, pensadoras, ativistas e lideranças negras, afirmando a importância da representatividade e da construção de narrativas próprias.

Como destacam Collins e Bilge (2021) e Ribeiro (2017), a produção de conhecimento a partir das experiências de mulheres negras é um gesto político e epistemológico. O Latinidades, nesse sentido, constitui uma prática de resistência e reexistência, pois rompe com os modos hegemônicos de produção cultural e intelectual, ao mesmo tempo em que reinscreve a presença das mulheres negras na cena pública. Mais do que um festival, trata-se de uma afirmação radical da vida negra, da potência criativa e da multiplicidade de existências que têm sido historicamente negadas.

No trecho em que analisa os contornos da desigualdade econômica global, Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) destacam o ano de 2014 como um marco simbólico, quando diferentes atores (do campo sociológico marxista à alta elite financeira) passaram a reconhecer a desigualdade como um dos principais desafios do nosso tempo. Um ponto notável é a menção ao papa Francisco, cuja eleição, como primeiro papa oriundo do Sul

global, representou uma inflexão simbólica e política na forma como a Igreja Católica passou a abordar temas como pobreza, justiça ambiental e desigualdade. Sua declaração de que a desigualdade econômica é “a raiz do mal social” foi citada por Michael Burawoy em contextos extremamente distintos, o que evidencia a amplitude e a urgência do problema. A morte recente do papa Francisco, ocorrida há poucos meses, reaviva o debate sobre o seu legado — sobretudo por ter sido uma das poucas lideranças religiosas a abordar com contundência as causas estruturais da desigualdade global, aliando fé e justiça social em um discurso que ressoou além das fronteiras religiosas.

A análise de Collins e Bilge (2021) mostra como a interseccionalidade contribui para uma leitura mais complexa da desigualdade, recusando abordagens exclusivamente classistas e propondo um modelo analítico capaz de articular simultaneamente classe, raça, gênero, cidadania, entre outros marcadores sociais. A citação ao papa Francisco e ao pensamento marxista num mesmo contexto de crítica ao capitalismo revela a integração da questão e seu impacto estrutural. O acúmulo de riqueza e poder, como enfatiza a autora, não se distribui de maneira uniforme: mulheres, pessoas negras, populações migrantes ou com deficiência sofrem de maneira mais intensa os efeitos da precarização e da exclusão, frutos de um sistema global que se ancora em desigualdades interligadas. A interseccionalidade tensiona os limites das explicações tradicionais, apontando para a necessidade de políticas públicas que considerem essas dimensões.

Por isso, a interseccionalidade deve ser entendida como uma forma de olhar para a realidade de maneira mais complexa e profunda. É através dela que conseguimos perceber como diferentes desigualdades (como o racismo, o machismo e a pobreza) se cruzam e se reforçam. O racismo estrutural, que está presente nas leis, nas instituições, na mídia e nas práticas do dia a dia, não atinge todas as pessoas da mesma forma. Como bem aponta Akotirene (2019), a interseccionalidade não é uma soma de opressões, mas sim uma forma de entender como essas opressões se conectam para criar desigualdades ainda mais profundas e duradouras.

Muitas vezes, ideias interseccionais aparecem na prática, mesmo sem serem nomeadas assim. Um bom exemplo disso é o trabalho do economista Muhammad Yunus, fundador do Banco Grameen, em Bangladesh. Yunus era professor de economia, mas percebeu que o que ensinava não resolvia os problemas reais de seu país, marcado pela pobreza extrema. Ele então começou a visitar aldeias pobres, escutar as pessoas, principalmente as mulheres, e procurar formas concretas de ajudá-las. O Banco Grameen foi criado por Yunus para oferecer

microcrédito (pequenos empréstimos) a pessoas pobres, especialmente mulheres de áreas rurais, sem exigir garantias. Essas mulheres usavam o dinheiro para montar pequenos negócios e melhorar suas vidas.

Sem utilizar diretamente o termo “interseccionalidade”, Muhammad Yunus aplicou, na prática, muitos de seus princípios fundamentais. Ao criar o Banco Grameen, ele voltou-se para pessoas em situação de pobreza extrema, tradicionalmente excluídas do sistema bancário (classe), com foco especial nas mulheres, por reconhecer que elas enfrentam camadas adicionais de marginalização (gênero), e direcionou suas ações para zonas rurais, historicamente afastadas das políticas públicas (território). Essas dimensões — classe, gênero e território — se entrelaçam e produzem formas específicas de opressão que não podem ser compreendidas nem enfrentadas de forma isolada. Ao reconhecer e agir sobre essa realidade complexa, mesmo sem recorrer à linguagem acadêmica, Yunus colocou em prática uma perspectiva interseccional. Com esse exemplo, Collins e Bilge (2021) demonstram que a interseccionalidade não está restrita ao campo teórico, mas se manifesta em ações cotidianas, projetos sociais e práticas transformadoras realizadas por pessoas comuns. Assim, é possível, e necessário, descobrir a interseccionalidade em lugares improváveis.

Nos Estados Unidos, onde há uma tradição consolidada da teoria crítica da raça, a interseccionalidade evoluiu de forma mais holística, articulando gênero, raça e classe para explicar fenômenos sociais complexos. Um exemplo emblemático é o furacão Katrina (2005), cujos impactos desproporcionais sobre populações negras e pobres foram amplamente analisados sob a lente interseccional. Inicialmente, os estudos focaram na intersecção entre raça e classe, mas logo a dimensão de gênero se destacou, especialmente devido aos desafios específicos enfrentados por mulheres e crianças, como remoções forçadas e transferências escolares. Essa ampliação tem servido de base para investigações sobre os efeitos das mudanças climáticas, articulando categorias como raça, classe, gênero, idade e geografia. Um exemplo mais recente e próximo dessa realidade pôde ser observado no Brasil, com as fortes chuvas que atingiram o Rio Grande do Sul em 2024. As enchentes devastaram cidades inteiras e deixaram milhares de pessoas desabrigadas, mas os impactos mais severos recaíram, como de costume, sobre as populações pobres, periféricas e já vulnerabilizadas — evidenciando, mais uma vez, que os desastres climáticos não afetam a todos de forma igual, mas aprofundam desigualdades estruturais preexistentes.

A interseccionalidade tem se mostrado um importante dispositivo intelectual, especialmente por sua flexibilidade em conectar múltiplas categorias analíticas — raça,

classe, nação, gênero, entre outras — o que acrescenta complexidade e riqueza à análise social. Contudo, ela ainda é fortemente associada aos estudos sobre mulheres e gênero, principalmente porque a sua difusão acadêmica ocorreu dentro dos programas de estudos feministas e de gênero, que impulsionaram seu desenvolvimento teórico e metodológico. Essa vinculação tem impacto direto na visibilidade da interseccionalidade na academia, mas também gera tensões constantes, especialmente em relação aos estudos sobre deficiência, pessoas queer negras, e a própria teoria feminista.

Kathy Davis, importante teórica feminista, chegou a classificar a interseccionalidade como um "buzzword", ou seja, “palavra da moda”, feminista em seu artigo *Intersectionality as a Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful* (Interseccionalidade como um chavão: uma perspectiva da sociologia da ciência sobre o que torna uma teoria feminista bem-sucedida, 2008). Contudo, a associação da interseccionalidade ao feminismo não é consensual nem pacífica, sobretudo no contexto europeu, onde é comum que a interseccionalidade seja entendida exclusivamente como um conceito feminista.

Por exemplo, a *Italian Review of Sociology*, em sua convocatória para um número especial sobre interseccionalidade (março de 2016), apresentou o conceito como tendo se originado nos estudos de gênero, porém reconheceu que sua aplicabilidade ultrapassa esse campo. Tal posicionamento ignora a origem da interseccionalidade no cruzamento entre raça, classe e gênero, mas aponta para seu potencial analítico mais amplo, abrangendo estratificação social e agência social. Os debates sobre a definição e a metodologia da interseccionalidade na academia permanecem vivos e relevantes. Pesquisadores e estudantes questionam se seus métodos são realmente "interseccionais" e como conceitualizar essa abordagem dentro de projetos de pesquisa específicos, considerando suas premissas centrais.

Questões como a obrigatoriedade do gênero ou da raça em análises interseccionais, a quantidade ideal de categorias a serem incorporadas, e a relação da interseccionalidade com objetivos políticos, como a descolonização do conhecimento, são temas que suscitam controvérsia e não têm respostas definitivas. Apesar dessas incertezas, a interseccionalidade, enquanto práxis crítica, orienta a reflexão sobre como as relações de poder moldam o conhecimento, indicando caminhos para fundamentar essas preocupações teóricas e metodológicas em pesquisas futuras.

Outro campo em que a interseccionalidade tem sido crucial é o da justiça reprodutiva global, que engloba saúde e direitos reprodutivos. Como destacam Collins e Bilge (2021), as desigualdades em saúde materna e infantil, que são desafios significativos em muitos países, são influenciadas por múltiplas categorias sociais como classe, raça, sexualidade, deficiência, idade, religião, etnia e status de cidadania. Nesse sentido, a interseccionalidade oferece um quadro interpretativo essencial para compreender as complexidades dessas questões. Mulheres e meninas, frequentemente as mais afetadas por essas desigualdades, estão na linha de frente dos movimentos e políticas voltados para a justiça reprodutiva em diversos contextos.

A interseccionalidade alcançou também um impacto global por meio da mídia digital. As novas tecnologias de informação e comunicação (TICs) transformaram os modos de produção intelectual e de mobilização política, permitindo a comunicação em larga escala sobre direitos humanos, justiça reprodutiva e outras causas relacionadas à interseccionalidade. A internet se tornou um espaço vital para o debate, a disseminação de informações e a articulação de lutas sociais. Entretanto, esse ambiente digital também apresenta desafios, como a propagação de notícias falsas e a interferência em processos democráticos, o que exige um uso estratégico e crítico das plataformas digitais no contexto das lutas interseccionais. Assim, o alcance global da interseccionalidade revela sua importância crescente para a análise e ação sobre as múltiplas formas de opressão que atravessam as sociedades contemporâneas, fortalecendo seu papel como instrumento fundamental na construção de políticas e práticas sociais mais justas e inclusivas.

No entanto, apesar do avanço legal, muitos países europeus foram menos diligentes no desenvolvimento e cumprimento dessas políticas, sobretudo diante da ascensão de movimentos populistas de extrema direita que rejeitam as diretrizes da União Europeia (UE) e a própria ideia da integração europeia, como demonstrado pelo Brexit — O Brexit foi um processo político e econômico no qual o Reino Unido (Inglaterra, Escócia, País de Gales e Irlanda do Norte) decidiu deixar a União Europeia (UE). Essa decisão foi tomada por meio de um referendo realizado em 2016, no qual 51,9% da população votou a favor da saída — e pelo contexto político da Hungria. Esses movimentos promovem retóricas e práticas que remetem ao fascismo, criando desafios significativos para a implementação de políticas de direitos humanos e para a aplicação da interseccionalidade. Assim, a trajetória da interseccionalidade na arena dos direitos humanos reflete avanços importantes, visibilidade internacional e desafios políticos persistentes, reforçando sua relevância para a análise crítica

das múltiplas formas de opressão e desigualdade em âmbito global.

A consolidação da interseccionalidade como abordagem analítica nos debates sobre direitos humanos, especialmente em espaços como a Conferência Mundial contra o Racismo, os fóruns da ONU e nas políticas públicas internacionais, evidenciou seu alcance político e social. No entanto, os impactos não se limitam às instâncias institucionais: eles também reverberam nas práticas culturais, artísticas e literárias. Ao atravessar tanto os campos da militância quanto os da criação simbólica, a interseccionalidade se revela uma ferramenta poderosa para reimaginar o mundo.

Nesse sentido, ela também oferece uma chave para repensar a literatura e a arte de maneira mais inclusiva e justa. Ao aplicar essa perspectiva, autores e autoras podem desafiar narrativas dominantes, trazendo à tona histórias que foram marginalizadas e silenciadas por muito tempo. Davis (2016) ressalta que essa abordagem crítica da literatura permite que novos temas, vozes e perspectivas sejam ouvidos — o que é essencial para a construção de um mundo mais igualitário e representativo. As narrativas interseccionais não apenas questionam as normas sociais, mas também oferecem soluções criativas para resistir à opressão, ao mesmo tempo em que celebram as identidades e histórias que sempre estiveram à margem.

Em resumo, o conceito de interseccionalidade, desde sua introdução, tem sido um farol teórico para compreender as complexidades das desigualdades sociais e de gênero. Ao integrar as múltiplas camadas de opressão vividas pelas mulheres negras, a interseccionalidade amplia as possibilidades de resistência e ação social. Como afirma Akotirene (2019), essa abordagem oferece não apenas uma nova lente para entender a realidade, mas também uma ferramenta transformadora para construir uma sociedade mais justa e inclusiva, reconhecendo e valorizando a diversidade das experiências humanas.

Um dos aspectos mais potentes da interseccionalidade é justamente sua capacidade de iluminar as vozes e vivências das mulheres que, historicamente, foram marginalizadas tanto nas discussões feministas quanto nas lutas antirracistas. Ao dar visibilidade às diversas formas de opressão que afetam as mulheres negras, essa perspectiva permite entender como os sistemas de poder atuam de maneira hierárquica e interdependente. Isso, por sua vez, amplia as possibilidades de solidariedade entre diferentes movimentos sociais, que podem encontrar formas de agir conjuntamente na luta contra as múltiplas formas de discriminação.

Por fim, a interseccionalidade transforma a maneira como compreendemos e enfrentamos as opressões. Essa visão integrada e crítica abre caminhos para um engajamento mais profundo com as questões sociais e culturais, criando espaços de atuação que não apenas viabilizem essas experiências, mas também propõem soluções concretas para as desigualdades persistentes. Trata-se, portanto, de um instrumento fundamental para imaginar e construir futuros mais justos e plurais.

2.2 INTERSECCIONALIDADE COMO CATEGORIA DE ANÁLISE LITERÁRIA

Definir o que é literatura nunca foi tarefa simples. Trata-se de uma forma de expressão que escapa a classificações rígidas, pois transita entre o estético, o político, o simbólico e o cotidiano. Este tópico, ainda que não pretenda esgotar tal definição, busca refletir sobre o papel da literatura como espaço de criação, resistência e visibilidade. Em especial, interessa compreender como a interseccionalidade, enquanto ferramenta crítica, nos ajuda a identificar nas obras literárias vozes que muitas vezes seriam ignoradas ou marginalizadas em outras esferas da sociedade. São personagens e narradores que, por sua posição social (mulheres negras, pessoas pobres, moradoras de periferias, sujeitos racializados) dificilmente seriam vistos como protagonistas do discurso público. No entanto, é justamente por meio da literatura que essas existências ganham forma, expressam suas dores e resistências, e reivindicam o direito de contar suas próprias histórias. A interseccionalidade, nesse contexto, permite revelar as camadas de opressão e potência presentes nessas narrativas, ampliando nossa capacidade de leitura e de escuta.

A literatura é uma forma de arte que oferece liberdade para registrar vivências, promover empatia e apresentar novos pontos de vista. Para Barthes (1977), ela é uma "trapaça salutar", um espaço no qual a linguagem se liberta das regras do poder, permitindo experiências de leitura que desafiam o previsível e estimulam a reflexão. Mais do que uma coleção de histórias, a literatura representa o ato de escrever, de deixar marcas que ultrapassam o tempo, criando diálogos contínuos entre o autor, o leitor e o mundo. Barthes (2003) diz que "a literatura é a pergunta menos a resposta", o que reforça sua natureza provocativa, aberta e instigante, sempre convidando à exploração e à interpretação.

Além disso, Barthes destaca que a literatura não se limita a transmitir conhecimento

ou informação; ela oferece uma experiência sensível e estética, em que a linguagem se torna corpo, movimento e sensação. Ao nos engajar com textos literários, somos levados a refletir sobre nossas próprias percepções e a questionar as normas sociais e culturais, desenvolvendo uma consciência crítica do mundo ao nosso redor. A literatura, portanto, funciona como um espaço de liberdade e de invenção, capaz de ampliar horizontes e possibilitar novas formas de enxergar a realidade.

Candido (1995) complementa essa perspectiva ao ressaltar que a literatura não existe fora da sociedade: ela dá forma e sentido à realidade em que é produzida. Para ele, compreender a literatura é também compreender o contexto histórico, social e cultural que a molda. Candido reforça que a literatura nasce da interação entre a experiência individual e coletiva, oferecendo ao leitor um meio de expressão universal e um caminho para compreender quem somos, nossas relações e o mundo que nos cerca.

Dessa forma, a abordagem de Candido evidencia que a literatura possui um papel social e ético, ao mesmo tempo em que mantém sua dimensão estética. Ela permite que experiências individuais se tornem coletivas, contribuindo para a formação de consciência e de empatia. Ao integrar a perspectiva de Barthes, que enfatiza a liberdade e a provocação da linguagem, com a de Candido, que destaca a inserção da literatura na sociedade e sua função de dar sentido à realidade, temos uma visão ampla e profunda do papel da literatura: um instrumento de reflexão, resistência e entendimento humano.

Aplicar o conceito de interseccionalidade à análise literária oferece uma lente crítica para perceber como a literatura representa (ou invisibiliza) desigualdades sociais. Ao considerar a sobreposição de raça, gênero, classe e outras categorias, é possível perceber personagens que enfrentam múltiplas formas de opressão e cuja vivência complexa muitas vezes escapa às análises tradicionais. Com isso, a literatura deixa de ser apenas narração e se torna também instrumento de crítica e reflexão social.

Segundo Collins e Bilge (2021), a interseccionalidade vem sendo usada para compreender problemas sociais reais, como desigualdades no ensino e ativismo histórico. Elas mostram como as categorias de raça, gênero, classe, sexualidade, casta e religião se conectam para gerar experiências únicas. Cho, Crenshaw e McCall destacam que seu valor está em tensionar estruturas de poder. Essa abordagem fortalece a crítica literária ao oferecer ferramentas para interpretar personagens e tramas como reflexos ou críticas das estruturas

sociais.

A análise interseccional também nos ajuda a compreender representações como a de Bibi Perigosa, personagem marcada por tensões entre gênero, raça, classe e estigma social. Como observa Ribeiro (2017), as opressões estão ligadas entre si e afetam diretamente a forma como sujeitos são percebidos, reforçando a importância do lugar de fala ao analisar a literatura sob uma perspectiva feminista negra. Reconhecer quem fala e de onde fala permite romper com normas hegemônicas e visibilizar realidades ocultas. Isso é essencial para compreender como certos discursos se constroem e como determinadas experiências são sistematicamente ignoradas. Collins (2019) reforça que a interseccionalidade é essencial para expor essas camadas de poder nas representações culturais. Pensar com essa ferramenta crítica é, portanto, revelar a complexidade das identidades e tornar visível o que foi historicamente silenciado.

O livro *Perigosa* (2017), escrito por Fabiana Escobar, é um relato autobiográfico que mistura memórias, experiências pessoais e reflexões da autora sobre sua vida. Nele, Fabiana narra sua trajetória como mulher, mãe, moradora de favela e ex-companheira de um dos chefes do tráfico no Rio de Janeiro. Ao apresentar sua versão dos acontecimentos, a autora busca desconstruir a imagem que a sociedade construiu sobre ela e mostrar quem realmente é. A obra foi lançada de forma independente e ficou conhecida por ter inspirado a personagem Bibi Perigosa, da novela *A Força do Querer* (2017). Mais do que servir de base para a televisão, *Perigosa* é um relato contundente sobre as dificuldades que muitas mulheres enfrentam: o preconceito por morar na favela, o julgamento por suas escolhas, a ausência de apoio do Estado e a luta para criar os filhos em um contexto marcado pela violência. Enxergar este livro a partir da perspectiva interseccional nos permite compreender que ele não é apenas um registro de vida, mas uma forma de resistência, protesto e afirmação da própria voz, mostrando como narrativas pessoais podem também ter dimensão social e política.

A análise interseccional de *Perigosa* (2017) evidencia como as vivências de mulheres negras em contextos distintos (seja na favela ou no universo ficcional de uma novela contemporânea) revelam camadas profundas de desigualdade que atravessam raça, gênero e classe. Bibi Perigosa desafia estigmas e amplia a compreensão sobre o que significa ser mulher em narrativas marcadas pela exclusão. Sua trajetória literária e televisiva expõe os efeitos de uma estrutura social que insiste em controlar e julgar determinados corpos. Para entender melhor como essa lógica se formou historicamente, especialmente em relação às

mulheres negras, voltamo-nos agora à reflexão proposta por Angela Davis sobre a experiência da escravidão e os seus desdobramentos.

Ao longo do século XX, muitos estudos sobre a escravidão se dedicaram a entender seus impactos sociais, mas quase sempre deixaram de lado uma análise profunda sobre a condição das mulheres negras escravizadas. Angela Davis (2016) aponta que, apesar da extensa produção historiográfica sobre o tema, a vivência dessas mulheres continuou sendo mal interpretada ou até mesmo invisibilizada. Quando apareciam, era através de estereótipos como o da mulher “promíscua” ou da “mãe matriarcal”, o que impedia uma compreensão real e complexa de sua experiência. Ainda que alguns autores, como Herbert Aptheker e Herbert Gutman, tenham buscado retratar melhor o papel das mulheres negras nas famílias escravizadas, o foco seguia limitado, quase sempre reduzindo suas vivências à função doméstica ou à maternidade.

Davis (2016) propõe que, para entender a vida das mulheres negras na escravidão, é preciso partir do reconhecimento de seu papel como trabalhadoras. Desde cedo, essas mulheres foram forçadas ao trabalho duro, principalmente na lavoura, lado a lado com os homens. Em muitos casos, isso significava plantar, colher, carregar peso e cumprir jornadas longas sob castigos físicos. Essa realidade desmentia o ideal dominante de feminilidade do século XIX, que associava as mulheres ao lar, à delicadeza e à proteção. Para as mulheres negras escravizadas, não havia esse privilégio: elas eram vistas como força de trabalho bruta e também como “reprodutoras”, o que aumentava sua exploração. Eram cobradas tanto pela produtividade quanto pela capacidade de gerar filhos que, por sua vez, poderiam ser vendidos.

Além disso, Davis (2016) denuncia a violência sexual sistemática que essas mulheres sofriam. Elas eram estupradas por senhores e feitores, muitas vezes punidas durante a gravidez, e obrigadas a trabalhar mesmo enquanto amamentavam. Seus corpos eram tratados como mercadoria – para produzir, procriar e servir. Ainda assim, essas mulheres resistiam. Algumas cuidavam dos filhos mesmo durante o trabalho; outras inventavam formas de manter-se próximas de suas crianças. Essas atitudes, por mais silenciosas que fossem, revelavam uma força interna e uma luta constante por dignidade.

A autora também critica a ideia de que as famílias negras escravizadas seriam “matriarcais” por natureza. Essa visão, popularizada por estudos como o Relatório Moynihan, culpava as próprias mulheres pela desestruturação familiar, ignorando que a separação forçada

de famílias, o apagamento da figura paterna nos registros e o controle brutal sobre os corpos e afetos das pessoas escravizadas foram impostos pelo sistema escravista. Angela Davis argumenta que as relações familiares nas comunidades negras eram moldadas por estratégias de sobrevivência e afeto, que contrariavam os estigmas impostos pelos donos de escravos e, depois, por sociólogos e políticos que responsabilizavam as vítimas pela desigualdade.

As histórias e estudos sobre a família escrava revelam um sofrimento profundo e multifacetado, especialmente para as mulheres negras. Um dos relatos mais emblemáticos é o de Margaret Garner, uma escrava fugitiva que, ao ser capturada perto de Cincinnati, matou sua própria filha para poupá-la do sofrimento da escravidão, preferindo enfrentar a morte e a punição a vê-la submetida à brutalidade do sistema escravista. Esse episódio é símbolo da dor extrema que a escrava negra carregava — não apenas o peso do trabalho forçado e da opressão, mas também o medo constante pelo destino de seus filhos.

Esse sofrimento feminino é frequentemente invisibilizado ou subestimado. Enquanto a sociedade e muitos estudos focalizam as condições gerais da população escravizada, poucas vezes se reconhece o quanto a mulher negra sofria intensamente por estar submetida a uma tripla opressão: pela condição de escrava, pela violência sexual e doméstica, e pela responsabilidade de proteger e cuidar da família em meio à desumanização. Além disso, a mulher escravizada exercia um papel central e complexo na família e na comunidade, assumindo trabalhos domésticos extenuantes, protegendo seus entes queridos e resistindo ativamente à escravidão, muitas vezes enfrentando castigos corporais cruéis.

Durante a década de 1830, marcada por lutas sociais intensas, a população negra se rebelava contra a escravidão, enquanto mulheres brancas de diferentes classes começaram a reivindicar educação e oportunidades fora de casa. Muitas dessas mulheres, tanto as donas de casa quanto as operárias, identificavam suas opressões à escravidão, usando essa metáfora para denunciar a submissão sofrida, seja no casamento ou no trabalho.

Essa identificação facilitou a entrada massiva das mulheres no movimento abolicionista. As operárias contribuíam financeiramente e organizavam eventos para arrecadar fundos, enquanto as mulheres da classe média se engajavam na organização e ativismo. Um exemplo notável dessa militância foi Prudence Crandall, professora que desafiou o racismo local ao aceitar alunas negras em sua escola, enfrentando forte resistência da comunidade branca.

Um dos exemplos mais potentes dessa resistência à exclusão racial é a figura de Sojourner Truth. Ex-escravizada e sem acesso aos privilégios das feministas brancas, Truth não apenas compareceu a convenções, como protagonizou momentos históricos com sua fala incisiva. Seu discurso mais célebre, “não sou eu uma mulher?”, pronunciado em 1851 em Akron, expôs o sexismo, o racismo e o classismo embutidos nas estruturas dos movimentos reformistas da época. Ao repetir sua pergunta diante de um público que tentava silenciá-la, Truth reivindicava o reconhecimento de sua humanidade e denunciava a falácia de um feminismo que se pretendia universal, mas que se recusava a acolher as mulheres negras como parte legítima da luta.

A força de sua intervenção não residia apenas na denúncia, mas na forma como ela desestabilizava os argumentos usados para sustentar a inferioridade feminina. Quando apontava que nunca recebera ajuda para cruzar poças de lama, ou que suportava tanto trabalho quanto um homem, Truth desmascarava a ideia da mulher como “sexo frágil”, mostrando que essa noção era racializada e classista. Mais do que um ato isolado de coragem, sua presença nos encontros feministas funcionava como um lembrete constante de que a luta por direitos não poderia se restringir às mulheres brancas da elite. Era, acima de tudo, um apelo à construção de um movimento verdadeiramente inclusivo.

Enquanto algumas mulheres negras ocupavam espaços de fala e enfrentavam diretamente o racismo nos congressos, outras atuavam em redes de resistência igualmente cruciais, como a Underground Railroad, a educação de comunidades negras e o ativismo antiescravagista em nível internacional. Jane Lewis, Frances E. W. Harper, Charlotte Forten e Sarah Remond são exemplos de mulheres negras cuja militância ultrapassava os limites do movimento feminista formal. Muitas delas integravam o abolicionismo de maneira autônoma, articulando ações práticas e intelectuais em defesa da liberdade e da dignidade de seus povos, frequentemente sem o reconhecimento das suas aliadas brancas.

Ao mesmo tempo, mesmo os setores mais radicais do abolicionismo demonstravam pouco ou nenhum compromisso com uma crítica ao sistema capitalista que sustentava tanto a escravidão quanto a exploração da classe trabalhadora no Norte. William Lloyd Garrison, por exemplo, embora combativo contra a escravidão, se opunha à organização política de trabalhadores livres. Essa cegueira de classe também contaminava o movimento sufragista, que em seus primeiros anos raramente incluía em sua agenda as mulheres operárias, fossem elas brancas ou negras. As causas eram compartimentadas: falava-se contra o sexismo ou

contra o racismo, mas raramente contra ambos ao mesmo tempo, e menos ainda contra a lógica econômica que os sustentava.

Dando continuidade à análise das complexas intersecções, a obra *Interseccionalidade* (2019), de Akotirene, oferece um aprofundamento teórico fundamental para compreender como essas múltiplas formas de opressão se manifestam na vida das pessoas, sobretudo das mulheres negras. A leitura de Akotirene pode ser considerada mais desafiadora, pois sua escrita é profundamente literária, permeada por referências religiosas e simbólicas que conferem uma dimensão quase poética ao texto. Ela rejeita os formatos convencionais da escrita acadêmica, preferindo uma linguagem própria, livre de padrões rígidos, que reflete sua visão única e um modo de pensar não institucionalizado. Essa abordagem singular fortalece e amplia as discussões apresentadas por Davis (2016), Collins e Bilge (2021) ao conectar a história das lutas antirracistas e feministas a debates atuais sobre justiça social e reconhecimento das identidades múltiplas.

A obra destaca que o feminismo negro não apenas trabalha com as categorias de raça, classe, gênero e nação, mas também se posiciona como uma luta global contra o colonialismo moderno, capaz de articular alianças entre diferentes grupos marginalizados, como pessoas LGBTQIA+, indígenas e trabalhadores. Nesse sentido, a interseccionalidade é vista como uma “oferenda” analítica e política essencial para enfrentar as opressões cruzadas que atingem as mulheres negras.

O livro também retoma a história e a força da ancestralidade, conectando o pensamento feminista negro à memória do Atlântico, espaço marcado pela violência colonial e pelo tráfico de africanos. A autora usa símbolos da cultura iorubá, como Exu, divindade das encruzilhadas, para ilustrar a interseccionalidade como um ponto de encontro de diferentes forças e identidades.

Ao longo da obra, há uma crítica à apropriação acadêmica da interseccionalidade, que muitas vezes perde sua potência política e é reduzida a um modismo, servindo para carreiras e políticas superficiais, sem realmente empoderar as mulheres negras. Em contraste, a autora reafirma que o coração do conceito está na experiência viva das mulheres negras, suas lutas, feridas e resistências.

A autora ressalta que o feminismo negro tem buscado superar estereótipos e articulado uma crítica radical às opressões de gênero, raça e classe, valorizando a solidariedade política

entre os diversos “outros” e destacando a necessidade de uma teoria interseccional que realmente escute e responda às múltiplas vozes das mulheres negras no mundo.

É fundamental reconhecer que as críticas ao uso inadequado ou à despolitização da interseccionalidade não diminuem o poder explicativo do conceito em relação às experiências vividas. O problema reside nos sujeitos que, mesmo adotando uma perspectiva interseccional, acabam por negligenciar as desigualdades raciais e falham em fortalecer as lutas antirracistas. No campo jurídico e social, essa perspectiva evidencia as limitações das políticas públicas e do ativismo, que muitas vezes falham ao tratar as mulheres negras como um grupo homogêneo ou secundário, invisibilizando sua posição nas encruzilhadas da raça, gênero, classe e território. Essa invisibilidade reflete-se em estereótipos que as colocam tanto como vítimas quanto como supostas responsáveis por fenômenos como o tráfico de drogas, o que reforça a criminalização e a marginalização dessas mulheres.

Ao rastrear os caminhos da interseccionalidade desde sua origem nos movimentos de mulheres negras até sua incorporação por feminismos hegemônicos e ocidentais, evidencia-se o risco de apagamento da categoria raça. Esse deslocamento teórico revela como determinadas vozes (principalmente as do Sul Global) foram silenciadas em nome de uma suposta universalização do feminismo. A noção de “irmandade” entre mulheres, muitas vezes tratada de forma homogênea, ignora os diferentes contextos de origem, opressões históricas e experiências materiais vividas por mulheres negras, indígenas e de outras origens subalternizadas. Para além das fronteiras acadêmicas, isso se reflete também na construção de personagens negras na literatura, frequentemente tratadas de forma estereotipada ou simbólica, sem o devido reconhecimento das camadas históricas, espirituais e políticas que moldam sua existência.

Nesse sentido, a autora destaca a importância da interseccionalidade ser retomada em seu potencial crítico, reconhecendo que categorias como gênero, maternidade ou poder não são fixas nem universais, mas marcadas por contextos históricos, cosmologias e disputas de significado. Como apontam autoras como Oyèrónké Oyěwùmí, aplicar categorias ocidentais à leitura de realidades africanas pode gerar distorções profundas. Da mesma forma, aplicar essas lentes ocidentais à análise de personagens negras na literatura pode resultar em interpretações rasas, que não consideram suas vivências plurais. Assim, uma abordagem interseccional literária exige sensibilidade às epistemologias subalternizadas e aos saberes ancestrais, abrindo espaço para leituras que descolonizem o olhar e ampliem o entendimento

das subjetividades narradas.

A interseccionalidade, criada para denunciar as opressões vividas por mulheres negras, tem sido, em alguns contextos, apropriada por estruturas jurídicas e feminismos institucionalizados para justificar políticas punitivistas. Em vez de combater o racismo estrutural, essa apropriação reforça o encarceramento de homens negros, ignorando as raízes coloniais da violência. Como aponta Angela Davis, esse uso desvirtua o sentido original da interseccionalidade, enfraquecendo sua força política e desviando o foco do Estado para a culpabilização individual.

Na análise literária, a interseccionalidade possibilita compreender como personagens negras, especialmente as femininas, são frequentemente representadas de forma limitada, seja como vítimas passivas ou marcadas por estigmas sociais. Essa perspectiva crítica permite identificar como estruturas de dominação atravessam suas trajetórias e moldam suas experiências nas narrativas. Assim como no campo jurídico o esvaziamento político do conceito pode desviar o foco da responsabilidade estatal, a literatura, quando não é lida com atenção às camadas de opressão, tende a reproduzir imaginários coloniais que desumanizam sujeitos racializados. Recuperar a interseccionalidade em sua potência original é, portanto, essencial para produzir leituras mais profundas e justas, que considerem a complexidade das identidades e os marcadores históricos que as atravessam.

3 ADAPTAÇÃO DE LITERATURA PARA NOVELA

As adaptações literárias para outros formatos artísticos — como cinema, teatro e televisão — são uma prática consolidada e recorrente na história da cultura. No entanto, transformar uma obra em novela não significa apenas reproduzir fielmente a narrativa original. De acordo com Linda Hutcheon (2013), cada adaptação deve ser entendida como uma criação independente, pois o ato de adaptar envolve interpretar, reorganizar e atribuir novos sentidos. A adaptação, nesse sentido, não se limita à tradução de uma linguagem para outra, mas revela as marcas de quem a produziu e o contexto cultural e histórico em que foi concebida. É por isso que Hutcheon (2013, p. 31) afirma que uma adaptação pode ser vista como “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária”, já que proporciona ao público uma experiência estética distinta, mesmo quando parte de uma fonte conhecida. Assim, compreender as novelas a partir dessa lógica significa reconhecer nelas não apenas um “recontar” de histórias, mas um processo criativo que dialoga com o tempo presente e com as expectativas do público televisivo.

Além de Hutcheon, este capítulo se sustentará também em autoras fundamentais para o estudo da teledramaturgia brasileira e das relações entre literatura, mídia e recepção. Entre elas, destaca-se Ondina Fachel Leal, cuja obra *A leitura social da novela das oito* (1986), originalmente apresentada como dissertação de mestrado, tornou-se referência na análise do impacto social das novelas e na forma como o público interpreta, ressignifica e dialoga com esses produtos culturais. Sua perspectiva antropológica contribui para compreender a telenovela como prática social e experiência coletiva, ultrapassando os limites da ficção e evidenciando seus efeitos na construção de identidades e imaginários nacionais.

Outro aporte central será o de Anna Maria Balogh, pesquisadora que dedicou grande parte de sua produção ao estudo das transmutações narrativas entre diferentes meios. Em *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV* (1996), Balogh analisa os deslocamentos estruturais e estéticos que ocorrem quando uma narrativa migra de um suporte para outro, oferecendo ferramentas para entender como o texto literário é reconfigurado ao encontrar outras linguagens. Já em *O discurso ficcional na TV* (2002), a autora aprofunda a reflexão sobre as especificidades da ficção televisiva, seus códigos próprios, suas estratégias discursivas e a lógica industrial que permeia sua construção. A presença dessas duas obras no capítulo permitirá articular o estudo da adaptação com

discussões sobre narrativa audiovisual, materialidade dos meios e modos de produção televisiva.

O presente capítulo abordará como ocorre o processo de adaptação de um texto literário para a linguagem televisiva, com ênfase na teledramaturgia brasileira. Serão examinadas as escolhas criativas, técnicas e ideológicas que estão implicadas na transposição de uma narrativa autobiográfica para um produto ficcional destinado ao grande público. O objetivo é compreender não apenas o que é transformado, mas também os motivos dessas transformações e como elas influenciam na recepção do público. Para tanto, o capítulo será estruturado em três seções, cada uma voltada para uma dimensão específica do processo adaptativo.

Na primeira seção, intitulada *Processos de adaptação*, a discussão se concentrará nas estratégias narrativas e estéticas utilizadas por roteiristas e diretores ao transpor a obra literária para o formato televisivo, destacando as reconfigurações de enredo, personagens e ambientação. Além disso, será apresentada uma breve linha do tempo das adaptações, evidenciando como o entendimento de suas transformações históricas é fundamental para compreender a evolução dessas práticas e a forma como elas dialogam com contextos culturais distintos ao longo dos anos. Em seguida, em *Intencionalidade nas adaptações*, serão analisados os fatores que orientam determinadas escolhas criativas, como interesses culturais, políticos e mercadológicos que atravessam o processo de produção e moldam o discurso televisivo. Por fim, na seção *O que é adaptado e o que não é adaptado*, serão examinados os elementos que são mantidos, modificados ou suprimidos na transposição, revelando as negociações entre fidelidade ao texto de origem e as demandas do meio televisivo.

Dessa forma, o capítulo não apenas delineia os mecanismos que constituem o ato de adaptar, mas também anuncia a relevância das autoras mobilizadas e prepara o terreno para a análise interseccional desenvolvida no capítulo seguinte, em que serão exploradas as implicações sociais e simbólicas dessas transformações narrativas.

3.1 PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO

Adaptar, antes de tudo, é um gesto de deslocamento. No âmbito artístico, esse verbo

simples ganha amplitude: adaptar é traduzir sensibilidades, reorganizar sentidos, transportar uma história para outro corpo expressivo sem que ela perca sua respiração. Toda adaptação é uma travessia e toda travessia exige alguma forma de reinvenção.

Historicamente, as adaptações literárias nasceram muito antes do cinema. Os primeiros grandes deslocamentos ocorreram quando textos escritos foram levados ao palco. Da épica grega às transformações de romances oitocentistas em dramas teatrais, o teatro foi o primeiro território a mostrar que uma obra pode florescer de modos distintos em novos ambientes. Com a invenção do cinema, essa prática se intensificou: a literatura encontrou nas imagens em movimento uma nova possibilidade de existência. Romances passaram a ganhar corpo visual, vozes, rostos e atmosferas; aquilo que era apenas narrado tornou-se também visto e ouvido (Balogh, 1996).

No século XX e, sobretudo, no século XXI, outro movimento se consolidou: a migração de livros para novelas e séries televisivas. Esse tipo de adaptação é recente quando comparado às tradições teatral e cinematográfica, e não raro recebe menos atenção dos estudos acadêmicos, apesar de sua enorme presença na cultura contemporânea. Longe de ser um campo negligenciado, trata-se de uma área ainda em expansão, que exige novas ferramentas críticas para compreender suas especificidades: duração estendida, estrutura episódica, personagens que se desdobram lentamente e uma narrativa que pulsa de acordo com o ritmo da televisão.

A teoria da adaptação, como lembra Hutcheon (2013 p. 61), é antes de tudo um estudo sobre formas de contar histórias. Dentro de seu livro, encontramos um testemunho precioso que ilumina essa perspectiva. O escritor Graham Swift, ao rememorar o processo de adaptação de seu romance *O Último Adeus* (*Last Orders*), afirma:

Como ficou claro, entre as minhas melhores lembranças do cinema estão as conversas que tive com o diretor Fred, nas quais ambos reconhecemos, creio eu, que, por diferentes que sejam diretores e romancistas, nossa mais persistente obsessão sempre foi a mesma: os mistérios do gesto de contar histórias – do tempo, do ritmo e da forma realmente calculada como liberamos a informação e a emoção.

Esse trecho, recolhido por Hutcheon, sintetiza a essência do adaptar: a busca compartilhada pelo ponto exato em que a narrativa respira, na qual o tempo se expande ou se contrai, onde a emoção encontra seu instante de revelação. Adaptar é, portanto, coreografar o fluxo da história. É mover-se entre fidelidade e invenção, sempre procurando aquilo que mantém o coração do texto pulsando, mesmo quando deslocado para outro corpo artístico.

É essa mesma lógica que faz com que certas narrativas encontrem, na televisão, um espaço próprio de reinvenção. A TV, porém, não busca uma reprodução fiel das histórias originais: ela glamouriza, intensifica conflitos, reorganiza fatos e cria elementos marcantes para prender a audiência. Por isso, toda adaptação televisiva é também uma transformação guiada por expectativas de mercado, escolhas estéticas e pela necessidade de construir personagens atraentes ao grande público. Ainda assim, a estrutura seriada, com seu tempo mais longo e suas múltiplas tramas, permite explorar camadas psicológicas e tensões sociais de maneiras que outros formatos não alcançam. É nesse território de negociações que chegamos, de maneira inevitável, ao centro afetivo deste trabalho: Bibi Perigosa.

Bibi Perigosa é uma figura que nasce entre a vida real e a ficção. Inspirada na trajetória de Fabiana Escobar, autora do livro *Perigosa*, a personagem ganhou projeção nacional ao ser adaptada pela novela *A Força do Querer* (2017), onde sua história foi remodelada para atender às dinâmicas narrativas e estéticas da televisão. Na vida real, Fabiana viveu uma relação amorosa que a levou ao envolvimento indireto com o tráfico; na novela, Bibi se transforma em uma figura intensamente dramatizada, marcada por paixões extremas, escolhas controversas e um percurso permeado por violência, amor e sobrevivência. Essa Bibi ficcional é simultaneamente reconhecível e distante da mulher que a inspirou: carrega traços de verossimilhança, mas é filtrada pela lógica da dramaturgia televisiva.

As reflexões de Balogh (1996) evidenciam que o processo de adaptação exige mais do que a simples transposição de uma história de um meio para outro: ele implica escolhas, cortes, reorganizações e procedimentos que buscam tornar a narrativa compreensível dentro de novas condições de produção. Quando um romance é transportado para o audiovisual, certos elementos que pertencem ao regime da escrita (sobretudo introspecções, metalinguagens e digressões) frequentemente são suprimidos, uma vez que nem sempre encontram equivalente direto na lógica visual. É o que ocorre, por exemplo, na adaptação de *São Bernardo*, de Leon Hirszman (1972), em que as reflexões de Paulo Honório sobre si mesmo e sobre o ato de narrar são omitidas para que o foco permaneça nas ações visíveis, evitando que a densidade interior do texto impeça a fluidez da narrativa televisiva.

Balogh destaca que muitas dessas alterações não derivam de escolhas estéticas puras, mas de necessidades técnicas inerentes ao audiovisual. Com a atmosfera do neorrealismo italiano, a versão em preto e branco de *Vidas Secas* elimina qualquer sugestão cromática associada ao romance, como cores que simbolizariam estados emocionais, reforçando, por

meio da ausência de cor, a aspereza do ambiente e a secura da caatinga. Mesmo assim, a linguagem visual encontra modos próprios de sugerir sentidos: recursos como luz estourada ou enquadramentos específicos funcionam como equivalentes retóricos do texto literário, capazes de humanizar ou animalizar personagens, ecoando as estratégias discursivas de Graciliano Ramos (1996, p. 56)⁴.

Ao analisar diferentes obras, Balogh observa que, embora as funções narrativas essenciais sejam geralmente preservadas, sua “sintaxe” (isto é, sua organização interna) frequentemente se transforma no movimento entre literatura e televisão. Tal mudança decorre das diferenças entre os dois sistemas: enquanto o texto literário opera pela articulação verbal e pelo ritmo da leitura, o audiovisual reorganiza discursos em função da imagem, do som e da montagem. Assim, mesmo adaptações consideradas fiéis modificam a arquitetura dos acontecimentos: *Inocência* retarda algumas ações para gerar suspense, enquanto *O Homem Nu* expande outras para intensificar a solidão e a degradação do protagonista⁵.

Outros casos evidenciam a necessidade de expandir significativamente o texto original. *Memórias de um Gogolô*, ao ser transformado em minissérie, exige acréscimos que preencham o maior tempo de exibição; já obras de grande fôlego narrativo, como *O Tempo e o Vento* ou *Grande Sertão: Veredas*, encontram no formato televisivo um espaço adequado para explorar sua densidade estrutural. Por outro lado, narrativas breves, como *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, revelam-se particularmente compatíveis com o formato fílmico. Em romances em que longas descrições ocupam boa parte das páginas iniciais, como *Inocência*, a televisão condensa e converte esses trechos em sequências imagéticas, substituindo a descrição verbal por composições visuais que sintetizam atmosferas e cenários (Balogh, 1996, p. 138)⁶.

A autora também observa que a televisão tende a tornar explícitos aspectos que no

⁴ Balogh (1996) utiliza os exemplos dos livros *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, ambos adaptados para o cinema — o primeiro em 1972, sob direção de Leon Hirszman, e o segundo em 1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos —, caracterizando-se como filmes de drama.

⁵ *Inocência*, de Visconde de Taunay (1872), foi adaptado do livro para o cinema, dirigido por Walter Lima Jr., em 1983. *O Homem Nu*, de Fernando Sabino (1960), foi adaptado do conto literário para o cinema, dirigido por Hugo Carvana, em 1997.

⁶ *Memórias de um Gogolô*, de Marcos Rey (1968), foi adaptado para minissérie televisiva em 1986, dirigida por Walter Avancini; *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo (1949–1962), para minissérie televisiva em 1985, dirigida por Paulo José; *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1956), para minissérie televisiva em 1985, dirigida por Walter Avancini; e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa (1946), para o cinema em 1965, sob direção de Roberto Santos.

texto literário permanecem implícitos. Esse movimento se relaciona com seu caráter profundamente visual e imediato, que destaca temas simbólicos recorrentes da cultura brasileira. Ao estudar obras como *Vidas Secas*, *Inocência*, *Chapadão do Bugre*⁷ e *O Tempo e o Vento*, Balogh identifica a recorrência de temas como amor, honra, conflito patriarcal, sacrifício, purgação moral e ascetismo, todos elementos profundamente enraizados na tradição narrativa do país. Em séries televisivas, cuja extensão permite um tratamento mais detalhado das emoções e das subjetividades, esses temas ganham força e são reorganizados segundo novas dinâmicas dramáticas.

Essa reorganização evidencia que a adaptação não elimina o intertexto literário; ao contrário, o reinventa. A transposição do verbal para o audiovisual implica a passagem de uma matéria homogênea, como a palavra escrita, para suportes múltiplos e heterogêneos, como imagem, som, movimento e ritmo. Mesmo assim, as isotopias e núcleos temáticos das obras originais persistem, ainda que redistribuídos ou ampliados. A análise de quinze filmes nacionais realizada por Balogh demonstra como as narrativas podem ser fragmentadas, expandidas ou condensadas no percurso adaptativo, sem abandonar totalmente o diálogo com a fonte literária.

Ao refletir sobre esse conjunto de transposições, Balogh chama atenção para as armadilhas do processo: adaptar exige cuidado, pois cada decisão técnica interfere na estrutura poética e na carga simbólica do texto. A televisão, especialmente, mobiliza um tipo de metalinguagem própria, uma articulação de imagens e sons que organiza significados, e essa operacionalização pode tanto preservar quanto desdobrar os sentidos originais. Por isso, ao mesmo tempo em que amplia a legibilidade de certas narrativas, a TV também revela tensões entre expressão e conteúdo, entre o que é possível mostrar e o que precisa ser transformado.

A autora conclui que a adaptação, longe de ser mera perda ou simplificação, constitui um processo criativo que envolve leitura, interpretação e reescritura. A relação entre literatura e audiovisual é marcada por continuidade e ruptura, fidelidade e invenção. Como sugestão para estudos futuros, Balogh aponta a importância de analisar adaptações mais recentes, observando como a cultura brasileira atual reorganiza discursos, símbolos e estruturas narrativas ao remodelar obras para novos formatos midiáticos, indicação que dialoga

⁷ *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério (1965), foi adaptado para a televisão no formato de minissérie, exibida pela TV Globo em 1988, com direção de Walter Avancini.

diretamente com este trabalho, dedicado a uma narrativa televisiva de 2017.

À medida que avançamos no percurso histórico e conceitual das adaptações, torna-se inevitável voltar o olhar para o meio que, nas últimas décadas, mais moldou as formas de narrar: a televisão. Depois de compreender como as histórias se deslocaram do texto para o palco, e dali para o cinema, resta observar o espaço onde a lógica adaptativa se intensifica e ganha novas camadas (o audiovisual seriado). A TV não surge como ruptura, segundo Balogh (2002), ela surge como continuidade ampliada desse movimento: é o território onde a narrativa encontra duração estendida, presença cotidiana e um diálogo direto com os modos contemporâneos de viver e perceber o mundo. Assim, após mapearmos os princípios gerais do adaptar, chegamos ao momento de entender o meio que dá sustentação à obra analisada neste estudo e que redefine, de maneira profunda, a experiência de acompanhar personagens e suas transformações.

A televisão surge em um contexto social marcado pelo avanço acelerado das tecnologias e pela multiplicação de dispositivos capazes de transformar as formas de interação humana. A vida contemporânea passa a exigir que o indivíduo se adapte a ritmos mais intensos, a interfaces cada vez mais interativas e a relações mediadas por máquinas. Nesse ambiente de velocidade e excesso de estímulos, a ficção televisiva se consolida como um espaço privilegiado de criação e circulação de narrativas, reconfigurando os modos de contar e de experienciar histórias. Diferentemente do livro, cuja leitura pode ser realizada no tempo particular de cada leitor, e do cinema, limitado pela duração fixa de seus filmes, a TV exige um acompanhamento constante, no fluxo diário de sua programação, o que impacta profundamente as formas de produzir, veicular e consumir ficção.

Ao contrário da pesquisa cinematográfica, que se estrutura em torno de obras relativamente curtas e de acesso organizado, o estudo da ficção televisiva enfrenta desafios concretos: programas muito longos, em grande quantidade, frequentemente impossíveis de arquivar em instituições públicas. Balogh (2002) afirma que o pesquisador de TV precisa lidar com um volume enorme de material, com narrativas seriadas que podem ultrapassar centenas de capítulos, o que torna inviável acompanhar tudo integralmente. Além disso, há uma tensão entre a necessidade de sistematizar o objeto e a velocidade com que a televisão transforma seus conteúdos. Quando se está imerso no cotidiano de exibir e analisar programas, o tempo para reflexão crítica se reduz drasticamente, e muitos traços fundamentais da ficção televisiva podem passar despercebidos.

O Brasil, marcado por profundas desigualdades sociais e por uma diversidade cultural intensa, encontra na televisão um meio de comunicação capaz de atingir milhões de pessoas diariamente. Segundo Balogh (2002), a TV espalha hábitos, opiniões e valores, funcionando como um parâmetro formador de amplo alcance. A expansão das emissoras (principalmente a partir dos anos 1960, com marcos como o Código Brasileiro de Telecomunicações, a criação da Embratel e a transmissão por satélite) permitiu que o conteúdo televisivo se consolidasse nacionalmente. Assim, ao mesmo tempo em que se alimenta do contexto social e político, a TV engendra uma voracidade narrativa que absorve e recria elementos culturais diversos, constituindo um sistema de produção contínua e de grande impacto.

A ficção televisiva brasileira, sobretudo a telenovela, ganhou reconhecimento por sua qualidade e complexidade. A atividade de roteirizar e contar histórias para um público massivo deu origem a uma indústria forte e especializada. Segundo profissionais como Walter George Durst, a grande demanda por conteúdos e o ritmo acelerado da TV levaram à formação de um *know-how* singular, que aprimora e reinventa os formatos de ficção, dialogando tanto com produções nacionais quanto com séries estrangeiras. Esse ambiente produtivo, muito diferente do cinema ou da literatura, trabalha com serialidade, regularidade e fragmentação, moldando uma estética própria: a repetição, a interrupção para comerciais, a suspensão narrativa e o reatamento constante do sentido, características específicas da narrativa televisiva (Balogh, 2002, p. 18).

O telespectador brasileiro, profundamente habituado à TV, consome sua programação cotidianamente quase sem perceber os mecanismos que a estruturam. O excesso de exposição pode reduzir o senso crítico, enquanto o fluxo constante de informações dificulta que o público perceba mudanças estéticas ou transformações do meio. Por isso, a análise da ficção televisiva — suas estratégias, formatos e modos narrativos — é uma tarefa essencial, não apenas para compreender o produto final, mas para situá-lo dentro de seu contexto histórico e cultural. Embora outras emissoras também produzam ficção, o domínio técnico e criativo da Rede Globo consolidou um padrão estético e narrativo que frequentemente serve de referência para compreender o gênero no Brasil.

Diante desse panorama, torna-se necessário voltar nosso olhar à reflexão teórica que sustenta este estudo. Por essa razão, retomamos aqui alguns pontos essenciais desenvolvidos por Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2013), obra fundamental para entender como as narrativas se transformam ao migrar entre diferentes mídias. A autora oferece

conceitos que iluminam o processo adaptativo. Revisitar suas ideias permite estabelecer as bases analíticas que orientarão a leitura comparativa entre o livro *Perigosa*, de Fabiana Escobar, e sua reconfiguração ficcional na novela *A Força do Querer*.

Segundo Hutcheon (2013, p. 61), a adaptação deve ser compreendida como um processo simultaneamente criativo e interpretativo, no qual obras reconhecidas são retrabalhadas e transformadas em versões que dialogam com o texto-fonte, funcionando como um extenso palimpsesto cultural (uma obra construída em camadas, em que o novo não apaga totalmente o antigo). Frequentemente, esse processo envolve também uma transcodificação, isto é, a transferência da narrativa para um novo conjunto de códigos e convenções. Embora nem toda adaptação exija mudança de mídia, essa passagem de um meio para outro é comum e constitui parte essencial da discussão sobre adaptação.

Ainda que o foco de Hutcheon recaia nos diferentes modos de engajamento que caracterizam a adaptação, ela sublinha que a mídia é parte inseparável desse processo. Como afirma Mitchell (2005, p. 204), “a mídia não fica entre o emissor e o receptor; ela os inclui e constitui”. Assim, ao se considerar a adaptação tanto como processo quanto como produto, torna-se evidente que as mídias possuem implicações sociais, materiais e comunicativas específicas, que moldam o modo como histórias são recontadas e ressignificadas.

A autora explica que, sempre que ocorre uma mudança de mídia, ressurgem o antigo debate sobre a especificidade das formas artísticas, cujas origens remontam ao ensaio de G. E. Lessing, *Laocoonte* (1766), no qual o autor propôs limites e distinções entre poesia e pintura. Essa discussão impulsionou, ao longo do tempo, hierarquias entre as artes, atribuindo a algumas maior prestígio estético ou maior legitimidade cultural. Já no século XX, Clement Greenberg retoma esse debate ao responder ao ensaio *The New Laocoon* (1940), defendendo que cada arte deveria ser compreendida segundo sua própria especificidade material, argumento que influenciou profundamente a estética modernista e continua a orientar estudos contemporâneos de adaptação.

Hutcheon (2013, p. 62) também destaca que críticos como Groensteen (1998) e Gaudreault (1998) reforçam a ideia de que cada mídia opera com formas particulares de expressão, como música, imagem, fala, movimento, gesto, ritmo, e que essa combinação específica produz modos próprios de significação. Por isso, mudanças de mídia implicam, necessariamente, mudanças de forma, de linguagem e de estrutura narrativa. Assim,

adaptações de obras literárias para cinema, quadrinhos ou teatro ilustram bem como cada meio reorganiza a narrativa conforme suas possibilidades comunicativas.

A autora utiliza exemplos como *Hamletmaschine* (1979), de Heiner Müller, que pode ser vista como uma adaptação de *Hamlet* ao mesmo tempo em que se apresenta como obra autônoma, resultante de outros modos de performance. O cinema, segundo Stam (2000), é uma das mídias mais inclusivas, por integrar fala, música, imagem, ritmo e movimento, o que torna certas adaptações mais facilmente realizáveis nesse meio do que na página escrita. Da mesma forma, Spiegelman (2004) argumenta que a grade dos quadrinhos funciona como um “metrônomo” visual, cujas restrições e liberdades influenciam o modo como a narrativa é construída.

Outro aspecto enfatizado por Hutcheon é a passagem do “contar” para o “mostrar”, especialmente quando se adaptam romances ou narrativas extensas, nas quais a performance não ocupa o mesmo lugar estrutural que no teatro ou no cinema. Jonathan Miller (1986) observa que os romances são menos orientados à performance, enquanto peças teatrais exigem constante corporificação. Em adaptações cinematográficas (e também televisivas) isso implica cortes, reorganizações e condensações narrativas. No caso de *A Força do Querer*, esse movimento tornou-se ainda mais evidente: a novela precisou acrescentar personagens e ampliar núcleos dramáticos para expandir seu repertório narrativo e atender às demandas estruturais do formato, que exige múltiplos arcos, conflitos paralelos e dinâmicas que sustentem uma longa exibição serializada.

Um exemplo mencionado por Hutcheon é o filme *O Homem que Amava as Mulheres*, que resultou da colaboração entre François Truffaut, Suzanne Schiffman e Michel F. para adaptar o próprio roteiro. A equipe precisou condensar o material original e reorganizar temas para adequá-los à unidade dramática exigida pelo cinema. Da mesma forma, Todd Williams, ao adaptar apenas a primeira parte do romance *A Widow for One Year* (1998) no filme *The Door in the Floor*, optou por uma abordagem seletiva que alguns consideraram “reduzitiva”, mas que Hutcheon entende como uma solução eficaz dentro das exigências da mídia cinematográfica.

Hutcheon observa ainda que muitas adaptações recorrem a cortes estruturais e estratégias visuais para reforçar elementos narrativos presentes no texto-fonte. Em filmes *noir* (estilo cinematográfico conhecido por seu clima sombrio e pessimista) como *Dupla*

Indemnização (1944) e *Pacto de Sangue* (1944), ruídos, iluminação e elementos arquitetônicos foram utilizados para intensificar o clima sugerido nos romances. Schickel (1992) destaca que adaptações performativas frequentemente alteram o tom e o estilo das obras, tornando-as mais fragmentadas, episódicas ou visualmente dramáticas.

Dessa forma, ao discutir “o que” é adaptado, Hutcheon (2013) ressalta que os elementos formais e estruturais de cada mídia são decisivos para entender o processo adaptativo. Cada forma artística reorganiza a narrativa segundo suas próprias possibilidades expressivas.

Examinar o percurso histórico e teórico das adaptações não é apenas um exercício metodológico. É um caminho necessário para analisar de que modo a personagem Bibi Perigosa é construída, reconstruída e ressignificada na novela *A Força do Querer*, especialmente quando observada pela lente da interseccionalidade. Interessa-nos entender como sua trajetória — originada em uma experiência real, reinterpretada no livro *Perigosa* e reconfigurada pela ficção televisiva — revela tensões entre ficção e realidade, estigma, representação e apagamento. Ao acompanhar esses deslocamentos, investigamos não apenas como Bibi se transforma, mas também como essas transformações dialogam com raça, gênero e classe, elementos que estruturam sua força narrativa e seu impacto cultural.

3.2 INTENCIONALIDADE NAS ADAPTAÇÕES

Neste subcapítulo, serão analisados os fatores que orientam determinadas escolhas criativas no processo de adaptação televisiva, considerando os interesses culturais, políticos e mercadológicos que atravessam a produção da ficção seriada e moldam o discurso televisivo. Parte-se da compreensão de que a adaptação não é um gesto neutro ou exclusivamente estético, mas uma prática situada, condicionada por dinâmicas institucionais, expectativas de recepção e limites impostos pelo próprio meio de circulação. Assim, examinar a intencionalidade presente nas adaptações implica compreender como essas forças operam sobre a narrativa, influenciando a construção de personagens, a organização dos conflitos e a seleção dos temas que se tornam visíveis ou silenciados no espaço televisivo.

No primeiro momento da análise sobre a intencionalidade nas adaptações televisivas, toma-se como base o livro *O discurso ficcional na TV*, de Anna Maria Balogh (2002), obra

fundamental para compreender as especificidades do meio televisivo e os condicionantes que atravessam a produção da ficção seriada. A televisão, enquanto meio de comunicação de ampla circulação, possui uma dinâmica própria que impacta diretamente os modos de criação ficcional e as formas de recepção do público, exigindo do pesquisador um olhar atento para os mecanismos que orientam suas escolhas narrativas.

A intensidade com que os conteúdos televisivos são produzidos e consumidos transforma não apenas os formatos narrativos, mas também as estratégias intertextuais que sustentam a ficção seriada. No contexto brasileiro, o hábito cotidiano de assistir à televisão e a centralidade que esse meio ocupa na vida social tendem a naturalizar suas convenções, dificultando uma percepção crítica das transformações discursivas que operam no interior da ficção televisiva. É justamente essa naturalização que torna necessária uma abordagem analítica capaz de desvelar os critérios (estéticos, produtivos e ideológicos) que orientam a construção de sentido na TV.

A televisão brasileira destacou-se historicamente pela consolidação de formatos ficcionais de grande alcance, especialmente a telenovela, que se tornou o eixo de uma robusta indústria cultural voltada à narração de histórias para milhões de espectadores. Conforme observa Balogh (2002), a voracidade do meio televisivo impôs aos realizadores um ritmo intenso de produção, estimulando tanto a criação contínua quanto o aperfeiçoamento constante de produtos ficcionais. A necessidade de atender a uma programação regular e a um público amplo impõe soluções narrativas específicas, frequentemente elaboradas sob pressão temporal e mercadológica, o que evidencia que as escolhas criativas estão longe de serem neutras.

Ao refletir sobre essas singularidades, Balogh (2002, p. 38) destaca que contar histórias na televisão pressupõe uma lógica própria de serialidade, regularidade e fragmentação. A narrativa televisiva organiza-se em blocos descontínuos, pensados para acomodar interrupções comerciais e garantir a retomada constante do sentido, configurando aquilo que a autora denomina “estética da repetição” e “estética da interrupção”. Tais mecanismos orientam decisões criativas concretas, influenciando a construção de personagens, a dosagem dos conflitos e a organização do enredo. Assim, compreender a intencionalidade nas adaptações televisivas implica reconhecer que a transposição de uma obra literária para a TV responde não apenas a critérios estéticos, mas também a exigências produtivas, industriais e culturais próprias desse meio.

Além dessas dinâmicas estruturais, a narrativa televisiva incorpora de modo estratégico as lógicas do mercado, evidenciando que a construção do enredo também responde a interesses econômicos. A presença recorrente de marcas, produtos e hábitos de consumo integrados às ações das personagens revela que os comerciais não se limitam aos intervalos, mas atravessam a própria diegese. O consumo de determinadas bebidas, o uso de marcas específicas ou a preparação de uma cena que conduz diretamente ao intervalo publicitário funcionam como extensões da narrativa, articulando ficção e marketing. Esses recursos reforçam que a intencionalidade nas adaptações televisivas não se restringe à dimensão estética ou cultural, mas envolve decisões calculadas que conectam visibilidade comercial e sustentação financeira da obra.

A reflexão sobre a intencionalidade adaptativa exige, ainda, compreender a televisão como um produto inserido em um cenário de aceleradas transformações tecnológicas, culturais e sociais. Conforme observa Balogh (2002, p. 17), a TV emerge em um contexto que se aproxima da metáfora do “admirável mundo novo”, no qual a realidade passa a incorporar dinâmicas antes associadas à ficção. As mudanças nas formas de interação humana, mediadas por tecnologias cada vez mais presentes no cotidiano, impõem um ritmo acelerado à produção cultural e demandam adaptações constantes dos discursos. Nesse ambiente, a ficção televisiva preserva o impulso ancestral de contar histórias, mas reformula seus modos de concepção e fruição para atender às especificidades do meio.

Essa lógica é profundamente intencional, pois estrutura narrativas voltadas à manutenção da atenção do espectador em um fluxo contínuo. Balogh (2002, p. 91) aponta que o espectador televisivo, imerso em um cotidiano exaustivo, tende a recorrer à TV como fonte prioritária de informação e entretenimento, o que favorece uma recepção mais intuitiva do que analítica. Essa condição influencia diretamente as escolhas narrativas, levando os produtores a privilegiarem fórmulas reconhecíveis, personagens de forte apelo e conflitos reiterados, capazes de garantir identificação imediata e fidelização do público.

A intencionalidade das adaptações também não pode ser dissociada das condições políticas e econômicas que atravessam a história da televisão brasileira. Como destaca Balogh (2002, p. 64), o desenvolvimento da TV no país ocorreu em paralelo a contextos de concentração de poder político e econômico, consolidando-se como um dos principais meios de formação de opinião em uma sociedade marcada por profundas desigualdades sociais e acesso restrito a bens culturais. A televisão aberta, ao alcançar amplos segmentos da

população, assume um papel central na construção de hábitos, valores e visões de mundo, conferindo às narrativas ficcionais um peso simbólico e ideológico significativo. Assim, as escolhas realizadas em uma adaptação, aquilo que se enfatiza, silencia ou transforma, são atravessadas por limites políticos do dizível e por negociações com discursos hegemônicos.

Além disso, a lógica mercadológica exerce influência decisiva sobre o processo adaptativo. A consolidação de grades de programação fixas, como exemplifica Balogh (2002) ao analisar o modelo da Rede Globo, revela estratégias voltadas à fidelização do público por meio da repetição de horários, formatos e gêneros. A predominância da ficção em determinados horários nobres responde à necessidade de garantir audiência contínua e retorno financeiro. Nesse contexto, optar por determinados elementos narrativos em detrimento de outros significa atender a expectativas consolidadas do público, reduzir riscos comerciais e manter a competitividade diante de produtos nacionais e estrangeiros. A adaptação, portanto, configura-se como um espaço de negociação constante entre inovação e repetição.

O público, por sua vez, não atua de forma passiva nesse processo. Ainda que frequentemente inserido em um consumo contínuo e pouco reflexivo, sua adesão, rejeição ou indiferença interfere diretamente nos rumos da narrativa ao longo da exibição. Balogh (2002, p. 165) evidencia que a televisão aprende com sua própria audiência, ajustando personagens, conflitos e desfechos conforme a recepção. A intencionalidade adaptativa constrói-se, assim, em diálogo permanente com o espectador, cujas preferências e hábitos influenciam as decisões criativas. A adaptação televisiva torna-se, desse modo, um processo dinâmico, no qual mercado, política e público se entrecruzam, determinando por que certos caminhos narrativos são escolhidos enquanto outros são descartados.

Para avançar na compreensão da intencionalidade presente nas adaptações televisivas, é necessário deslocar o olhar das condições estritamente produtivas para o modo como a narrativa é socialmente apropriada. Se as escolhas adaptativas respondem a exigências industriais, mercadológicas e políticas, elas também se orientam por expectativas concretas de recepção, construídas historicamente no interior da sociedade. É nesse ponto que a contribuição de Ondina Fachel Leal, em *A leitura social da novela das oito* (1986), torna-se fundamental, ao propor uma análise da telenovela a partir das práticas cotidianas do público e dos sentidos produzidos na interação entre texto ficcional e vida social.

Leal (1986, p. 7) parte da compreensão de que a telenovela não se esgota em sua

materialidade narrativa, mas adquire significado pleno no momento em que é incorporada ao cotidiano dos telespectadores. A autora demonstra que assistir à novela é uma prática social situada, atravessada por rotinas domésticas, relações familiares, conversas informais e sistemas de valores compartilhados. Nesse sentido, a recepção não ocorre de maneira isolada ou abstrata, mas em espaços concretos, sobretudo o ambiente doméstico, nos quais a narrativa televisiva passa a dialogar diretamente com experiências vividas, conflitos reais e percepções morais do público.

Essa perspectiva permite compreender que a intencionalidade adaptativa não se manifesta apenas naquilo que é narrado, mas também na forma como os elementos da narrativa são organizados para ocupar determinados “lugares” simbólicos. A autora argumenta que a telenovela estrutura seus conflitos de modo a torná-los reconhecíveis e comentáveis, favorecendo a circulação social do enredo para além da tela. Personagens, dilemas e situações são construídos de maneira a permitir que o espectador estabeleça comparações com sua própria realidade, ativando julgamentos, identificações e tomadas de posição. Assim, a adaptação televisiva opera segundo uma lógica que antecipa leituras possíveis, orientando a interpretação sem, contudo, anulá-la.

Ao analisar a novela das oito como um fenômeno social, Leal (1986, p. 61) também destaca que o telespectador não assume uma postura passiva diante da narrativa. Pelo contrário, ele interpreta, seleciona, hierarquiza e ressignifica os acontecimentos ficcionais a partir de suas referências culturais, sociais e afetivas. Esse processo de leitura ativa interfere diretamente na maneira como a novela é concebida e ajustada ao longo de sua exibição, revelando um circuito de retroalimentação entre produção e recepção. A intencionalidade, nesse contexto, não é fixa nem unilateral, mas construída na tensão constante entre o que é proposto pela narrativa e o que é legitimado pelo público.

Outro aspecto central apontado pela autora diz respeito à separação simbólica entre os espaços da ficção e da realidade, ainda que ambos se interpenetrem. A novela ocupa um lugar específico no cotidiano: ela não substitui a experiência vivida, mas oferece uma linguagem por meio da qual essa experiência pode ser narrada, discutida e reorganizada simbolicamente. Essa função narrativa confere à telenovela um papel mediador, no qual conflitos sociais complexos são traduzidos em histórias compreensíveis, emocionalmente acessíveis e socialmente compartilháveis. Tal mediação é profundamente intencional, pois envolve escolhas sobre o que pode ser mostrado, como deve ser apresentado e quais sentidos são

privilegiados.

Desse modo, a leitura social da telenovela demonstra que as adaptações televisivas são orientadas por uma racionalidade que articula produção, narrativa e recepção. Ao antecipar modos de leitura, a adaptação organiza seus elementos de forma estratégica, distribuindo papéis, conflitos e valores em posições reconhecíveis para o público. A intencionalidade, portanto, não reside apenas na fidelidade ou infidelidade à obra de origem, mas na capacidade da narrativa adaptada de ocupar um lugar social específico, dialogando com expectativas coletivas e integrando-se às práticas cotidianas do telespectador.

Ao analisar a recepção da novela a partir do recorte de classe social, Leal (1986) destaca que o consumo da telenovela se distribui de forma desigual entre classes populares e classe dominante. Enquanto os grupos socialmente privilegiados dispõem de maior acesso a bens culturais diversificados, as classes populares estabelecem com a novela uma relação mais frequente e central. Essa diferença não se explica apenas por hábitos individuais, mas pelas condições materiais que estruturam cada universo social, uma vez que “a prática de uma classe gera seu próprio tipo de consciência, de representar, de sistema de significados, enfim, de cultura” (Leal, 1986, p. 28). Tal assimetria ajuda a compreender por que a adaptação televisiva orienta suas escolhas narrativas a partir de expectativas de recepção mais fortemente ancoradas nas classes populares, para as quais a novela ocupa um lugar privilegiado.

No capítulo dedicado ao universo do popular, a autora demonstra que a relação com a telenovela não se limita ao conteúdo narrativo, mas se inscreve materialmente no espaço doméstico, especialmente por meio da organização dos objetos e dos ambientes da casa. A disposição dos móveis, a centralidade da sala e o lugar ocupado pela televisão revelam uma lógica na qual o cotidiano é organizado em função do ato de assistir. A TV não aparece como um objeto entre outros, mas como eixo estruturador do espaço, em torno do qual se organizam horários, circulação das pessoas e usos do ambiente doméstico.

Leal (1986, p. 33) observa que, nesse universo, os objetos não são neutros: carregam histórias, afetos e marcas de pertencimento social. Fotografias, imagens religiosas, lembranças de família e móveis adquiridos ao longo do tempo convivem com a televisão, compondo um cenário em que o vivido e o ficcional se entrelaçam. A casa, assim, torna-se um espaço narrativo, onde a novela se integra às práticas familiares, aos silêncios e às conversas,

sendo assistida coletivamente e comentada no interior do grupo. Esse modo de apropriação reforça o caráter ritualizado da recepção, no qual o assistir ganha contornos de encontro e partilha.

Ao destacar que a organização do espaço doméstico expressa uma forma particular de relação com os bens simbólicos, a autora aponta que a materialidade da casa traduz condições sociais específicas. A disposição dos objetos revela uma economia visível e funcional, na qual cada elemento possui um lugar definido e carregado de sentido. Nesse contexto, a televisão ocupa um lugar privilegiado, não apenas por sua função de entretenimento, mas por sua capacidade de articular o mundo externo ao espaço íntimo, conectando o cotidiano das classes populares a narrativas que dialogam com suas experiências, expectativas e afetos.

Essa leitura permite compreender como a adaptação televisiva constrói cenários, enquadramentos e ambientes que dialogam diretamente com esse universo material. Ao representar casas, salas e objetos reconhecíveis, a novela mobiliza uma identificação que não é apenas ficcional, mas espacial e sensorial. A intencionalidade presente nas adaptações se manifesta também na forma como o espaço doméstico é encenado, reafirmando a centralidade da casa popular como lugar privilegiado de recepção, interpretação e ressignificação da ficção televisiva.

Indo para um outro eixo de reflexão, que embora distinto acaba por somar de maneira decisiva à compreensão da intencionalidade nas adaptações televisivas, recorre-se agora ao livro *Conjunções, disjunções e transmutações*, de Anna Maria Balogh (1996), no qual a autora discute a função poética e seus desdobramentos nos processos de transposição entre linguagens.

Ao deslocar o olhar para esse aspecto, torna-se possível problematizar as escolhas feitas quando uma obra literária é adaptada para a televisão, sobretudo em casos como *Perigosa*, escrito por Fabiana Escobar (2017), cujo discurso é marcado por um linguajar direto, por vezes de baixo calão e fortemente ancorado na oralidade do universo retratado. Ao ser transposta para a telenovela, essa linguagem precisa ser necessariamente reelaborada, uma vez que a Rede Globo opera sob limites institucionais relacionados ao horário de exibição, ao público-alvo e às normas de classificação indicativa.

Nesse processo, observa-se uma espécie de “eufemização” do discurso, na qual expressões mais explícitas são substituídas por formas simbolicamente atenuadas, capazes de

sugerir conflitos, violências e tensões sem explicitá-los plenamente. Embora tal operação implique certa perda da crueza e da literalidade presentes no texto de origem, ela preserva, de modo estratégico, elementos essenciais para a compreensão do contexto, evidenciando que a função poética atua como um recurso intencional de mediação entre fidelidade temática, aceitabilidade social e exigências do meio televisivo.

Anna Maria Balogh (1996) retoma a noção de função poética a partir do diálogo com Roman Jakobson, Octavio Paz e outros teóricos, destacando que ela constitui um dos aspectos mais complexos, e ao mesmo tempo mais instigantes, do processo adaptativo. A função poética desloca o foco da linguagem para sua própria materialidade, isto é, para a forma como o sentido se constrói não apenas pelo que se diz, mas pela maneira como os elementos da expressão se organizam e se relacionam entre si. Nesse sentido, o significado emerge das relações internas do texto, das aproximações, contrastes e repetições que produzem efeitos de sentido específicos.

Balogh (1996, p. 39) enfatiza que, nos textos regidos pela função poética, há uma íntima coesão entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, tornando inseparáveis forma e sentido. Embora a poesia seja frequentemente tomada como modelo dessa função, tal característica não se restringe exclusivamente ao campo literário, podendo manifestar-se em diferentes tipos de discurso, inclusive em narrativas autobiográficas e testemunhais. Nesses casos, a função poética atua na maneira como a experiência vivida é organizada linguisticamente, preservando ambiguidades, tensões e múltiplas possibilidades de interpretação, o que afasta qualquer leitura unívoca ou meramente referencial.

Ao discutir a chamada “intraduzibilidade” da poesia, Balogh (1996, p. 41) argumenta que levá-la ao extremo conduziria a um impasse teórico. Em vez disso, a autora propõe compreender a adaptação como um processo de recriação, no qual conteúdos e experiências podem transitar entre diferentes sistemas de signos, ainda que sob novas formas expressivas. A transmutação, conceito central em sua reflexão, corresponde ao movimento pelo qual elementos significativos de uma obra são conservados e reorganizados em outro sistema de linguagem, ultrapassando a ideia de fidelidade literal entre textos (Balogh, 1996, p. 54). Nessa perspectiva, a adaptação envolve a preservação de núcleos de sentido que são reconfigurados discursivamente, permitindo que o texto seja atualizado em outro suporte, outra linguagem ou outro contexto sociocultural. A transmutação, portanto, pressupõe equivalência formal e manutenção de vínculos semânticos fundamentais entre a obra de origem e sua nova

configuração, evidenciando que cada adaptação constitui simultaneamente continuidade e transformação.

Essa perspectiva mostra-se particularmente relevante para o estudo das adaptações televisivas quando o texto de origem não é uma obra literária ficcional, mas um relato autobiográfico, como *Perigosa*, marcado por oralidade, intensidade emocional e linguagem direta. A transposição desse tipo de discurso para a televisão implica uma reconfiguração da função poética, na qual aspectos como espontaneidade e marcas de fala precisam ser reelaborados. Elementos expressivos do relato original passam, assim, a ser traduzidos em recursos narrativos, audiovisuais e performáticos capazes de sugerir sentidos sem explicitá-los integralmente.

Nesse processo, a função poética deixa de operar prioritariamente pela linguagem verbal explícita e passa a manifestar-se por meio de silêncios, enquadramentos, escolhas lexicais atenuadas, gestualidades e construções simbólicas. Ainda que tal reorganização implique certa perda da literalidade e da força bruta do discurso autobiográfico, ela preserva aspectos essenciais para a compreensão do contexto narrado, evidenciando que adaptar é sempre interpretar. No contexto da televisão, essa interpretação é atravessada por exigências narrativas, mercadológicas e culturais, mas também por uma busca de efeitos estéticos capazes de manter a potência da experiência relatada, ainda que sob outras formas de expressão.

Diante dessas reflexões, torna-se possível compreender que a adaptação televisiva se configura como uma operação seletiva profundamente intencional, na qual linguagem, forma, contexto social e expectativas de recepção são constantemente negociados. As contribuições de Balogh (1996 e 2002) e Leal (1986) evidenciam que adaptar implica decidir o que pode ser dito, mostrado ou sugerido, bem como aquilo que precisa ser atenuado ou reformulado em função dos limites institucionais, políticos, mercadológicos e culturais. Compreender a intencionalidade nas adaptações exige avançar para uma análise mais profunda dos critérios que orientam essas decisões, investigando, de modo sistemático, o que é adaptado, o que não é adaptado e por quais razões, questão que orienta o próximo subcapítulo.

3.3 O QUE É ADAPTADO E O QUE NÃO É ADAPTADO

Este subcapítulo encerra o terceiro capítulo da dissertação e constitui o momento de síntese das discussões teóricas anteriormente desenvolvidas. Após a apresentação dos processos de adaptação e da análise da intencionalidade que orienta as escolhas criativas na ficção televisiva, volta-se o olhar para a identificação dos elementos que são mantidos, modificados ou suprimidos no percurso adaptativo. Trata-se, portanto, de um espaço de fechamento analítico, no qual se explicitam as negociações entre o texto de origem e as demandas específicas do meio televisivo, preparando o terreno para a leitura crítica que será aprofundada no capítulo seguinte.

Como mencionado anteriormente, retoma-se aqui a contribuição de Linda Hutcheon (2013), partindo do entendimento de que a adaptação não pode ser compreendida como uma simples transferência de conteúdo entre meios, tampouco como um exercício de fidelidade ao texto de origem. A retomada desse pressuposto justifica-se pela compreensão de que a recorrência conceitual favorece a consolidação da aprendizagem e da análise crítica, especialmente em um campo teórico marcado por múltiplas interpretações. Para Hutcheon (2013), a adaptação configura-se como um processo seletivo e interpretativo, no qual determinadas dimensões da obra-fonte são preservadas, enquanto outras são necessariamente modificadas, condensadas ou eliminadas. Tal movimento não ocorre de forma arbitrária, mas em função das exigências do novo meio, das expectativas de recepção e das condições culturais que atravessam o ato de adaptação.

Nos capítulos iniciais de *Uma Teoria da Adaptação*, Hutcheon enfatiza que aquilo que permanece em uma adaptação não é, em geral, a forma original do texto, mas seus núcleos narrativos e afetivos. Elementos como conflitos centrais, temas recorrentes, relações entre personagens e estruturas básicas de ação tendem a ser mantidos porque constituem o eixo de reconhecimento da obra. É esse reconhecimento que permite ao público identificar a adaptação como relacionada a um texto anterior, ainda que sua materialidade expressiva seja profundamente distinta.

Por outro lado, a autora argumenta que aspectos ligados à linguagem específica do texto-fonte são frequentemente os primeiros a sofrer transformação. Em adaptações de obras literárias, procedimentos como introspecção psicológica, narrador em primeira pessoa, fluxo de consciência e digressões reflexivas raramente encontram correspondência direta em mídias

performativas ou audiovisuais. Nesses casos, tais elementos não são simplesmente “perdidos”, mas substituídos por estratégias próprias do novo meio, como ações visíveis, diálogos, enquadramentos, expressões faciais, trilha sonora ou gestos corporais, recursos capazes de exteriorizar conflitos internos e estados emocionais que, no texto escrito, são construídos prioritariamente pela linguagem verbal.

Entre esses recursos, a trilha sonora assume papel central na construção de sentidos na narrativa audiovisual, funcionando como um dispositivo expressivo capaz de intensificar emoções, orientar leituras e modular a percepção do espectador. Estudos na área da psicologia da música e das neurociências demonstram que estímulos musicais ativam regiões cerebrais relacionadas à emoção, à memória e à expectativa, influenciando diretamente a forma como cenas e personagens são interpretados pelo espectador. Juslin e Västfjäll (2008, p. 563), ao analisarem os mecanismos psicológicos pelos quais a música evoca emoções, evidenciam que escolhas musicais não operam apenas como acompanhamento estético, mas como elementos narrativos que produzem respostas afetivas específicas no público. Nesse sentido, a seleção da trilha sonora em produções televisivas é realizada de forma criteriosa, uma vez que a música contribui decisivamente para a construção do clima dramático, da tensão narrativa e da empatia com os conflitos apresentados, reforçando que a adaptação envolve não apenas o que se mostra, mas também o modo sensorial pelo qual a história é experienciada.

Hutcheon destaca ainda que o processo adaptativo envolve uma reorganização da narrativa, o que implica decisões sobre ritmo, duração e hierarquização dos acontecimentos. Ao migrar para mídias seriadas ou performativas, a história pode ser expandida, fragmentada ou condensada, conforme as exigências estruturais do formato. Assim, aquilo que era secundário no texto de origem pode ganhar centralidade na adaptação, enquanto episódios ou personagens considerados menos funcionais para a nova lógica narrativa tendem a ser reduzidos ou suprimidos.

Outro ponto central levantado pela autora diz respeito ao ponto de vista. Adaptar envolve escolher quem fala, quem age e de onde a história é contada. Mudanças nesse aspecto afetam diretamente os sentidos produzidos pela narrativa, uma vez que deslocam o foco interpretativo da obra e reorganizam a leitura dos acontecimentos. Hutcheon observa que adaptações frequentemente alteram a perspectiva original para torná-la mais acessível, mais dramática ou mais adequada ao público-alvo, o que evidencia que toda adaptação carrega uma dimensão ideológica, ainda que nem sempre explicitada. Ao privilegiar determinados pontos

de vista em detrimento de outros, a narrativa adaptada orienta a empatia do espectador e redefine as motivações atribuídas às personagens.

Levando isso em consideração, torna-se importante destacar que, no livro *Perigosa* (2017), a trajetória de Bibi (nossa personagem estudada) pode ser lida, a partir de uma leitura atenta e crítica, como resultado de uma conjunção de fatores sociais, afetivos e estruturais, e não exclusivamente como fruto de uma paixão amorosa. A aproximação com o universo do crime emerge de um contexto marcado por desigualdades, vulnerabilidades e pela intersecção entre gênero, raça, classe e experiências de marginalização, que gradualmente conduzem a personagem a acompanhar o marido. Já na adaptação televisiva, a Bibi da novela *A Força do Querer* é construída a partir de um ponto de vista mais fortemente ancorado na lógica da paixão intensa e absoluta: trata-se de uma mulher que se define por “amar grande” e que deseja ser “amada grande”, isso significa que ela gostaria de amar de forma intensa e, da mesma forma, ser amada intensamente, quase irracionalmente, o que desloca o eixo explicativo de sua trajetória para o campo do amor romântico exacerbado. Essa mudança de perspectiva não apenas intensifica o apelo dramático da narrativa, como também simplifica motivações complexas, evidenciando como a escolha do ponto de vista na adaptação redefine sentidos, hierarquiza causas e orienta a leitura do público sobre as ações da personagem.

Hutcheon (2013, p. 63) também ressalta que adaptações não preservam, necessariamente, o tom ou a ambiguidade do texto-fonte. Ironia, ambivalência moral e zonas de indeterminação tendem a ser reorganizadas quando a narrativa passa para meios que privilegiam a visibilidade e a ação. Em muitos casos, essa reorganização resulta em maior explicitação dos conflitos, diminuição da abertura interpretativa ou reforço de determinadas leituras possíveis, especialmente quando o novo meio opera sob forte pressão de recepção imediata.

Nesse sentido, Hutcheon propõe compreender a adaptação como um ato de leitura criativa, no qual o adaptador atua como intérprete do texto-fonte. O que é mantido ou transformado depende menos de critérios de fidelidade e mais daquilo que o adaptador considera essencial para que a história funcione em outro contexto midiático e cultural. Assim, a adaptação revela tanto o texto original quanto a visão de mundo, os valores e as limitações de quem o reconta.

Perguntar “o que é adaptado” implica reconhecer que nenhuma adaptação transporta a

totalidade de uma obra. Sempre há perdas, ganhos e deslocamentos. O que permanece são estruturas narrativas reconhecíveis e temas considerados centrais; o que se transforma são as formas de expressão, os modos de construção subjetiva e os mecanismos de envolvimento do público. Desse modo, o processo adaptativo se configura como um espaço de negociação constante entre permanência e mudança, no qual cada escolha redefine os sentidos da narrativa recontada.

Quando esse debate é deslocado para o campo da ficção televisiva, especialmente no formato seriado da telenovela, as negociações entre permanência e transformação tornam-se ainda mais evidentes. Isso porque a adaptação passa a ser atravessada não apenas pelas especificidades do meio audiovisual, mas também pelas formas sociais de circulação e recepção que estruturam a experiência televisiva cotidiana.

Com base nessa perspectiva, a contribuição de Ondina Fachel Leal em *A leitura social da novela das oito* (1986) permite aprofundar a compreensão das adaptações televisivas a partir de suas condições concretas de produção e recepção. Ao investigar o funcionamento da telenovela exibida no horário nobre da televisão brasileira, a autora evidencia que a novela das oito constitui um produto cultural profundamente marcado por sua ampla circulação social e por seu diálogo constante com um público heterogêneo, numeroso e diversificado. Nesse contexto, as escolhas narrativas e estéticas não são orientadas apenas por critérios artísticos ou literários, mas também pela necessidade de garantir legibilidade, envolvimento emocional e reconhecimento imediato por parte do telespectador.

Leal (1986, p. 13) demonstra que a novela das oito opera como uma narrativa cotidiana, inserida no ritmo da vida doméstica e acompanhada de forma fragmentada, muitas vezes entre atividades rotineiras. Essa forma de recepção influencia diretamente aquilo que é adaptado e aquilo que tende a ser suprimido no processo de transposição. Narrativas excessivamente introspectivas, ambiguidades prolongadas ou conflitos que exigem alto grau de abstração tendem a ser reorganizados em favor de estruturas mais explícitas, personagens fortemente tipificados e conflitos claramente delineados, capazes de manter a atenção do público ao longo de uma exibição diária e seriada.

Nesse sentido, a autora ressalta que a novela das oito se constrói a partir de um equilíbrio entre repetição e variação. A recorrência de temas, situações e perfis de personagens não representa um empobrecimento narrativo, mas uma estratégia de

reconhecimento que facilita a adesão e a permanência do público. Ao mesmo tempo, pequenas variações e reviravoltas garantem o interesse contínuo do telespectador. Essa dinâmica se articula diretamente à estrutura seriada da telenovela, marcada por interrupções comerciais e pela fragmentação do enredo ao longo da semana. As cenas que antecedem os intervalos publicitários e, sobretudo, a última cena exibida no encerramento da semana são cuidadosamente construídas para suspender a ação em momentos de tensão, revelação ou conflito iminente, produzindo o efeito de expectativa e estimulando o retorno do público no capítulo seguinte. Trata-se de um recurso narrativo próprio da televisão, no qual a adaptação incorpora não apenas escolhas temáticas, mas também estratégias de retenção da audiência, moldando o ritmo e a organização da narrativa em função do consumo contínuo e da fidelização do telespectador.

Nesse contexto, torna-se relevante observar a diferença fundamental entre os regimes de leitura do livro e da telenovela. Na experiência da leitura literária, é o leitor quem detém maior controle sobre o tempo da narrativa: decide quando iniciar, interromper ou retomar a leitura, bem como o ritmo com que percorre os capítulos. Essa autonomia exige, por parte do texto literário, uma construção narrativa que saiba dosar pausas, encerramentos e continuidades, de modo que o fechamento de um capítulo funcione como convite à leitura do seguinte, sem a imposição de uma temporalidade externa. Já na telenovela, o tempo da narrativa é determinado pela lógica da grade televisiva e pela exibição seriada, fazendo com que o espectador seja conduzido a aguardar o próximo episódio ou a continuação da história após os intervalos e as pausas semanais. Assim, enquanto o livro mobiliza o desejo de continuidade a partir da liberdade do leitor, a narrativa televisiva opera pela espera obrigatória, estruturando seus ganchos e suspensões de sentido para manter o público vinculado ao fluxo da programação. Essa diferença evidencia como o processo adaptativo não envolve apenas a transformação de conteúdos, mas também a reconfiguração da relação entre narrativa, tempo e recepção.

Outro aspecto enfatizado por Leal refere-se ao modo como a novela das oito se insere em práticas sociais de leitura coletiva e cotidiana, nas quais a narrativa ultrapassa o espaço da tela e passa a circular em conversas informais, comentários familiares e interpretações compartilhadas. Essa dinâmica incide diretamente sobre o processo adaptativo, favorecendo a construção de personagens cujas motivações sejam rapidamente reconhecíveis e cujas ações possam ser facilmente comentadas, avaliadas e julgadas socialmente. Assim, a adaptação televisiva reorganiza conflitos e trajetórias de modo a facilitar essa circulação social da

narrativa, evidenciando que adaptar implica considerar não apenas o meio técnico, mas também os modos coletivos de leitura e apropriação que caracterizam a recepção da telenovela.

No caso das telenovelas exibidas no horário das oito (como *A Força do Querer*) esse diálogo com o público torna-se ainda mais decisivo, uma vez que se trata de uma faixa considerada estratégica pela emissora, voltada a um público amplo e nacional. Como aponta Leal (1986), a novela das oito assume a função de narrativa integradora, capaz de reunir diferentes classes sociais em torno de temas reconhecíveis e emocionalmente mobilizadores. Desse modo, o que é adaptado privilegia conflitos universais, como amor, família, ascensão social e traição, enquanto leituras mais ambíguas ou estruturalmente críticas tendem a ser suavizadas ou reorganizadas para não romper o pacto de identificação com o telespectador médio.

A partir do diálogo entre Hutcheon (2013) e Leal (1986), torna-se possível compreender que o processo de adaptação na novela das oito opera por escolhas seletivas que não incidem de maneira homogênea sobre todos os elementos da obra-fonte. Como aponta Hutcheon, adaptar implica interpretar e decidir o que é considerado essencial para que a história funcione em outro meio; já Leal evidencia que, no caso da novela das oito, essas decisões são atravessadas pelas práticas sociais de leitura de um público amplo, que acompanha a narrativa de modo fragmentado e cotidiano. Desse modo, o que não se adapta não é necessariamente aquilo que perde valor estético, mas aquilo que se mostra menos funcional às exigências de inteligibilidade, circulação social e engajamento contínuo que estruturam a ficção televisiva.

No âmbito da ficção televisiva, a reflexão proposta por Anna Maria Balogh (2002), em *O discurso ficcional na TV*, contribui para aprofundar a compreensão do que se preserva e do que se transforma no processo adaptativo, ao deslocar o foco da análise para o funcionamento interno da narrativa e para suas estruturas de ação. Ao dialogar com a tradição da narratologia estrutural, especialmente com Propp e Greimas, a autora propõe que a adaptação televisiva não opera por simples supressão ou acréscimo de elementos, mas por uma reorganização funcional das ações, dos estados narrativos e dos papéis desempenhados pelas personagens (Balogh, 2002, p. 57).

Sob essa perspectiva, o que tende a não ser adaptado são as estruturas profundas da

narrativa, entendidas como esquemas de ação relativamente estáveis que organizam o percurso do sujeito em direção a um objeto de valor. Independentemente das mudanças de linguagem, de mídia ou de contexto cultural, a ficção televisiva preserva trajetórias narrativas reconhecíveis, baseadas em estados iniciais de equilíbrio, rupturas, conflitos, transformações e possíveis recomposições finais. Esses esquemas, que articulam desejo, falta, busca e realização (ou fracasso), funcionam como invariantes narrativas que garantem inteligibilidade e continuidade ao relato, permitindo que o público acompanhe a história mesmo diante de transformações significativas na superfície do texto.

No caso da personagem Bibi, criada para *A Força do Querer*, tanto a autora Gloria Perez quanto a intérprete Juliana Paes revelaram preocupações semelhantes quanto à forma como ela seria representada. Em entrevista concedida ao *Estadão Conteúdo* em 2021, Paes destacou que a construção da personagem esteve orientada pela necessidade de não glamourizar a vida no crime, preservando, no entanto, a motivação emocional que impulsiona suas escolhas: o amor intenso pelo companheiro que se envolve com o tráfico e a consequente aproximação desse universo, inspirada na história real narrada no livro *Perigosa*, de Fabiana Escobar. Essa opção narrativa evidencia a intenção de manter, na adaptação televisiva, a força afetiva e subjetiva que move Bibi, evitando transformá-la em um estereótipo de “bandida” e sublinhando sua trajetória como resultado de uma paixão desmedida, e não como exaltação do crime. Ainda segundo a atriz, a direção editorial da novela buscou enfatizar a dimensão humana e contraditória da personagem, deixando claro que a narrativa não se propõe a enaltecer o tráfico, mas a evidenciar as consequências das escolhas motivadas pelo amor e pela crença na possibilidade de redenção do outro, princípio que orientou a construção dramática de Bibi ao longo da trama (Estadão Conteúdo, 2021).

Por outro lado, aquilo que é efetivamente adaptado situa-se no plano da organização das ações, dos estados narrativos e da distribuição das funções. Balogh (2002, p. 63) destaca que a ficção televisiva, em especial a narrativa seriada, privilegia enunciados de fazer (ações visíveis, decisões explícitas e conflitos externalizados) em detrimento de estados internos prolongados ou excessivamente abstratos. Nesse processo, discussões que, no texto-fonte, são breves ou resolvidas de modo relativamente direto tendem a ganhar maior espessura dramática na adaptação televisiva, sendo prolongadas, tensionadas ou reorganizadas para ampliar seu impacto junto ao público. Silêncios narrativos, pausas introspectivas ou elipses frequentes na escrita são, muitas vezes, substituídos por falas, confrontos verbais e situações de exposição emocional, de modo a tornar os conflitos mais visíveis e imediatamente

apreensíveis. Da mesma forma, acontecimentos que, no livro, se resolvem de maneira aparentemente “simples” ou rápida são, na telenovela, convertidos em momentos de clímax, nos quais a revelação de informações, decisões ou rupturas é cuidadosamente preparada e dramatizada. Esse deslocamento evidencia que a televisão opera por uma intensificação afetiva da narrativa, fazendo com que emoções, dilemas e conflitos sejam apresentados de forma mais explícita e “à flor da pele” do que na experiência cotidiana ou na leitura, reforçando o caráter sensorial, emocional e espetacular que estrutura a ficção televisiva.

Nesse processo, observa-se também uma reorganização dos tempos narrativos. A televisão favorece uma progressão baseada na alternância constante entre estados e transformações, de modo a manter o fluxo narrativo ativo e a expectativa do espectador. Estados prolongados de equilíbrio, dúvida ou suspensão tendem a ser encurtados ou tensionados por eventos que impulsionem a ação, evidenciando que a adaptação televisiva privilegia o dinamismo narrativo como estratégia de engajamento.

Balogh (2002, p. 64) chama atenção ainda para o fato de que a adaptação pode deslocar o peso narrativo de determinadas funções, atribuindo maior centralidade a ações que, no texto de origem, ocupavam posição secundária ou inexistente. Esse deslocamento não implica ruptura com a estrutura narrativa fundamental, mas uma redistribuição funcional orientada pelas exigências do meio televisivo, que demanda clareza, progressão constante e forte investimento no encadeamento causal dos acontecimentos.

Um exemplo claro de deslocamento funcional promovido pela adaptação televisiva pode ser observado na criação e no peso narrativo do personagem Caio em *A Força do Querer*. Interpretado por Rodrigo Lombardi, Caio é um advogado e ex-noivo de Bibi que, na trama, reaparece em sua vida quando ela já está casada com Rubinho, gerando um triângulo amoroso e tensionando as escolhas afetivas da protagonista. Diferentemente de figuras e eventos presentes no livro *Perigosa* ou na trajetória real de Fabiana Escobar, Caio não existe nem na vida real nem no texto de origem: trata-se de uma personagem inventada por Glória Perez para ampliar o conflito narrativo e oferecer uma possibilidade de contraponto emocional às decisões de Bibi. Como registro documental desta licença poética, Fabiana Escobar chegou a comentar sobre o personagem em entrevistas ligadas à repercussão da novela, afirmando que a história de Caio é “tudo inventado” e, de forma bem-humorada, que ela ainda espera encontrar um Caio na vida real — o que deixa explícito que essa figura só existe no universo ficcional da novela e não integrou sua experiência pessoal retratada no

livro. Essa ampliação dramática mostra como a adaptação televisiva não apenas reorganiza funções narrativas, mas também introduz personagens extras com papel centralizado, capazes de intensificar conflitos, ampliar possibilidades afetivas e assegurar o ritmo e o engajamento próprios do formato seriado. Trata-se de um procedimento que não exige correspondência direta com a obra-fonte ou com a realidade que a inspirou, sem que isso acarrete prejuízo à coerência narrativa ou à consistência do processo adaptativo (Veja, 2017).

Desse modo, a contribuição de Balogh permite compreender que, no processo adaptativo, não se preservam necessariamente personagens, eventos ou sequências específicas, mas sim as funções narrativas que estruturam a ação e organizam os percursos de sentido. O que se transforma são as formas de manifestação dessas funções, ajustadas à lógica audiovisual, à serialidade e às condições de recepção da televisão. Assim, a adaptação não elimina a complexidade narrativa, mas a reconfigura em termos funcionais, privilegiando ações visíveis e transformações reconhecíveis, sem romper com os esquemas estruturais que sustentam a narrativa enquanto tal.

Com isso, conclui-se este subcapítulo, cujo objetivo foi consolidar o percurso teórico e analítico desenvolvido ao longo do capítulo, articulando diferentes contribuições para a compreensão dos processos de transposição narrativa na ficção televisiva. Ao sistematizar as principais linhas de reflexão que orientam a leitura das escolhas, deslocamentos e reconfigurações envolvidos nesse tipo de narrativa, estabelece-se um ponto de fechamento que permite avançar com maior precisão analítica. A partir deste arcabouço, o trabalho segue para o núcleo central da dissertação, na qual o livro *Perigosa* será examinado de forma aprofundada, tomando como base os referenciais discutidos nos capítulos dois e três, dedicados, respectivamente, à interseccionalidade e à adaptação, permitindo uma leitura crítica mais detida da obra e de seus sentidos sociais.

4 GÊNERO, RAÇA E CLASSE: ANÁLISE DA PERSONAGEM PERIGOSA A PARTIR DA INTERSECCIONALIDADE

Este capítulo tem como objetivo analisar as diferenças e os deslocamentos de sentido entre a representação da personagem Bibi Perigosa na telenovela *A Força do Querer* (2017) e a narrativa autobiográfica do livro *Perigosa* (2017), de Fabiana Escobar, à luz da perspectiva da interseccionalidade, considerando as categorias de gênero, classe e raça como eixos estruturantes da análise. Parte-se da compreensão de que o relato de Escobar, atravessado por experiências de amor, sofrimento, maternidade, sobrevivência e inserção em contextos de marginalização, configura-se como um testemunho singular de resistência e de reconstrução identitária. Trata-se de uma narrativa em que os marcadores sociais não aparecem como elementos isolados, mas como dimensões constitutivas de sua trajetória, articulando-se de maneira indissociável na formação de sua subjetividade e na elaboração de seu discurso.

Ao narrar a própria história, Fabiana Escobar evidencia de que modo tais marcadores operam concretamente em seu cotidiano, expondo processos de vulnerabilização, criminalização e silenciamento que incidem de forma sistemática sobre mulheres periféricas no contexto social brasileiro. A experiência individual, nesse sentido, não se encerra na esfera privada, mas revela engrenagens estruturais que produzem desigualdades e estigmas. *Perigosa*, portanto, ultrapassa o estatuto de relato pessoal e inscreve-se como narrativa que tensiona discursos hegemônicos, desloca olhares cristalizados sobre a figura da “mulher do tráfico” e torna visíveis experiências historicamente relegadas à invisibilidade. Ao fazê-lo, a obra se configura como espaço de denúncia simbólica e de afirmação da subjetividade feminina em contextos marcados por exclusão social.

A linguagem coloquial adotada pela autora constitui elemento central dessa construção. Longe de representar empobrecimento estético, essa escolha estilística opera como estratégia discursiva que aproxima narradora e leitor, reforçando o efeito de autenticidade e intensificando a dimensão testemunhal do texto. A clareza da escrita favorece a circulação da obra para além dos circuitos acadêmicos ou elitizados de legitimação cultural, ampliando seu alcance social e político. Ao tornar acessíveis experiências frequentemente excluídas dos espaços consagrados de produção de conhecimento, o livro contribui para deslocar hierarquias simbólicas e afirmar a potência narrativa de vozes periféricas.

Nesse horizonte, a adaptação televisiva da história de Fabiana Escobar, materializada na personagem Bibi Perigosa em *A Força do Querer*, é compreendida como um processo de recriação que dialoga com o texto-fonte, mas que o reconfigura segundo as lógicas específicas da teledramaturgia. A transposição do relato autobiográfico para o formato seriado implica escolhas narrativas, estéticas e ideológicas que atravessam a construção da personagem, inserindo-a em dinâmicas próprias do espetáculo midiático, da serialização dramática e da busca por audiência (Balogh, 2002). A análise da representação televisiva busca, assim, compreender de que maneira determinados aspectos do testemunho são retomados, transformados, suavizados ou intensificados, evidenciando as tensões entre realidade narrada e ficcionalização, entre autenticidade e dramatização, entre experiência vivida e produto cultural de massa.

Sob a ótica interseccional, serão examinadas questões como criminalização, desigualdade socioeconômica, violência de gênero e produção de estigmas, observando-se como essas dimensões se manifestam no texto autobiográfico e como são reinterpretadas na narrativa televisiva. Interessa perceber em que medida a novela preserva a complexidade estrutural que atravessa a trajetória de Escobar ou se tende a individualizar conflitos que, no livro, aparecem como expressão de dinâmicas sociais mais amplas. Desse modo, o capítulo propõe uma leitura comparativa e articulada entre *Perigosa* e sua adaptação para a televisão, compreendendo-as como produções distintas quanto à forma, ao alcance e às finalidades, mas atravessadas por um núcleo temático comum que envolve resistência, agência feminina e enfrentamento de estruturas opressivas, ainda que tais elementos se manifestem com intensidades e ênfases diferenciadas.

Considerando o escopo da pesquisa e os limites deste capítulo, não se pretende abarcar a totalidade das experiências, episódios e camadas narrativas presentes na obra autobiográfica. A análise não tem caráter exaustivo, mas orienta-se por um recorte metodológico específico. Optou-se por privilegiar três eixos estruturantes (raça, classe e gênero) a partir dos quais o capítulo foi organizado em três subcapítulos. Em cada seção, buscar-se-á desenvolver um movimento comparativo entre o livro de Fabiana Escobar e a construção ficcional de Bibi Perigosa.

Reconhece-se, contudo, que a interseccionalidade não opera por compartimentalização de categorias, mas pela articulação simultânea e indissociável dos marcadores sociais na constituição das subjetividades (Crenshaw, 1989). A divisão proposta atende, portanto, a uma

necessidade metodológica de aprofundamento analítico e de organização argumentativa, sem desconsiderar que raça, classe e gênero se entrecruzam continuamente. Assim, ao longo da análise, será inevitável que uma dimensão tangencie ou atravesse as demais, reafirmando que a complexidade das experiências representadas, tanto no livro quanto na novela, só pode ser plenamente compreendida quando tais categorias são pensadas em relação dinâmica e estrutural.

4.1 RAÇA

Neste subcapítulo, propõe-se uma análise centrada no marcador racial como dimensão constitutiva da personagem Perigosa, observando de que modo a raça atravessa processos de representação, criminalização e produção de estigmas. Parte-se da compreensão de que, no contexto social brasileiro, a racialização opera como um dispositivo estruturante de desigualdades, incidindo diretamente sobre a forma como determinados corpos são lidos, julgados e narrados (Akotirene, 2019). Assim, busca-se investigar como esse marcador se inscreve nas diferentes camadas discursivas em jogo, orientando percepções de perigo, legitimidade e pertencimento social.

A proposta consiste, portanto, em examinar comparativamente as formas pelas quais a dimensão racial é mobilizada, evidenciada, atenuada ou silenciada nas duas narrativas em análise, observando seus efeitos na construção simbólica da personagem. Sem perder de vista a perspectiva interseccional que orienta o capítulo, este recorte privilegia a raça como eixo analítico central, ainda que se reconheça que suas manifestações se articulam, de maneira recorrente, às dinâmicas de classe e de gênero, que emergirão como atravessamentos inevitáveis ao longo da discussão.

A leitura dos capítulos iniciais da obra *Perigosa* (2017) evidencia que a trajetória narrada por Fabiana Escobar é profundamente marcada por um cotidiano de precariedade material, instabilidade econômica e esforço contínuo para manter a subsistência familiar. Ao rememorar os primeiros anos de sua relação com Paulo, a autora descreve um cenário de trabalho intenso e constante tentativa de ascensão social por meio de vias consideradas legítimas. Ambos estudavam, buscavam empregos formais e organizavam a rotina familiar em

torno da manutenção da casa e da criação dos filhos. A narrativa destaca reiteradamente jornadas de trabalho extensas, dificuldades para garantir itens básicos e a necessidade de administrar com rigor os poucos recursos disponíveis. Nesse contexto, a vida do casal é apresentada como uma longa tentativa de “remar contra a maré”, marcada por esforço, disciplina e expectativas de mobilidade social por meio da educação e do trabalho.

Esses elementos se tornam particularmente relevantes quando se considera o marcador racial dentro da estrutura social brasileira. Ainda que a autora não tematize explicitamente a raça em seu relato, a experiência descrita se insere em um contexto historicamente marcado por desigualdades raciais profundas, nas quais pobreza, precarização do trabalho e vulnerabilidade social atingem de forma desproporcional determinados grupos. Os estudos sociológicos e sobre interseccionalidade demonstram que, no Brasil, raça e classe frequentemente se articulam na produção de trajetórias marcadas por obstáculos estruturais ao acesso pleno à cidadania e às oportunidades de ascensão social. Nesse sentido, a insistência da narradora em destacar o esforço contínuo do casal para estudar, trabalhar e garantir condições mínimas de vida para os filhos pode ser lida também como expressão de uma tentativa constante de escapar dos lugares socialmente destinados aos sujeitos posicionados nas margens da estrutura social.

No livro, essa dimensão se evidencia especialmente na forma como Fabiana descreve o longo período, de aproximadamente uma década, em que ela e Paulo se dedicam simultaneamente ao trabalho e aos estudos, buscando construir uma vida estável. A autora relata que trabalhava, estudava e administrava a casa enquanto o companheiro também buscava qualificação e empregos que pudessem garantir melhores condições financeiras para a família. Mesmo diante de tantos esforços, no entanto, as dificuldades persistem. As páginas do relato evidenciam que o trabalho formal, embora desejado e perseguido, nem sempre se mostra suficiente para romper com o ciclo de precariedade que atravessa suas vidas, como se observa no trecho a seguir:

A gente continuou lutando, passando pelas dificuldades normais de uma família, mas a vida estava relativamente tranquila e organizada. Tudo que uma família normal faz, a gente fazia: festinhas das crianças, viagens de férias, idas ao cinema, ao baile, mas tudo organizado e moderado. Com o passar do tempo, terminamos o Ensino Médio e começamos a cursar a faculdade. As coisas “apertaram” ainda mais. A minha mãe ajudava, a gente não pagava aluguel, mas, mesmo assim, eram muitos gastos: faculdade, escola das crianças, alguém pra olhá-los na hora em que estávamos estudando e trabalhando. O Paulo, coitado, trabalhava o dia inteiro no sol com aquela bolsa pesada de cartas, estudava à noite, e ainda fazia “bico”, recolhendo doações pra uma ONG de velhinhos cegos. Em época de provas, ele comprava

guaraná em pó e ficava a noite toda acordado estudando, e ia trabalhar pernoitado. Todo esse nosso esforço era pra conseguir um padrão de vida melhor. Eu me formaria em Serviço Social e, ele, em Matemática. Com isso, se passaram uns dez anos que estávamos casados, e nossos objetivos profissionais estavam por um “fio de cabelo” pra se concretizarem. A gente foi fazer tudo ao mesmo tempo: casar, ter dois filhos, estudar, trabalhar – e o dinheiro realmente não dava pra isso. Sempre demos muito valor aos estudos, tanto o nosso quanto o das crianças, e isso cada vez pesava mais no nosso orçamento. Apesar de ele ser carteiro, o dinheiro não dava porque eles dão muito vale-refeição, mas dinheiro mesmo é pouco (Escobar, 2017, p. 46).

É nesse contexto que surge, no relato autobiográfico, a inserção de Paulo em pequenos trabalhos vinculados ao tráfico de drogas. A autora sugere que tais atividades começam a aparecer como uma alternativa diante de um cenário em que os esforços empreendidos ao longo de anos não parecem produzir os resultados esperados. Com o tempo, o dinheiro passa a entrar em casa de forma inesperada, e a narradora afirma perceber que havia algo de incomum naquele fluxo financeiro. Diferentemente da versão televisiva, portanto, o livro indica que Fabiana possuía uma consciência relativamente precoce de que o companheiro estava envolvido em atividades ilegais.

Essa percepção não se constrói apenas a partir da entrada repentina de dinheiro, mas também por meio de determinadas dinâmicas cotidianas estabelecidas entre o casal. Em alguns trechos do relato, a autora descreve que Paulo incentivava que ela saísse, frequentasse bailes e se divertisse com amigas, oferecendo-lhe uma espécie de liberdade e autonomia que, à primeira vista, poderia ser interpretada como gesto de confiança. No entanto, a própria narrativa sugere que tal postura funcionava também como uma estratégia para que ele pudesse realizar suas atividades sem ser questionado ou monitorado pela companheira. A narradora observa que essa dinâmica acabou produzindo efeitos inesperados na relação, uma vez que a liberdade concedida também transformou sua própria forma de se posicionar dentro do casamento: “Nosso casamento começou a atravessar uma crise ali, pois, ao me adaptar ao novo modelo de casamento, também não aceitava quando ele questionava algumas atitudes minhas tipo ir pra onde eu queria” (p. 48). Em determinado episódio relatado no livro, Paulo demonstra irritação ao saber que Fabiana estava em um baile; ao ser confrontado por ela sobre o fato de ele próprio também estar presente naquele espaço, responde afirmando que, naquele momento, estava “trabalhando” (Escobar, 2017, p. 48). A cena evidencia não apenas o conhecimento prévio da narradora acerca das atividades do companheiro, mas também a existência de uma dinâmica de convivência na qual ambos reconheciam, ainda que de maneira tácita, a natureza das ocupações exercidas por ele.

Nesse sentido, diferentemente da construção ficcional presente na telenovela, o relato autobiográfico não posiciona a narradora como alguém completamente alheio ao que se passava. Ao contrário, a narrativa sugere uma consciência gradual e pragmática da situação, construída no interior de um contexto de dificuldades econômicas persistentes e de negociações cotidianas dentro da relação. Tal diferença é significativa, pois desloca a personagem feminina de uma posição de ignorância ou ingenuidade (frequentemente explorada em narrativas melodramáticas) para uma posição mais complexa, na qual as escolhas e permanências são atravessadas por condicionantes sociais, afetivos e materiais.

Na telenovela, Bibi é inicialmente construída como alguém que acredita que o marido, Rubinho, mantém uma vida dentro dos parâmetros da legalidade. A revelação de seu envolvimento com o tráfico ocorre apenas em um momento posterior da trama, quando o personagem já se encontra preso, situação que, naquele instante, Bibi ainda interpreta como uma injustiça. A suspeita surge quando ela encontra, no computador do marido, um site de relacionamentos e passa a acreditar que ele estaria buscando outras mulheres. Ao ser confrontado, Rubinho acaba revelando que utilizava a plataforma como meio para comercializar drogas. Esse recurso narrativo introduz um momento de revelação dramática que reconfigura a compreensão da personagem sobre o companheiro e desloca significativamente sua posição na história, apresentando-a, em um primeiro momento, como alguém completamente alheio às atividades ilegais do marido.

Essa diferença entre as duas narrativas não parece casual. Ao ocultar inicialmente o envolvimento de Rubinho com o tráfico, a novela constrói um momento de revelação dramática que intensifica o conflito narrativo e amplia o impacto emocional da cena. Trata-se de um recurso típico da teledramaturgia, que frequentemente privilegia momentos de surpresa e viradas narrativas capazes de mobilizar o público (Balogh, 2002). Ao mesmo tempo, essa escolha também altera a forma como a personagem feminina é percebida pelo espectador. Enquanto no livro Fabiana aparece como alguém que, diante das circunstâncias, percebe gradualmente o que está acontecendo ao seu redor, na novela Bibi é apresentada inicialmente como vítima de um segredo que lhe foi ocultado.

Outra mudança relevante entre as duas versões diz respeito ao momento em que o envolvimento do companheiro com o tráfico se inicia. No livro, as atividades ilegais aparecem como consequência direta de um longo período de dificuldades financeiras e frustrações acumuladas ao longo de anos de trabalho. A narrativa sugere que, apesar de todos os esforços

realizados pelo casal, as condições estruturais de desigualdade e precariedade continuavam limitando suas possibilidades de ascensão social. Nesse cenário, o tráfico surge como uma alternativa que promete retorno financeiro mais rápido em comparação com o trabalho formal.

Na novela *A Força do Querer*, por outro lado, o envolvimento de Rubinho com o tráfico ocorre em um momento distinto da trajetória do casal. Diferentemente do relato autobiográfico, a narrativa televisiva apresenta um período em que a vida dos personagens parece relativamente estabilizada dentro das possibilidades disponíveis para uma família de origem popular. O casal já possui uma casa própria, Rubinho tem um emprego fixo e Bibi consegue retomar os estudos em Direito, chegando inclusive a interromper temporariamente o trabalho para se dedicar à faculdade. É justamente nesse momento de relativa estabilidade que o personagem decide se envolver em atividades ilegais, produzindo uma inflexão narrativa que rompe com a aparente trajetória de ascensão que vinha sendo construída. Ao construir esse cenário de estabilidade anterior ao crime, a novela também desloca a forma como a relação entre raça e classe pode ser percebida. A condição material do casal aproxima-se de um ideal de vida de classe média que parece acessível dentro da lógica do mérito individual, o que tende a atenuar ou disfarçar as desigualdades estruturais que, no contexto brasileiro, atravessam de maneira profunda as experiências de raça e classe.

Essa alteração modifica significativamente a leitura social da história. Enquanto o livro enfatiza a persistência das dificuldades estruturais e a sensação de estagnação social mesmo diante de anos de esforço, a novela desloca o foco para escolhas individuais e para a dramaticidade das decisões pessoais dos personagens. O peso das condições estruturais, como desigualdade social, precariedade do trabalho e limitações impostas pelas hierarquias raciais e de classe, tende, assim, a aparecer de maneira mais diluída na narrativa televisiva. Ao apresentar o casal vivendo uma rotina relativamente estável antes da entrada no tráfico, a narrativa televisiva sugere que essa condição de vida seria plenamente alcançável dentro das possibilidades disponíveis, enfraquecendo a percepção de que, no contexto brasileiro, raça e classe frequentemente operam de forma articulada na produção de desigualdades sociais.

Outro elemento que evidencia esse deslocamento é a representação das redes familiares que cercam o casal. No relato autobiográfico, a família de Paulo aparece como um núcleo marcado por conflitos e instabilidade. A autora menciona que o pai do companheiro já havia sido preso e descreve a mãe como uma figura que, em vez de contribuir para a estabilidade do casal, frequentemente cria novas dificuldades. Esse panorama familiar reforça

a ideia de um ambiente social atravessado por vulnerabilidades acumuladas ao longo das gerações. Além disso, quando considerado no contexto brasileiro, esse cenário também dialoga com processos históricos de desigualdade racial, nos quais famílias negras e periféricas frequentemente enfrentam maior exposição à precariedade econômica, à criminalização e à violência institucional. Dessa forma, as tensões familiares descritas no relato não podem ser compreendidas apenas como conflitos individuais, mas também como efeitos de estruturas sociais que articulam raça, classe e território.

Na novela, por sua vez, essas figuras praticamente desaparecem da narrativa. Rubinho é apresentado como alguém cuja história familiar permanece pouco detalhada, sendo mencionado apenas que sua infância foi difícil. A ausência de pais ou familiares próximos contribui para simplificar o contexto social em que o personagem está inserido, deslocando novamente o foco da narrativa para o drama individual do casal.

A própria estrutura familiar de Bibi também sofre adaptações relevantes. Enquanto no livro o casal tem mais de um filho e enfrenta inúmeras dificuldades para manter a família, na novela a história é reorganizada em torno de um único filho. Além disso, a mãe de Bibi desempenha um papel de apoio muito mais evidente na narrativa televisiva, oferecendo suporte emocional e material ao casal em diversos momentos de crise. Esse elemento contribui para suavizar parcialmente as condições de vulnerabilidade retratadas na história original.

Quando analisadas sob a perspectiva interseccional proposta neste capítulo, tais alterações revelam como a adaptação televisiva reorganiza os marcadores sociais que atravessam a narrativa. No relato autobiográfico, as dificuldades enfrentadas pelo casal aparecem fortemente vinculadas a um contexto estrutural de desigualdade que articula precariedade econômica, fragilidade das redes familiares e limitações impostas pela posição social ocupada pelos personagens. Ainda que a raça não seja explicitamente tematizada, o cenário descrito se insere em um contexto brasileiro no qual os processos de racialização historicamente se entrelaçam com a produção da pobreza e da marginalização (Akotirene, 2019, p. 14).

Já na narrativa televisiva, parte dessas determinações estruturais tende a ser atenuada ou reorganizada em favor de uma construção dramática centrada em escolhas individuais e conflitos emocionais. Esse deslocamento evidencia as tensões que atravessam a adaptação de

relatos autobiográficos para produtos culturais de grande circulação, nos quais as exigências narrativas da indústria televisiva frequentemente conduzem à simplificação de contextos sociais complexos. Contudo, tal processo não deve ser compreendido apenas como uma adequação às convenções do formato televisivo. Ao privilegiar trajetórias individuais em detrimento das determinações sociais mais amplas, a narrativa também pode produzir um efeito ideológico que aproxima a interpretação dos acontecimentos de perspectivas meritocráticas, nas quais êxitos e fracassos são atribuídos principalmente às escolhas pessoais. Desse modo, questões relacionadas à desigualdade social, às relações de poder e às condições estruturais que fazem parte da experiência dos sujeitos tendem a ocupar uma posição secundária na construção do sentido narrativo.

Nesse processo de adaptação, torna-se igualmente relevante observar as escolhas estéticas e de representação envolvidas na construção da personagem Bibi Perigosa, especialmente no que diz respeito à escalação da atriz responsável por interpretá-la. A opção por uma atriz branca para dar vida à personagem pode ser compreendida à luz das reflexões de Sueli Carneiro (2005), desenvolvidas em sua tese de doutorado intitulada *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*, acerca dos mecanismos de racialidade que historicamente instituem a branquitude como padrão normativo de representação social e cultural. Ainda que a narrativa televisiva se inspire em uma trajetória real marcada por experiências situadas em contextos populares e periféricos, a adaptação tende a reinscrever essa história em padrões visuais e estéticos historicamente privilegiados pela indústria cultural. Nessa perspectiva, o deslocamento de determinadas marcas raciais pode ser interpretado como uma forma de branqueamento simbólico, processo que contribui para o apagamento ou a atenuação de identidades racializadas e reforça a centralidade da branquitude como referência de legitimidade, beleza e reconhecimento social (Carneiro, 2005, p. 57).

Esse movimento não se restringe a uma escolha individual de elenco, mas se insere em um padrão mais amplo de representação no qual personagens centrais, sobretudo aqueles que ocupam posições de protagonismo ou grande visibilidade, são frequentemente associados a corpos que correspondem a um ideal de branquitude. Tal dinâmica acaba por produzir um apagamento simbólico de parte significativa da diversidade racial que compõe a sociedade brasileira, contribuindo para a reprodução de hierarquias raciais no campo da representação midiática. Nesse sentido, o embranquecimento pode ser compreendido também como uma forma sutil de racismo estrutural, na medida em que desloca ou dilui marcas sociais

associadas às origens populares e racializadas de determinadas trajetórias, tornando-as mais palatáveis aos padrões estéticos dominantes da televisão.

Quando observada à luz da perspectiva interseccional que orienta esta pesquisa, essa escolha ganha ainda maior relevância analítica. Ao suavizar ou invisibilizar determinados marcadores sociais, a adaptação televisiva não apenas reorganiza a dimensão racial da narrativa, mas também reconfigura as formas pelas quais a trajetória da personagem é percebida e interpretada pelo público. Nesse sentido, como aponta Leal (1986) ao analisar o impacto social das telenovelas, esse tipo de produto cultural participa ativamente da produção de sentidos no cotidiano, influenciando a maneira como os espectadores interpretam personagens, conflitos e posições sociais representadas na tela. Desse modo, o processo de ficcionalização não se limita à reorganização de eventos ou à intensificação dramática dos conflitos, mas envolve também operações simbólicas que atravessam a construção visual e identitária da personagem, revelando como raça, classe e gênero continuam a operar de maneira complexa na produção cultural contemporânea.

Outro aspecto relevante que emerge nos capítulos analisados diz respeito à forma como a narrativa autobiográfica constrói a rede de relações sociais que atravessam a vida de Fabiana Escobar. Diferentemente de representações simplificadas frequentemente associadas ao universo do tráfico, o livro evidencia que tais relações não se organizam apenas em torno da criminalidade, mas também em dinâmicas cotidianas de convivência, solidariedade e sobrevivência coletiva. Um exemplo disso aparece na figura do personagem conhecido como Bem-te-vi, indivíduo ligado ao tráfico que, em determinado momento, atua como mediador para ajudar Fabiana a resolver uma situação envolvendo Paulo. A própria narradora descreve a forma como recorria a ele em momentos de necessidade:

Eu ficava entre a cruz e a espada e tive que me render e me acostumar com aquela rotina. Ia até o Bem-te-vi e ele, na mesma hora, se prontificava a ajudar. Lembro que eu vinha andando e já o avistava de longe, por causa do Cifrão gigante, e ele largava todo mundo e vinha comigo na mesma hora. Eu achava até estranho ele ter umas preocupações do tipo me perguntar se tinha coisas em casa pra comer, se eu estava precisando de dinheiro pra pagar alguma coisa. Na verdade eu estava precisando muito, mas ficava com vergonha e me limitava a só pegar os duzentos reais da especial mesmo. Mas o Paulo ficava inventando mil coisas pra comprar e isso me deixava desesperada (Escobar, 2017, p. 65).

O episódio evidencia como, dentro daquele contexto social, determinadas figuras ocupam posições ambíguas de autoridade e proteção, funcionando simultaneamente como mediadores de conflitos e como parte das próprias estruturas que sustentam a dinâmica do

tráfico. Essa ambiguidade é significativa porque revela como a experiência concreta das comunidades periféricas muitas vezes contrasta com os imaginários sociais dominantes sobre o tráfico de drogas. O traficante costuma ser reduzido à condição de inimigo público ou ameaça social, frequentemente tratado como uma figura desumanizada ou como um número dentro das estatísticas da violência. Tais sujeitos podem ocupar posições complexas dentro da rede social local, sendo simultaneamente agentes de violência, provedores, mediadores ou figuras de apoio em situações específicas. Essa complexidade evidencia que as dinâmicas sociais da favela não podem ser compreendidas a partir de categorias simplificadoras que ignoram os contextos históricos e estruturais que moldam essas relações.

Na adaptação televisiva, esse personagem é transformado no traficante Sabiá (alterando apenas o nome do pássaro), cuja construção dramática enfatiza sobretudo o poder e a dimensão espetacular do universo do crime. Embora a novela também apresente momentos em que o personagem demonstra certa proximidade com Bibi, a narrativa tende a privilegiar a figura do chefe do tráfico como agente de tensão e ameaça, reforçando elementos que dialogam com a lógica espetacular da teledramaturgia. Contudo, essa opção não se limita a uma estratégia de entretenimento. Ao reduzir a complexidade das relações sociais descritas por Fabiana Escobar e concentrar a caracterização do personagem em atributos associados à violência e ao poder criminoso, a adaptação contribui para a simplificação de sujeitos inseridos em contextos marcados por múltiplas determinações sociais. Nesse processo, a representação televisiva pode reforçar estigmas historicamente associados às populações periféricas, deslocando o foco das condições estruturais que atravessam essas trajetórias para uma leitura centrada em figuras individualizadas do crime. Assim, enquanto o livro insere tais personagens em uma rede social marcada por contradições, afetos e ambivalências, a versão televisiva tende a enfatizar aspectos mais espetaculares do poder associado ao tráfico, produzindo uma representação menos complexa e mais alinhada a imaginários já consolidados sobre a criminalidade urbana.

Essa diferença se torna ainda mais evidente quando se observa a forma como o livro *Perigosa* descreve os esforços de Escobar para garantir melhores condições ao marido durante o período em que ele se encontra preso. Em determinado momento da narrativa, a autora relata que chegou a montar uma espécie de estrutura doméstica dentro da prisão, organizando eletrodomésticos e itens de conforto para Paulo, numa tentativa de assegurar-lhe melhores condições de vida no interior do sistema carcerário. Como ela própria afirma: “E, com isso, eu virei escrava da situação. Eu tive que dar meu jeito pra montar praticamente uma casa lá pra

ele. Videogame, aquecedor, fogão elétrico, vasilhas de tudo que era tamanho, várias bugigangas que me custavam muita coisa” (Escobar, 2017, p. 64). Paradoxalmente, esse esforço ocorre em um momento em que a própria narradora enfrentava dificuldades financeiras significativas em casa, tendo de lidar com escassez de recursos para sustentar os filhos e arcar com despesas básicas. A autora observa, inclusive, que “simplesmente não tinha dinheiro nenhum e ainda tinha o aluguel, a escola das crianças, plano de saúde, que tive que começar a pagar, entre outras milhares de contas” (Escobar, 2017, p. 64).

Essa situação evidencia uma contradição central que atravessa a experiência narrada: enquanto a autora busca manter o companheiro em condições minimamente dignas dentro de um sistema prisional marcado pela precariedade, sua própria vida cotidiana permanece marcada pela instabilidade econômica. Tal dinâmica revela não apenas as desigualdades estruturais que atravessam o contexto descrito, mas também os papéis de gênero que recaem sobre a personagem feminina, que assume simultaneamente as responsabilidades de sustento da casa, cuidado com os filhos e manutenção do vínculo conjugal.

Sob a perspectiva da interseccionalidade, essas experiências não podem ser analisadas isoladamente. Conforme argumentam Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021, p. 16), os sistemas de opressão operam de forma articulada, produzindo experiências sociais que resultam da interação simultânea entre raça, classe e gênero. No caso da narrativa de Fabiana Escobar, observa-se como esses marcadores se entrecruzam na constituição de sua trajetória: trata-se de uma mulher inserida em um contexto periférico, atravessado por desigualdades socioeconômicas e pela criminalização sistemática de determinados territórios urbanos.

Akotirene (2019, p. 14) reforça que a interseccionalidade permite compreender como mulheres situadas em contextos racializados e empobrecidos experimentam formas específicas de vulnerabilidade social, frequentemente invisibilizadas nas narrativas hegemônicas. Nesse sentido, a trajetória de Fabiana evidencia como o peso da sobrevivência cotidiana recai de maneira desproporcional sobre mulheres periféricas, que precisam administrar simultaneamente múltiplas dimensões de precariedade estrutural.

Outro elemento importante que aparece nos capítulos analisados diz respeito à participação da narradora nos bailes funk. No livro, essas experiências são descritas como momentos de lazer e sociabilidade, funcionando como uma espécie de válvula de escape em meio às dificuldades cotidianas. Em um contexto em que parcelas significativas da população

periférica possuem acesso limitado a formas institucionalizadas de entretenimento, como cinema, teatro ou outras atividades culturais tradicionalmente associadas às classes médias e altas, o baile surge como um espaço de encontro, diversão e suspensão momentânea das tensões da vida cotidiana. Trata-se, portanto, de um espaço cultural que cumpre uma função social importante dentro dessas comunidades.

Na adaptação televisiva, entretanto, os bailes são frequentemente associados a uma estética de glamour e sedução ligada ao universo do tráfico. A narrativa enfatiza sobretudo a atmosfera de ostentação, destacando o dinheiro circulando nas festas, o poder associado aos traficantes e o fascínio que esse ambiente exerce sobre a personagem. Dessa forma, enquanto o livro apresenta o baile como espaço de sociabilidade e escape em meio à precariedade estrutural, a novela tende a enfatizar o aspecto sedutor e espetacular desse ambiente, aproximando-o de uma lógica narrativa centrada no desejo, na emoção e no fascínio pelo poder. Como relata Fabiana Escobar, os bailes apareciam em sua experiência como momentos de encontro coletivo e convivência comunitária: “Eu passava o dia naquela correria de cadeia e a noite chegava na Rocinha, todos ali numa alegria, música tocando, todo mundo bem arrumado, aquilo realmente era muito difícil de resistir” (Escobar, 2017, p. 69). A descrição desloca o foco da ostentação para a dimensão social do evento, evidenciando o baile como espaço de pertencimento, lazer e suspensão temporária das dificuldades cotidianas.

Essa percepção é reforçada quando a narradora afirma que, apesar da condição financeira que permitia frequentar espaços mais exclusivos, rejeitava essa lógica de distinção social: “A gente, nessa época, já tinha dinheiro pra fazer camarotes e tal, mas nós nunca gostamos dessa coisa de camarote, porque teria que limitar as pessoas que entrariam lá. Eu odiava isso! Eu nunca ficaria na porta de um camarote barrando um e outro, como já vi muito acontecer aqui no morro, Eu preferia ficar no meio do povão mesmo.” (Escobar, 2017, p. 96). O relato sugere que o valor atribuído aos bailes estava menos relacionado à demonstração de poder econômico e mais à convivência coletiva, aspecto que perde centralidade na adaptação televisiva, onde a dimensão espetacular e a associação entre festa, riqueza e tráfico ganham maior destaque.

Essa diferença ilustra novamente como o processo de adaptação televisiva reorganiza determinados elementos da experiência narrada para atender às exigências dramáticas da teledramaturgia. Ao enfatizar o glamour e a dimensão espetacular do universo do tráfico, a novela acaba deslocando parcialmente o foco das condições estruturais que atravessam a vida

da personagem, condições essas que, no relato autobiográfico, aparecem de maneira mais explícita e recorrente. Como observa Davis (2016, p. 39), compreender as trajetórias de mulheres situadas em contextos de marginalização exige considerar as estruturas sociais que moldam suas possibilidades de ação, evitando interpretações que reduzam tais experiências a escolhas individuais ou decisões isoladas.

Assim, analisar as diferenças na construção da personagem no livro *Perigosa* (2017), de Fabiana Escobar, e na novela *A Força do Querer* (2017), escrita por Gloria Perez, permite observar não apenas alterações de ordem narrativa, mas também transformações significativas na forma como determinados marcadores sociais são mobilizados em cada obra. Enquanto o relato autobiográfico se constrói a partir da experiência vivida pela própria autora e apresenta de maneira mais direta os atravessamentos estruturais que moldam sua trajetória, a adaptação televisiva reorganiza esses elementos segundo as lógicas dramáticas próprias da teledramaturgia, privilegiando conflitos pessoais, viradas narrativas e processos de identificação com o público.

No que se refere especificamente ao marcador racial, essa diferença torna-se particularmente relevante. O livro insere a trajetória da narradora em um contexto social marcado por desigualdades históricas, nas quais raça e território aparecem como dimensões constitutivas da experiência narrada. Já na novela, tais determinações tendem a ser suavizadas ou deslocadas para o segundo plano, o que se expressa também na própria materialidade da representação televisiva. A escolha de uma atriz branca para interpretar uma personagem inspirada em uma mulher cuja trajetória está vinculada a contextos sociais racializados pode ser compreendida como parte de um processo recorrente de embranquecimento nas produções midiáticas brasileiras. Mais do que uma decisão estética isolada, esse tipo de escolha participa de um regime de representação que, historicamente, tem privilegiado corpos brancos como protagonistas das narrativas centrais, ao mesmo tempo em que tende a apagar ou diluir experiências racializadas.

Nesse sentido, o embranquecimento não se limita a uma questão de aparência ou fidelidade biográfica, mas pode ser interpretado como um mecanismo que reorganiza a forma como a personagem é apresentada e compreendida pelo público. Ao deslocar ou suavizar o marcador racial, a adaptação televisiva contribui para tornar menos visíveis os vínculos entre desigualdade racial, marginalização social e criminalização de determinados corpos — dimensões que constituem parte importante da história social brasileira. Tal processo pode ser

compreendido, portanto, como uma forma sutil de reprodução de hierarquias raciais no campo da representação, na medida em que apaga ou reconfigura elementos fundamentais da experiência narrada no relato autobiográfico.

Desse modo, a análise comparativa entre as duas obras evidencia que a dimensão racial não atua apenas como um dado identitário da personagem, mas como um elemento que influencia diretamente a forma como sua trajetória é construída, interpretada e legitimada no interior de diferentes regimes narrativos. Se, no livro, a narrativa se ancora em uma experiência situada em contextos sociais específicos, na novela tais determinações tendem a ser reorganizadas em favor de uma narrativa mais universalizante, na qual os conflitos individuais ganham centralidade.

A partir dessa constatação, torna-se possível compreender que a questão racial, embora fundamental para a leitura da trajetória da personagem, não opera de maneira isolada. Pelo contrário, ela se articula continuamente com outras dimensões estruturais que organizam a experiência social narrada. Nesse sentido, o próximo subcapítulo volta-se para o marcador de classe, investigando de que maneira as condições materiais, as relações de trabalho e as dinâmicas de mobilidade social atravessam a construção da personagem nas duas narrativas analisadas.

4.2 CLASSE

Neste subcapítulo, a análise volta-se ao marcador de classe como eixo estruturante na construção da personagem Perigosa, tomando-o como dimensão fundamental para compreender dinâmicas de desigualdade, exclusão e mobilidade social que atravessam sua trajetória. Parte-se do entendimento de que a classe não opera apenas como dado econômico, mas como um dispositivo que organiza lugares de fala, expectativas de comportamento, possibilidades de reconhecimento e formas específicas de vigilância e controle social.

Nesse sentido, pretende-se observar de que maneira as condições materiais de existência, os espaços de pertencimento e as experiências de vulnerabilização social incidem na produção de sentidos em torno da periculosidade atribuída à personagem. A proposta é, portanto, estabelecer um movimento comparativo entre as narrativas em análise, identificando

aproximações, deslocamentos e reconfigurações na forma como a dimensão de classe é representada. Ainda que o foco recaia sobre esse marcador, reconhece-se que suas manifestações se entrelaçam continuamente às questões de raça e de gênero, que surgirão como atravessamentos analíticos inevitáveis ao longo da discussão.

Dando continuidade à análise da personagem Perigosa, este trabalho volta-se ao segundo capítulo do livro, no qual Fabiana Escobar aprofunda a descrição do espaço social e geográfico em que cresceu, bem como das relações afetivas e familiares que moldaram sua experiência de vida. Ao revisitar sua infância e adolescência no bairro do Rio Comprido, na cidade do Rio de Janeiro, a autora constrói um retrato marcado pela proximidade constante entre o que é socialmente entendido como “asfalto” e “favela”, evidenciando como essa fronteira territorial instável atravessa identidades, expectativas e possibilidades de futuro. Nesse sentido, a própria narradora descreve o contexto de violência e rivalidades que marcava o cotidiano juvenil da região:

Eu fui criada no Rio Comprido, Zona Norte do Rio de Janeiro. Esse bairro é cercado de morros como Fallet, Fogueteiro, Turano, Prazeres, Escondidinho, Querosene, São Carlos, Paula Ramos. Alguns, inclusive, eram de facções rivais como Comando Vermelho e Terceiro Comando. Mas naquela época o que gerava muita confusão, brigas e mortes era a rivalidade entre as galeras do funk. Muitas vezes, galeras de morros da mesma facção eram inimigas mortais por causa das brigas de baile funk. Quando me lembro dos meus amigos, colegas e conhecidos, vejo que mais da metade dos rapazes que eu conhecia morreu ou por briga de galera ou por tráfico de drogas. Mas foi uma guerra silenciosa, que só começou a chamar atenção das autoridades porque os bailes de briga, os famosos bailes de corredor, eram em clubes na rua, e isso gerava muita desordem. No Rio Comprido, as festas eram complicadas, e alguém sempre morria (Escobar, 2017, p. 12).

O Rio Comprido, bairro historicamente localizado em uma área de passagem entre o centro da cidade e a zona norte, caracteriza-se por uma convivência espacial intensa entre áreas formalmente urbanizadas e comunidades periféricas. Na narrativa de Escobar, morar “perto da favela” ultrapassa a dimensão geográfica e configura-se como uma condição social que produz efeitos concretos sobre a circulação, as possibilidades de lazer, as relações de amizade e, sobretudo, sobre as percepções externas em relação aos moradores da região. Festas, bailes, conflitos armados e a presença constante de diferentes facções aparecem como elementos que organizam o cotidiano local, tornando a violência uma possibilidade sempre presente. Embora o território e a geografia urbana não integrem o conjunto de categorias analíticas centrais definidas nos objetivos desta pesquisa, sua consideração neste ponto da análise mostra-se pertinente por permitir compreender como gênero, classe e raça se manifestam em contextos sociais específicos.

Sob a perspectiva da interseccionalidade, conforme discutido no Capítulo 2 desta dissertação, o espaço não pode ser compreendido como um dado neutro, ainda que não constitua uma categoria analítica central neste estudo. Autoras como Carla Akotirene (2019) e Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) ressaltam que o território atua como marcador social relacional, articulando-se às categorias de gênero, classe e raça na produção de vulnerabilidades específicas. No caso de Fabiana Escobar, o fato de ter crescido em uma região marcada pela presença do tráfico e pela estigmatização social produz uma experiência de classe atravessada por ambivalências. Sua trajetória não se enquadra de forma estável em categorias rígidas como “classe média” ou “classe popular”, pois combina elementos de relativa estabilidade familiar com vivências constantes de vulnerabilidade territorial. Essa condição híbrida incide diretamente sobre as situações e escolhas que ela narra, influenciando suas oportunidades, seus vínculos afetivos e suas formas de inserção social.

Em determinado momento, a própria autora afirma considerar-se pertencente à classe média. Ela fundamenta essa percepção no fato de seus pais possuírem emprego formal e de a família manter certa estabilidade doméstica. Em suas palavras, tratava-se de uma realidade em que ela se via como “filha de classe média, mãe diretora de escola, pai estatístico do IBGE” (Escobar, 2017, p. 15). Essa autodefinição é coerente com a realidade de muitos arranjos familiares urbanos brasileiros, nos quais o trabalho com carteira assinada e a manutenção de uma moradia fixa funcionam como critérios de identificação com as camadas médias, ainda que essas famílias estejam distantes de posições economicamente privilegiadas.

É necessário esclarecer, contudo, que pertencer à classe média não significa dispor de riqueza ou de amplo acesso a capitais econômicos e culturais. No contexto brasileiro, trata-se de uma posição intermediária, marcada por relativa estabilidade, mas também por fragilidades estruturais. Ter renda regular e emprego formal não garante, automaticamente, acesso a bens educacionais de alta qualidade, consumo cultural legitimado ou redes de prestígio social. Tampouco assegura proteção contra a violência estrutural presente em determinados territórios urbanos, nem viabiliza experiências como escolarização privada ou circulação irrestrita por espaços socialmente valorizados.

Assim, a autopercepção de pertencimento à classe média apresentada por Escobar não é invalidada pelas condições de vulnerabilidade presentes em sua narrativa. Ao contrário, ela evidencia a complexidade da própria noção de classe média no contexto brasileiro. Instituições como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e a Fundação

Getúlio Vargas (FGV) utilizam principalmente critérios de renda para classificar os diferentes grupos sociais. No entanto, a forma como os indivíduos percebem sua posição na sociedade nem sempre corresponde integralmente a essas classificações.

Em uma sociedade marcada por profundas desigualdades, a identificação com a classe média frequentemente expressa uma tentativa de diferenciação em relação às condições associadas à pobreza, ainda que as experiências vividas não correspondam integralmente à imagem tradicionalmente atribuída a esse grupo social. A trajetória narrada pela autora evidencia justamente essa contradição: ao mesmo tempo em que sua família possuía características comumente associadas às camadas médias urbanas, sua vivência cotidiana era marcada pela proximidade com a violência, pelos estigmas ligados ao território e por limitações que desafiam uma compreensão rígida das fronteiras entre classe média e classes populares.

A proximidade física com a favela, a exposição recorrente a conflitos armados, a restrição das opções de lazer e a vigilância social contínua aproximam essa vivência das experiências típicas das classes populares urbanas, distanciando-a da imagem de uma classe média consolidada e protegida. Essa ambiguidade revela que a noção de classe é atravessada por aspirações, comparações relativas e estratégias de distinção, funcionando muitas vezes como mecanismo de afastamento do estigma da pobreza, ainda que tal distanciamento não se converta, necessariamente, em mobilidade estrutural efetiva.

Sob a perspectiva interseccional, entretanto, essa condição não pode ser compreendida apenas como variação interna da classe média. A experiência narrada por Escobar demonstra que a posição de classe é continuamente reconfigurada quando articulada a outros marcadores sociais. Ser mulher, jovem e residente em um território socialmente estigmatizado produz efeitos que tensionam o significado dessa pertença (Davis, 2016, p. 39). A inserção familiar no mercado formal de trabalho não neutraliza os mecanismos de suspeição e controle que incidem sobre corpos localizados em determinadas geografias urbanas, especialmente quando tais geografias são associadas à violência e ao tráfico.

Nesse entrecruzamento, classe e gênero operam de maneira simultânea. A condição feminina, associada à juventude e ao território marcado pela presença do crime organizado, intensifica vulnerabilidades específicas: os afetos são regulados pelo risco, as relações amorosas se desenvolvem sob vigilância familiar e sob o controle informal exercido pelo

tráfico, e as escolhas individuais se inscrevem em um horizonte social delimitado por estruturas que excedem a vontade pessoal. O espaço, portanto, não é mero cenário, mas elemento ativo na produção de subjetividades.

Desse modo, a trajetória de Escobar evidencia que classe não funciona como escudo protetivo, mas como posição relacional atravessada por hierarquias de gênero e dinâmicas territoriais racializadas. A interseccionalidade permite compreender que estabilidade econômica relativa não elimina a exposição à violência nem a criminalização associada a determinados lugares sociais. Ao contrário, é precisamente na articulação entre classe, gênero e território que se conforma a ambivalência estrutural que marca a experiência narrada em *Perigosa*.

Nesse contexto, o envolvimento de Fabiana Escobar com figuras masculinas ligadas ao “corre” não pode ser interpretado como acontecimento fortuito ou mera escolha individual desvinculada de seu posicionamento social. Trata-se de um processo gradual, inscrito em um universo no qual o tráfico de drogas constitui não apenas atividade ilícita, mas também forma concreta de circulação de renda, prestígio e reconhecimento masculino em territórios marcados por restrições estruturais de mobilidade social. A classe, aqui, não atua como pano de fundo, mas como elemento que delimita o horizonte de possibilidades afetivas e econômicas disponíveis.

Ainda jovem, Escobar relata seu relacionamento com Nem, já envolvido no tráfico. Esse vínculo marca seu primeiro contato direto com o universo do crime, mas, sobretudo, revela como determinadas trajetórias se tornam mais acessíveis do que outras quando inseridas em contextos nos quais o mercado formal de trabalho não oferece perspectivas de ascensão compatíveis com expectativas de consumo, estabilidade e distinção social. A autora descreve o companheiro, naquele momento, como “um bandido de dezoito anos, que tinha acabado de ‘herdar’ as bocas de fumo do morro do Turano e Chacrinha”, evidenciando sua inserção precoce em posições de liderança dentro da estrutura do tráfico (Escobar, 2017, p. 15). Em frações precarizadas da classe média urbana, como a descrita pela autora, o tráfico pode aparecer como promessa de superação das limitações impostas por rendas modestas e oportunidades restritas.

Antes de Nem (e de modo decisivo para a compreensão da dimensão de classe na narrativa) surge Paulo, colega de escola e primeiro grande amor. Quando retomam o

relacionamento na vida adulta, ele já havia tido envolvimento anterior com o tráfico, mas encontrava-se afastado dessa atividade, buscando inserção em circuitos socialmente legitimados. Nesse momento, a relação não se apresenta como porta de entrada imediata para o universo do crime, mas como tentativa de construção de uma trajetória estável, alinhada às expectativas associadas à reprodução da posição de classe familiar.

É apenas anos depois, já no interior do casamento, que a reaproximação de Paulo com o tráfico ocorre. Esse retorno não pode ser compreendido como simples recaída moral, mas como movimento inscrito em um contexto de frustração econômica e de limites estruturais de mobilidade social. A dificuldade de consolidação financeira, as restrições impostas pelo mercado formal de trabalho e o desejo de ascensão mais rápida tensionam o projeto inicial de estabilidade. Em determinado momento do relato, a autora descreve o esforço cotidiano do companheiro para sustentar a família, afirmando que ele passava os dias “trabalhando como um camelo” e, ainda assim, não havia qualquer possibilidade de luxo: “nossas comidas não podiam ser de marcas famosas, nossas coisas eram contadas, programadas, organizadas”. Esse cenário de contenção permanente ajuda a compreender como, gradualmente, outras possibilidades começam a ser consideradas. Segundo a narradora, Paulo acreditava que poderia apenas “arrumar um dinheirinho pelas beiradas”, apresentando pessoas umas às outras e assim ganhar algum valor, imaginando que seria possível “ganhar um dinheirinho sem ter que meter a mão em nada” (Escobar, 2017, p. 43, 47). Nesse contexto, o tráfico reaparece como alternativa de geração de renda e de reconhecimento, oferecendo aquilo que a trajetória profissional regular não conseguia garantir.

A classe, portanto, opera aqui como elemento explicativo central. A reinserção no crime não decorre diretamente do afeto, mas de condições materiais que atravessam o casal ao longo do tempo. O amor juvenil, inicialmente associado à promessa de continuidade e estabilidade, passa a ser atravessado por expectativas de melhoria econômica e de distinção social. Quando Paulo retorna ao tráfico, ele não conduz apenas a si mesmo de volta a esse universo, mas reinscreve o casamento em uma lógica econômica marcada por risco, poder e circulação ampliada de capital, ainda que ilícito.

Sob perspectiva interseccional, esse processo revela como a posição de classe tensionada — situada entre relativa estabilidade e aspiração de ascensão — se articula ao gênero na reorganização das trajetórias. A inserção de Escobar no tráfico ocorre no interior de uma estrutura conjugal na qual o parceiro masculino assume o papel de provedor potencial de

mobilidade econômica. Assim, a decisão não se configura como escolha isolada ou ruptura repentina, mas como desdobramento de um percurso marcado por limitações estruturais e pela busca de superação de fronteiras sociais percebidas como estreitas.

Na adaptação televisiva, a construção da personagem preserva essa articulação entre afeto e classe, mas intensifica o eixo da precarização econômica. Antes de se estabelecerem na casa situada na zona limítrofe entre o asfalto e a favela, Bibi e Rubinho enfrentam desemprego, despejo e instabilidade habitacional, chegando a dormir no chão de um bar. Ao dramatizar a perda de moradia e a dificuldade de subsistência, a novela reforça visualmente a vulnerabilidade material do casal, tornando mais explícita a relação entre precariedade econômica e aproximação do crime.

Rubinho, na novela, desempenha função equivalente à de Paulo no livro: o amor escolar que se concretiza na vida adulta e conduz a protagonista ao tráfico. A manutenção dessa estrutura evidencia que a teledramaturgia reconhece a força simbólica do amor juvenil como elemento organizador da trajetória feminina. Contudo, ao enfatizar o fracasso econômico inicial do casal, a narrativa televisiva acentua a ideia de que a inserção no tráfico emerge como alternativa diante do bloqueio das vias formais de mobilidade social.

A introdução de Caio amplia ainda mais o debate sobre classe. Advogado bem-sucedido, oriundo de família rica e dotado de capital cultural e reconhecimento institucional, ele representa um modelo de ascensão legitimada, ancorada no mérito, na escolarização de elite e na estabilidade patrimonial. Diferentemente de Rubinho, cuja trajetória é marcada por instabilidade e frustração profissional, Caio encarna o acesso pleno aos circuitos formais de poder. Sua presença explicita o contraste entre duas posições de classe: de um lado, a fração precarizada e territorialmente estigmatizada; de outro, a elite urbana consolidada.

A escolha de Bibi por Rubinho, portanto, não se limita ao campo sentimental. Ela simboliza também a permanência em um circuito social específico, marcado por limitações estruturais e por estratégias alternativas de obtenção de status e renda. Sob perspectiva interseccional, essa decisão é atravessada simultaneamente por gênero e classe: como mulher, sua trajetória é frequentemente mediada pelos vínculos afetivos; como integrante de uma classe intermediária tensionada, suas possibilidades de mobilidade dependem de recursos que extrapolam a qualificação individual.

Outro episódio que pode ser analisado a partir da categoria de classe é a tentativa de fuga da prisão. Diferentemente de uma evasão improvisada, essas fugas são viabilizadas mediante pagamento a agentes responsáveis pela custódia, isto é, dependem diretamente da capacidade de mobilizar recursos financeiros e de acessar circuitos de corrupção institucional. Em determinado momento do relato, a narradora descreve o funcionamento desse esquema ao afirmar que o companheiro lhe pediu que entregasse “R\$ 80 mil pra esposa de outro preso, que ela levaria pra um agente penitenciário que facilitaria a fuga” (Escobar, 2017, p. 25). O episódio evidencia como a própria possibilidade de escapar do cárcere se estrutura por meio de redes informais mediadas por dinheiro e confiança entre diferentes atores envolvidos no sistema prisional. Fugir, nesse contexto, não significa apenas romper fisicamente os muros do cárcere, mas mobilizar capital econômico como instrumento de suspensão provisória da punição estatal.

Tanto no livro quanto na novela *A Força do Querer*, o plano de fuga não se desenrola conforme o previsto, mas a evasão de Nem (ou de Rubinho, na versão televisiva) acaba se concretizando. O episódio evidencia que a experiência carcerária não é homogênea: mesmo sob privação de liberdade, a posição de classe continua operando como diferencial decisivo. Quem dispõe de dinheiro pode negociar facilidades, flexibilizar regras e criar brechas no aparato repressivo; quem não dispõe permanece submetido integralmente à disciplina institucional.

Após a fuga, eles se dirigem ao morro, e é justamente nesse espaço que ocorre uma das reentradas mais importantes da narrativa. Enquanto Nem toma banho, surge à porta Paulo (no livro), que na vida real é Saulo e que, na novela, recebe o nome de Rubinho. A essa altura, leitor e espectador precisam organizar mentalmente as equivalências entre pessoa real, personagem literário e personagem televisivo, um efeito que revela as camadas de mediação entre memória, ficção e adaptação dramática.

Na novela, essa equivalência se embaralha ainda mais, pois o nome Rubinho passa a condensar elementos de trajetórias distintas: aspectos da história de Nem e de Saulo são fundidos em um único personagem ficcional. Não se trata simplesmente de uma troca de nomes, mas de um processo de reorganização dramática que simplifica e concentra experiências diversas sob uma identidade única.

Esse tipo de reorganização é característico dos processos de adaptação entre diferentes

linguagens artísticas. Como observa Linda Hutcheon (2013, p. 31), a adaptação, ainda que parta de uma narrativa pré-existente, não se limita a reproduzi-la: ao reinterpretar, reorganizar e deslocar elementos da obra de origem, ela produz uma nova experiência estética e interpretativa para o público.

A retomada de “Paulo” — nome utilizado por Escobar para designar seu ex-marido, o traficante conhecido como Barão do Pó, Saulo de Sá Silva — marca uma inflexão importante, pois reinscreve afetos da juventude em meio a uma conjuntura de ilegalidade e perseguição. O encontro é breve e atravessado por estranhamento: ambos se reconhecem como sujeitos que percorreram trajetórias de ascensão e queda, agora situados em um cenário de instabilidade extrema.

Pouco depois, Escobar e Nem deixam o morro e passam a viver escondidos em um apartamento no Leblon. A escolha de um dos bairros mais valorizados da cidade evidencia outra dimensão da classe: a possibilidade de transitar, ainda que clandestinamente, por espaços associados às elites econômicas. A fuga financiada, seguida do refúgio na zona nobre, explicita como o capital ilícito permite atravessar fronteiras urbanas que, para a maioria dos sujeitos das classes populares, permanecem rigidamente delimitadas.

Quando a polícia localiza o esconderijo, livro e novela divergem. Na adaptação televisiva, Rubinho é simplesmente reconduzido à prisão, reforçando a lógica punitiva e restauradora da ordem. No livro, entretanto, Escobar relata nova negociação: dinheiro, bens e armas seriam oferecidos para evitar a captura. A presença reiterada da corrupção policial complexifica o episódio, evidenciando que a seletividade penal não opera apenas na base da repressão, mas também da negociação.

Sob uma perspectiva interseccional, essas fugas revelam que classe e gênero não atuam isoladamente. A capacidade de mobilizar recursos financeiros decorre da posição ocupada por Nem na hierarquia do tráfico, na medida em que ele era reconhecido como o dono do morro do Turano, posição que lhe garantia acesso a capital econômico, redes de proteção e possibilidades de negociação com agentes estatais. Ainda assim, as consequências recaem igualmente sobre Escobar. Enquanto ele negocia e articula estratégias de sobrevivência dentro dessas redes, ela vivencia a exposição, o medo e a instabilidade, assumindo funções logísticas e afetivas que sustentam a sobrevivência do casal. A desigualdade de gênero não desaparece diante do capital disponível; ela se reorganiza no

interior da própria dinâmica da ilegalidade.

Assim, as fugas não são apenas episódios de ação narrativa, mas momentos privilegiados para observar como capital econômico, corrupção institucional e hierarquias de gênero se articulam. No livro, a memória autobiográfica permite explicitar essas ambivalências; na novela, as convenções morais da teledramaturgia tendem a atenuá-las, reafirmando no desfecho a supremacia da legalidade e da punição estatal.

Diante do exposto, a análise da dimensão de classe na construção da personagem *Perigosa* evidencia que sua trajetória não pode ser reduzida a desvios individuais ou decisões isoladas, mas deve ser compreendida como produto de uma posição social tensionada entre estabilidade relativa e vulnerabilidade estrutural. Ao articular mobilidade restrita, aspirações de ascensão, precariedade econômica e circulação por territórios estigmatizados, a narrativa revela como a classe opera como eixo organizador de experiências, afetos e possibilidades. Contudo, como demonstrado ao longo deste subcapítulo, tal eixo jamais atua de maneira isolada: ele se entrelaça continuamente às dinâmicas de gênero e às hierarquias territoriais que configuram a subjetividade da autora e sua representação ficcional. Assim, o próximo subcapítulo, dedicado à categoria de gênero, dará continuidade à análise e funcionará como fechamento deste capítulo e da própria dissertação, ao explicitar de forma mais aprofundada como as desigualdades de classe examinadas até aqui se articulam às assimetrias de gênero na consolidação da figura da “perigosa”.

4.3 GÊNERO

Neste subcapítulo, a análise concentra-se no marcador de gênero como dimensão decisiva na constituição da personagem *Perigosa*, tomando-o como chave interpretativa para compreender processos de normatização, transgressão e controle que incidem, de maneira particular, sobre corpos femininos. Parte-se da premissa de que as representações do feminino são historicamente atravessadas por expectativas morais, afetivas e comportamentais que delimitam fronteiras entre legitimidade e desvio, fazendo com que determinadas experiências sejam mais rapidamente associadas ao perigo, à desordem ou à criminalidade.

A proposta consiste, assim, em examinar comparativamente como as dinâmicas de

gênero são mobilizadas nas narrativas em análise, observando de que modo elas estruturam a construção simbólica da personagem, orientam julgamentos sociais e produzem efeitos de sentido distintos. Ainda que o foco recaia sobre esse marcador, mantém-se a perspectiva interseccional que orienta todo o capítulo, reconhecendo que gênero se articula de forma contínua às dimensões de raça e de classe, que emergem como atravessamentos indissociáveis ao longo da discussão.

Por constituir o último subcapítulo deste capítulo (e, consequentemente, o movimento de fechamento analítico da dissertação), a reflexão aqui proposta busca retomar e articular os principais eixos discutidos ao longo do capítulo, oferecendo uma síntese interpretativa das tensões, deslocamentos e reconfigurações observados. Sem a pretensão de esgotar a complexidade do tema, espera-se que as leituras desenvolvidas até aqui contribuam de forma consistente para a compreensão das disputas que envolvem a construção da personagem, encerrando o percurso analítico de maneira coerente com as questões que motivaram esta pesquisa.

A análise deste subcapítulo inicia-se pelo primeiro capítulo do livro *Perigosa* (2017), de Fabiana Escobar, no qual a autora apresenta ao leitor as motivações que a levam a narrar sua própria trajetória e estabelece, desde as páginas iniciais, um tom de alerta, reflexão e denúncia. Ao se dirigir diretamente ao público, Escobar constrói uma narrativa que parte de experiências juvenis e afetivas aparentemente comuns, mas que se revelam atravessadas por relações de poder, desigualdade social e processos de vulnerabilização de mulheres jovens oriundas de contextos periféricos.

Logo no início da obra, a autora menciona sua adolescência marcada por atitudes que ela própria reconhece como inconsequentes, sobretudo no âmbito das relações amorosas, associadas à dificuldade de compreender os limites entre afeto, cuidado e exposição ao risco. Em determinado momento, a narradora afirma e reconhece que, em diversas ocasiões, se deixou levar por impulsos e situações que hoje interpreta de forma crítica, afirmando que “cometi erros, também me empolguei muitas vezes e cometi atos imperdoáveis, perigosos e irresponsáveis” (Escobar, 2017, p. 10). Ao retomar esse período, Escobar não adota um tom confessional ou moralizante, mas propõe uma reflexão crítica sobre escolhas que, embora individuais, estão inseridas em um contexto social mais amplo, no qual expectativas de gênero orientam o comportamento feminino desde muito cedo.

É nesse ponto que surge, de forma recorrente, a referência aos “namoradinhos”, figura central na construção inicial de sua trajetória. Esses relacionamentos juvenis são descritos como espaços de intensa entrega afetiva, nos quais o desejo de pertencimento, proteção e reconhecimento se sobrepõe à percepção dos riscos envolvidos. A autora destaca que muitas meninas, ao se envolverem com homens ligados ao tráfico ou a atividades ilícitas, não o fazem por atração direta ao crime, mas pela sedução exercida por um universo que promete cuidado, status, visibilidade e uma sensação de segurança material e simbólica ausente em suas realidades cotidianas (Escobar, 2017, p. 10).

Essa reflexão permite compreender que a passagem da “meiguice”, da entrega e do resguardo (valores tradicionalmente associados à feminilidade) para formas mais explícitas de exposição do corpo, do afeto e da própria vida não representa uma ruptura simples ou voluntária com esses ideais, mas uma reconfiguração deles. Muitas dessas mulheres deixam de ocupar o lugar da “menina protegida” para assumir outro papel igualmente instrumentalizado: o de companheira que sustenta, legitima e acompanha o homem em seu percurso, mesmo quando isso implica tornar-se objeto de troca, exibição ou controle sob novos moldes.

Sob a perspectiva da interseccionalidade, discutida no Capítulo 2, esse deslocamento não pode ser interpretado como falha moral ou decisão isolada. Trata-se de um processo atravessado simultaneamente por gênero, classe e raça, no qual mulheres jovens, pobres e, em sua maioria, racializadas, têm suas possibilidades de existência e reconhecimento social profundamente limitadas (Davis, 2016, p. 39). Como aponta a literatura interseccional, a feminilidade hegemônica (associada à pureza, à contenção e à proteção) nunca foi plenamente acessível a essas mulheres, que historicamente ocupam posições de maior exposição à violência, ao trabalho precoce e à erotização de seus corpos.

Nesse sentido, a crítica construída por Escobar ao longo dessas páginas iniciais mostra-se particularmente potente, pois desloca o foco do julgamento individual para as estruturas sociais que produzem tais trajetórias. Ao relatar como meninas se encantam com bens de consumo, com a sensação de poder e com a visibilidade proporcionada pelo vínculo com homens do tráfico, a autora evidencia como o capitalismo periférico, aliado à desigualdade social e ao patriarcado, oferece formas distorcidas de pertencimento e ascensão simbólica. A promessa de luxo e reconhecimento funciona, assim, como uma armadilha que recodifica a submissão feminina em aparência de escolha e autonomia.

Há, portanto, um movimento que merece ser compreendido criticamente: ao sair de uma posição de invisibilidade social, essas mulheres não deixam de ser “brinquedos”, mas passam a sê-lo de outra forma, agora inseridas em uma lógica de espetáculo, consumo e controle que redefine seus corpos e afetos como extensões do poder masculino. Essa transformação, longe de representar emancipação, aprofunda a exposição à violência, à criminalização e ao sofrimento, como a própria narrativa de Escobar demonstra ao longo da obra.

Ao iniciar o livro por esse recorte afetivo e juvenil, Fabiana Escobar constrói um ponto de entrada estratégico para o leitor, convidando-o a refletir sobre como relações amorosas aparentemente banais podem operar como portas de acesso a dinâmicas mais amplas de dominação e exclusão social. Assim, o primeiro capítulo de *Perigosa* não apenas contextualiza a trajetória da autora, mas também antecipa questões centrais que atravessam a posição ocupada por toda a narrativa: a fragilidade das promessas de proteção oferecidas pelo amor romântico, a instrumentalização do feminino em contextos de desigualdade extrema e a dificuldade de romper com estruturas que transformam vulnerabilidade em destino.

Na adaptação televisiva, essa lógica de renúncia feminina é intensificada como traço constitutivo da construção da personagem. Em *A Força do Querer*, o abandono da faculdade por parte de Bibi não aparece apenas como decisão circunstancial, mas como gesto narrativamente valorizado, inscrito na gramática melodramática do amor sacrificial. A personagem interrompe sua formação universitária para permanecer ao lado do marido em um momento de crise, mobilizando o argumento de que não poderia deixá-lo “na pior fase”. A formulação reforça um ideal de feminilidade pautado pela lealdade incondicional, no qual o compromisso afetivo se sobrepõe à qualificação profissional e às possibilidades de autonomia econômica.

No plano da representação, a escolha opera como dispositivo de legitimação emocional da personagem diante do público: ao abdicar de um projeto de ascensão social via ensino superior em nome do companheiro, Bibi é enquadrada como mulher fiel, parceira e moralmente comprometida com a relação, mesmo quando essa permanência a aproxima progressivamente do universo do crime. A narrativa televisiva, assim, mobiliza um repertório tradicional de gênero — o da mulher que sustenta, espera e resiste ao lado do homem — convertendo a renúncia universitária em prova de amor e não em sinal de vulnerabilização social. Desse modo, a construção ficcional desloca o abandono da formação acadêmica do

campo da perda de capital educacional e profissional para o campo do mérito afetivo, reforçando uma pedagogia melodramática na qual o sacrifício feminino é estetizado, legitimado e emocionalmente recompensado pela narrativa (Leal, 1986, p. 7).

Já no capítulo 3 do livro *Perigosa*, a narradora relata a experiência de uma gravidez aos quinze anos⁸, cuja recepção inicial é marcada menos por seus próprios sentimentos e mais pela reação do companheiro. A gestação é recebida com grande entusiasmo por Nem, que, segundo o relato, tinha dificuldade em engravidar outras mulheres, o que desloca o foco da experiência reprodutiva para a satisfação masculina. A jovem, por sua vez, afirma não saber exatamente o que sentia naquele momento, o que evidencia sua imaturidade emocional e a ausência de condições para compreender plenamente a situação vivida. Esse deslocamento revela uma dinâmica recorrente em relações assimétricas, nas quais homens mais velhos ou socialmente mais experientes projetam desejos, expectativas e afirmações de virilidade sobre meninas muito jovens, frequentemente descritas como “maduras” para legitimar relações marcadas por desigualdade de poder. Trata-se de um discurso que apaga a condição etária

⁸ A gravidez na adolescência permanece como um importante indicador das desigualdades sociais brasileiras. Dados do Sistema de Informações sobre Nascidos Vivos (SINASC) mostram que, em 2024, foram registrados 261.206 nascimentos de mães entre 15 e 19 anos e 12.004 nascimentos de meninas entre 10 e 14 anos no país. Conforme destaca o Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA, 2025), os impactos da maternidade precoce são mais intensos entre jovens pretas e pardas, com menor escolaridade e inseridas em contextos de vulnerabilidade social, evidenciando que a gravidez na adolescência não pode ser compreendida apenas como resultado de escolhas individuais, mas também como consequência de desigualdades estruturais relacionadas ao acesso à educação, à informação e aos serviços de saúde. No que se refere ao aborto, a mensuração dos dados apresenta maiores dificuldades, uma vez que procedimentos realizados fora das hipóteses legais previstas pela legislação brasileira não são registrados oficialmente. Ainda assim, os dados disponíveis revelam um cenário preocupante: em 2023, quase 14 mil meninas entre 10 e 14 anos deram à luz no Brasil, enquanto apenas 154 tiveram acesso ao aborto legal, número que corresponde a cerca de 1,1% dos casos. Esses dados reforçam a necessidade de compreender a gravidez na adolescência, especialmente na infância, como uma questão diretamente relacionada à vulnerabilidade social, à violência sexual e às limitações de acesso aos direitos reprodutivos.

dessas meninas e naturaliza a instrumentalização de seus corpos, limitando drasticamente sua capacidade de decisão. A gravidez, por sua vez, não pôde ser ocultada por muito tempo, uma vez que os sinais corporais próprios da gestação tornaram-se evidentes, levando a narradora a contar à mãe, consciente de que a situação logo se tornaria incontornável no espaço familiar.

A reação familiar evidencia uma lógica de controle sobre o corpo adolescente feminino, na qual a decisão pela interrupção da gravidez não parte da jovem, mas é conduzida por adultos. O aborto é realizado de forma clandestina, em Bonsucesso, experiência descrita pela narradora de maneira fragmentada e marcada pelo apagamento da própria consciência durante o procedimento. Em determinado momento, ela sintetiza essa vivência de forma abrupta: “Só me lembro de adormecer enquanto me aplicavam uma anestesia. Acordei e não estava mais grávida” (Escobar, 2017, p. 20). O relato evidencia o caráter impessoal e violento da experiência, na qual o corpo da jovem aparece submetido a decisões externas e a um procedimento sobre o qual ela possui pouco controle ou compreensão. A narrativa permite tensionar o debate em torno da criminalização do aborto, uma vez que evidencia os riscos físicos aos quais meninas e mulheres são submetidas quando privadas de acesso a serviços de saúde seguros e legalizados, situação que pode, inclusive, colocar suas vidas em perigo. Paralelamente, o comportamento do companheiro revela uma dinâmica de responsabilização desigual: após o ocorrido, ele permanece cerca de um mês sem procurá-la, demonstrando raiva pelo fato de ela “ter permitido” que a interrupção acontecesse. Escobar, ao refletir sobre esse momento, afirma: “porra, eu era quase uma criança e não tinha essa força toda pra bater de frente com geral” (Escobar, 2017, p. 21), o que reforça como gênero e idade operam conjuntamente para limitar sua agência e transferir para ela a culpa por decisões que nunca estiveram plenamente sob seu controle.

Após o período de afastamento imposto pelo companheiro, o relacionamento é retomado, e ambos passam a tentar novamente uma gravidez, decisão que, à luz da idade da narradora e das condições em que a relação se desenvolvia, revela um gesto de profunda imprudência e ausência de responsabilidade. A gestação, no entanto, não ocorre. Pouco tempo depois, a prisão de Nem é amplamente noticiada pela mídia. Ainda assim, ela passa a visitá-lo na delegacia por intermédio de pessoas que viabilizavam sua entrada mediante pagamento, o que evidencia um jogo de poder no qual o acesso não se dá como direito, mas como concessão informal. A impossibilidade de obter oficialmente a carteira de visitante, nesse contexto, pode ser lida não apenas como entrave institucional, mas também como um dispositivo que, em determinados sentidos, opera como forma de proteção a uma menor de

idade que, como a própria narradora reconhece, ainda não dispunha de recursos emocionais para decidir plenamente sobre seu próprio destino.

Essa trajetória pode ser lida à luz da perspectiva interseccional proposta por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge. As autoras compreendem a interseccionalidade como uma ferramenta analítica que permite examinar como diferentes sistemas de poder, como racismo, sexismo, classismo e controle estatal, operam de forma simultânea e relacional, produzindo desigualdades específicas (Collins; Bilge, 2021, p. 132). No caso analisado, a experiência reprodutiva da narradora não pode ser entendida apenas como uma questão individual ou moral, mas como resultado da articulação entre gênero, juventude, pobreza e pertencimento territorial.

Collins e Bilge destacam que a justiça reprodutiva emerge justamente da crítica às abordagens restritas dos direitos reprodutivos, que tendem a universalizar experiências femininas e ignorar as condições materiais que moldam as possibilidades de escolha. A narrativa de *Perigosa* evidencia esse limite: embora o discurso dos direitos pressuponha autonomia, a jovem não dispõe de informações, recursos institucionais ou proteção estatal que lhe permitam exercer controle sobre seu corpo e sua reprodução.

Além disso, as autoras ressaltam que a interseccionalidade permite compreender como a violência estrutural se manifesta não apenas por meio de ações diretas, mas também pela negligência institucional e pela criminalização de determinados corpos e territórios. A prisão do companheiro, a exposição midiática e a dificuldade de acesso a direitos básicos ilustram como o Estado atua de forma seletiva, intensificando a precariedade da vida da narradora ao invés de oferecer suporte.

Desse modo, o capítulo 3 de *Perigosa* evidencia como a experiência da maternidade (ou da interrupção da gravidez) se constitui em meio a relações desiguais de poder que limitam de forma significativa a agência da jovem. Longe de configurar uma sequência de eventos isolados, a trajetória narrada aponta para a ausência histórica de políticas efetivas de educação sexual voltadas às camadas populares, especialmente para meninas e adolescentes. A falta de acesso à informação qualificada sobre sexualidade, reprodução e direitos reprodutivos contribui para a naturalização de relações marcadas por desigualdade, para a responsabilização precoce dessas jovens e para a reprodução de ciclos de vulnerabilidade social. Nesse contexto, o corpo feminino adolescente passa a ser regulado mais pela moral,

pela violência e pelo controle externo do que por escolhas informadas e autônomas.

Ao se observar a adaptação televisiva da personagem, Bibi Perigosa, na novela *A Força do Querer*, torna-se evidente uma supressão significativa desse episódio de sua trajetória: na narrativa ficcional, a personagem não engravida na adolescência nem vivencia a experiência do aborto, elemento central na construção de sua subjetividade no livro. A exclusão desse acontecimento apaga uma dimensão fundamental da formação da personagem e elimina a possibilidade de problematizar, em um produto de alcance massivo, questões como gravidez precoce, desigualdade de gênero e justiça reprodutiva. É possível levantar algumas hipóteses para essa escolha narrativa, entre elas o próprio recorte temporal adotado pela novela, que já apresenta Bibi casada com Rubinho (correspondente ficcional de Saulo), deslocando o foco para uma fase posterior de sua vida. Ainda assim, tal opção não inviabilizaria a incorporação desse episódio como memória, lembrança ou referência ao passado, recurso frequentemente utilizado pela teledramaturgia. A decisão de suprimir completamente essa experiência sugere, portanto, não apenas uma simplificação da trajetória da personagem, mas também uma cautela da narrativa televisiva em abordar o aborto de forma direta, mesmo quando articulado a contextos de vulnerabilidade social. Nesse sentido, a adaptação perde a oportunidade de contribuir para a conscientização de um público amplo acerca dos riscos da clandestinidade e das desigualdades que marcam o acesso à informação, à saúde e à autonomia reprodutiva, suavizando conflitos que, no livro, são centrais para compreender a constituição de Bibi enquanto sujeito.

Nas páginas seguintes do livro *Perigosa* (2017), de Fabiana Escobar, a autora aprofunda a reconstrução memorialística de sua trajetória, detalhando episódios de sua inserção progressiva no universo do tráfico, suas dinâmicas afetivas e as experiências marcadas pela violência, pela vigilância policial e pelas estratégias de sobrevivência no cotidiano das favelas cariocas.

Inicialmente, Escobar rememora o período em que passa a frequentar com maior assiduidade o morro e a circular entre figuras femininas já vinculadas a homens do tráfico. Ela descreve como, gradualmente, vai sendo observada, avaliada e, de certo modo, “formada” por essas mulheres, muitas delas esposas ou companheiras de integrantes da criminalidade local. Esse convívio funciona como uma espécie de socialização informal: aprende códigos de comportamento, modos de se vestir e até posturas corporais esperadas naquele espaço. Há menção, por exemplo, a orientações sobre vestimenta (como o uso de roupas mais justas)

entendidas como marcadores de pertencimento e feminilidade dentro daquele contexto.

Na adaptação televisiva, essa dimensão da aprendizagem entre mulheres é ficcionalmente expandida por meio da amizade estabelecida entre Bibi e Alessia, personagem interpretada pela atriz Hylka Maria. Na narrativa da telenovela, Alessia é companheira de Sabiá, figura que ocupa a posição de “dono do morro”, equivalente ao posto de liderança do tráfico local. A personagem funciona como uma espécie de mentora informal de Bibi, oferecendo conselhos sobre a vida conjugal no universo criminal. Em diferentes momentos, Alessia afirma que, para ser mulher de bandido, é preciso naturalizar a infidelidade masculina, chegando a dizer que “o chifre faz parte do pacote”. A inserção dessa fala na obra televisiva reforça a construção de uma pedagogia afetiva específica, na qual a tolerância à traição aparece como elemento constitutivo do papel social dessas mulheres.

A autora também descreve situações em que presencia (e progressivamente passa a intervir) as dinâmicas internas do comércio de drogas nas chamadas “bocas”. Em um desses episódios, narra o momento em que um jovem responsável pela venda (o chamado “Vapor”) encontra-se prestes a ser executado após ter se apropriado do dinheiro das drogas comercializadas. A punição já estava em vias de ser cumprida quando Bibi interfere, propondo uma alternativa à morte: sugere que o rapaz permaneça trabalhando sem remuneração até quitar integralmente o prejuízo causado. A solução é aceita, e o jovem tem a vida poupada. O episódio é significativo porque revela não apenas a banalização da violência letal como mecanismo disciplinar, mas também o lugar de mediação que ela passa a ocupar, mobilizando argumentos de utilidade econômica e reparação financeira para substituir a execução sumária.

Na adaptação televisiva, observa-se a recriação ficcional de um evento de estrutura semelhante, porém já inserido no contexto do relacionamento de Bibi com Rubinho. Nesse ponto, é importante explicitar um movimento recorrente na escrita de Glória Perez: a incorporação, na trajetória conjugal com o ex-marido (inspirado em Saulo / Barão do Pó) de experiências que, conforme o relato autobiográfico de Escobar, foram vividas anteriormente, sobretudo durante sua convivência com Nem. Ou seja, a novela reorganiza cronologias e desloca vivências para reforçar a centralidade dramática do vínculo amoroso principal.

Na cena televisiva, o homem ameaçado de morte não roubou valores diretamente da boca. Ele foi deixado como “garantia” por um comparsa (um cria da mesma comunidade) que

havia saído com os fuzis, com a promessa de que voltaria, mas não retornou para efetuar o pagamento. Diante da dívida não quitada, o refém passa a ser responsabilizado e condenado à execução. Bibi chega a assumir a incumbência de realizar a punição: aponta a arma para a cabeça do rapaz, mas, no momento decisivo, não consegue efetuar o disparo. A impossibilidade de matar, marcada pela hesitação e pela falta de coragem, explicita um limite subjetivo da personagem diante da violência letal. A partir dessa recusa, ela intervém para impedir a execução e passa a negociar uma alternativa. Em vez da punição letal, articula um acordo com a família do rapaz, que entrega bens materiais (carro, televisão, eletrodomésticos e outros objetos domésticos) como forma de ressarcimento. A dívida é considerada paga, e o homem é liberado. Assim como no livro, a personagem é posicionada como agente de mediação; entretanto, a novela desloca o episódio para o interior da narrativa conjugal com o traficante, reforçando sua participação ativa, e moralmente tensionada, na gestão da violência.

Outro eixo narrativo relevante diz respeito às visitas a companheiros presos. Escobar descreve a rotina de deslocamentos até as unidades prisionais, o ambiente das filas, as revistas vexatórias e o tempo restrito de permanência, evidenciando as tensões emocionais e logísticas que estruturavam esses encontros. À época, por ainda ser menor de idade, ela relata que precisou confeccionar a carteira de visitante e que só conseguia ingressar na unidade acompanhada da mãe, responsável por viabilizar sua entrada.

A autora apresenta um episódio emblemático sobre a precarização da intimidade no cárcere. Ela descreve o espaço informalmente conhecido entre visitantes e detentos como “ratão”, um banheiro onde casais dispunham de poucos minutos para encontros íntimos, aproveitando brechas da vigilância institucional. A limitação temporal, cerca de quinze minutos, e as condições insalubres do local evidenciam como a expressão da intimidade era condicionada às brechas possíveis dentro da estrutura prisional. A própria Escobar descreve essa experiência de forma bastante direta ao afirmar: “vou te falar, eu não sabia o que era orgasmo. Já entrava tirando a roupa rápido, tirava só uma perna da calça pra não perder tempo. Era muito rápido, não dava pra nada, só pra ele mesmo e desesperadamente”. O relato explicita não apenas a precariedade material dessas interações, mas também uma assimetria de gênero no próprio exercício da sexualidade, na qual o prazer feminino aparece como secundário diante da satisfação imediata da necessidade masculina. Paralelamente às visitas oficiais, Escobar menciona práticas ilegais que ocorriam nas unidades: detentos com maior poder econômico pagavam propina para receber suas parceiras durante a madrugada, fora das normas estabelecidas. Esse esquema clandestino, contudo, acaba sendo descoberto, gerando

repercussão pública e chegando às páginas policiais, o que intensifica a exposição das mulheres envolvidas (Escobar, 2017, p. 22).

Na adaptação televisiva, esse conjunto de experiências também é parcialmente incorporado à trajetória da personagem Bibi. A novela recria o universo das visitas prisionais, enfatizando sobretudo a dimensão performática feminina. A personagem afirma que precisava chegar “linda, cheirosa, bem-vestida” e adornada com “enfeites” (acessórios) para se apresentar ao companheiro. Tal construção dramática dialoga com o contraste entre dois regimes de visita: nas visitas formais, a estética era restringida pelas normas carcerárias; já nos encontros clandestinos, havia maior liberdade para a produção corporal e para a reafirmação do vínculo amoroso.

Sob a perspectiva da interseccionalidade, essa ênfase na produção estética feminina pode ser compreendida como parte de um regime normativo que regula os corpos das mulheres e condiciona sua inteligibilidade social à aparência. Conforme propõe Collins e Bilge (2021), os sistemas de opressão operam de maneira articulada, produzindo expectativas específicas sobre sujeitos localizados em determinados cruzamentos de gênero, classe e raça. No caso de Bibi, a necessidade de apresentar-se “linda, cheirosa, bem-vestida”, inscreve-se em uma pedagogia social que associa o valor feminino à beleza, ao cuidado corporal e à capacidade de agradar ao olhar masculino. Tal lógica é reforçada por discursos midiáticos e culturais que incentivam práticas de embelezamento contínuo, como maquiagem, procedimentos estéticos e cirurgias. Assim, a performance estética da personagem nas visitas prisionais pode ser lida não apenas como prova de devoção amorosa, mas como atualização de um imperativo de feminilidade socialmente produzido, no qual o corpo da mulher torna-se espaço de disciplina, investimento e validação afetiva.

Depois dos episódios sobre visitas carcerárias, a narrativa do livro avança para o episódio da tentativa de fuga articulada por detentos. Escobar relata que foi incumbida de transportar uma quantia em dinheiro destinada à mulher responsável por intermediar o esquema. A operação, entretanto, é inicialmente frustrada quando essa intermediadora é interceptada pela polícia, fazendo com que o plano viesse a público e produzisse desdobramentos internos no presídio, marcados por suspeitas, acusações e risco de represálias entre os envolvidos.

A incumbência atribuída à autora (transportar valores destinados à operacionalização

da fuga) permite ainda tensionar a naturalização histórica do trabalho feminino executado em favor de projetos masculinos, mesmo quando atravessado por risco e violência. Tal dinâmica pode ser aprofundada à luz das reflexões de Angela Davis (2016, p. 19), especialmente quando a autora revisita a experiência das mulheres negras no regime escravista. Davis demonstra que, ao contrário de uma memória histórica que frequentemente associa o trabalho forçado sobretudo aos homens, as mulheres escravizadas foram submetidas simultaneamente ao labor físico extenuante e a formas adicionais de exploração, entre elas a violência sexual sistemática e a reprodução compulsória de filhos destinados à manutenção da própria estrutura escravista. Havia, portanto, uma sobreposição de funções: trabalhar como os homens, servir sexualmente aos senhores e ainda gestar novos corpos para o sistema de exploração. Guardadas as devidas proporções históricas, a situação narrada por Escobar permite observar a permanência de uma lógica em que o corpo e a ação feminina são mobilizados como extensão instrumental dos interesses masculinos. A lealdade amorosa, nesse cenário, opera como atualização de antigas pedagogias de servidão, nas quais servir, proteger e assumir riscos pelo homem tornam-se expressões esperadas, e muitas vezes romantizadas, do feminino.

Na adaptação televisiva, esse mesmo episódio é reconfigurado de modo a potencializar a tensão dramática e a visualidade da cena. Diferentemente do relato de Escobar, em que o transporte do dinheiro ocorre de maneira mais direta, a novela constrói um expediente cenográfico: Bibi utiliza uma barriga falsa para ocultar a quantia destinada à intermediadora do plano de fuga. O recurso, além de dialogar com estereótipos de gênero (a gravidez como signo de vulnerabilidade e, portanto, de menor suspeição policial), revela um investimento típico da teledramaturgia na materialidade imagética da ação.

Após a entrega do dinheiro, a narrativa televisiva acrescenta um momento de suspense inexistente no livro: Bibi presencia, já dentro do ônibus, a prisão da mulher que havia recebido o montante. A câmera privilegia closes, respiração ofegante e trilha sonora crescente, produzindo o efeito do “quase flagrante”. O desespero da personagem é atravessado por um alívio imediato: “foi por pouco”, emoção que opera como catarse para o público. Trata-se de um expediente recorrente na produção de telenovelas: alongar o risco, retardar a captura e explorar a fronteira entre o perigo e a salvação momentânea. Esse tipo de reescrita não apenas intensifica o engajamento do espectador, mas também preserva a protagonista de uma implicação criminal direta naquele momento da trama, administrando gradualmente sua descida ao universo do crime.

Ao longo deste subcapítulo (e, por extensão, de todo o capítulo), buscou-se demonstrar que a constituição da personagem Perigosa não pode ser compreendida por leituras isoladas de desvio moral ou escolha individual. Sua trajetória é produzida no entrecruzamento de regimes de gênero que normatizam a devoção feminina, de estruturas raciais que hierarquizam corpos e de dinâmicas de classe que limitam horizontes de mobilidade social.

Se, por um lado, a narrativa autobiográfica expõe as fissuras dessas estruturas ao revelar suas violências, por outro, a adaptação televisiva frequentemente as reorganiza sob moldes melodramáticos, ora estetizando o sacrifício, ora suavizando conflitos, ora reorientando responsabilidades. O percurso analítico aqui desenvolvido permite, portanto, compreender que gênero não opera como dimensão acessória, mas como eixo articulador que atravessa afetos, escolhas, punições e formas de visibilidade. Em diálogo contínuo com raça e classe, ele estrutura as condições de possibilidade da própria existência social da personagem.

Encerrar este capítulo a partir desse marcador implica reconhecer que as trajetórias femininas narradas (reais ou ficcionalizadas) são inseparáveis das pedagogias sociais que ensinam mulheres a amar servindo, a proteger sacrificando e a existir sob regimes permanentes de vigilância e julgamento. Retomar tais dinâmicas, evidenciando seus mecanismos e suas reescritas midiáticas, constitui não apenas exercício interpretativo, mas gesto político de desnaturalização.

É nesse ponto que o capítulo se fecha: ao evidenciar que a personagem Bibi Perigosa, mais do que figura individual, condensa disputas amplas sobre feminilidade, criminalidade e pertencimento social no Brasil contemporâneo, disputas que somente podem ser plenamente compreendidas quando gênero, raça e classe são analisados de forma indissociável.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme exposto na introdução, esta dissertação teve como objetivo analisar as diferenças entre a representação da personagem Bibi Perigosa na telenovela *A Força do Querer* e a narrativa autobiográfica do livro *Perigosa*, de Fabiana Escobar, sob a perspectiva da interseccionalidade, considerando as categorias de gênero, raça e classe como eixos estruturantes da análise. Parte do questionamento sobre como a representação da personagem Bibi Perigosa na novela *A Força do Querer*, de Glória Perez, difere da narrativa descrita no livro *Perigosa*, de Fabiana Escobar, considerando a interseccionalidade nas categorias de gênero, classe e raça.

Retomando esse questionamento, a análise desenvolvida ao longo do trabalho permitiu constatar que a transposição da narrativa autobiográfica para a linguagem da teledramaturgia não opera como mera reprodução, mas como recriação discursiva atravessada por escolhas estéticas, ideológicas e mercadológicas. Conforme discutido a partir da teoria da adaptação, especialmente em diálogo com Hutcheon (2013), adaptar implica interpretar, reorganizar e produzir novos sentidos. Assim, a personagem televisiva não pode ser compreendida como reflexo direto da experiência vivida por Escobar, mas como construção ficcional mediada pelas demandas do formato seriado, pela lógica do espetáculo e pela necessidade de engajamento do público.

Como já discutido anteriormente, as adaptações não são processos neutros, pois carregam marcas das experiências, valores e perspectivas daqueles que as produzem. Nesse sentido, também é relevante considerar o papel de Glória Perez na construção da narrativa televisiva de *A Força do Querer*. Ao adaptar a história de Fabiana Escobar para a teledramaturgia, a autora realiza escolhas que refletem não apenas as exigências do formato televisivo, mas também uma determinada forma de compreender a sociedade e os indivíduos. A ênfase atribuída à capacidade de escolha de Bibi, frequentemente apresentada como agente de seu próprio destino, pode ser interpretada como uma leitura que privilegia a ação individual em detrimento das limitações impostas por fatores sociais, econômicos e culturais. Sob essa perspectiva, o ingresso da personagem no universo do tráfico tende a ser percebido como resultado de decisões pessoais, enquanto questões como desigualdade, acesso desigual a oportunidades e vulnerabilidade social ocupam posição secundária na narrativa. Embora não seja possível afirmar de maneira definitiva quais foram as intenções da autora, a adaptação

evidencia uma interpretação da realidade na qual a responsabilidade individual assume papel central, produzindo sentidos que podem levar o público a compreender o tráfico prioritariamente como uma escolha pessoal e não como um fenômeno também relacionado a condições estruturais mais amplas.

No que se refere ao primeiro objetivo específico: investigar as características da personagem Bibi Perigosa na novela e de Fabiana Escobar em sua autobiografia, verificou-se que o livro apresenta uma narrativa marcada pela dimensão testemunhal, em que experiências de amor, maternidade, violência, sobrevivência e inserção em contextos de criminalidade são relatadas de forma direta e situada socialmente. A linguagem simples adotada pela autora opera como estratégia de aproximação com o leitor e de legitimação de sua própria voz, ampliando o alcance social da narrativa e tensionando hierarquias simbólicas de produção do conhecimento.

Já na novela, observou-se um processo de reconfiguração dessa trajetória. A personagem é inserida em uma estrutura melodramática que enfatiza conflitos amorosos, dilemas morais e ascensão no universo do crime, frequentemente articulados por meio de recursos de espetacularização. Embora a narrativa televisiva preserve elementos centrais da história, como a relação afetiva com o companheiro e a entrada no tráfico, há uma tendência à dramatização individualizante, que desloca para o plano das escolhas pessoais conflitos que, na autobiografia, aparecem como atravessados por determinantes sociais mais amplos.

No que diz respeito ao segundo objetivo: examinar a influência da interseccionalidade no livro, a fundamentação teórica construída a partir de autoras como Collins e Bilge (2021), Akotirene (2019) e Davis (2016) permitiu compreender que gênero, raça e classe operam de maneira articulada na constituição das experiências narradas por Escobar. A autobiografia evidencia como processos de vulnerabilização, criminalização e estigmatização incidem de forma específica sobre mulheres periféricas, revelando engrenagens estruturais que extrapolam a esfera individual. Nesse sentido, a obra inscreve-se como narrativa de denúncia simbólica, tornando visíveis experiências historicamente silenciadas.

A análise interseccional também permitiu observar como determinadas expectativas sociais recaem de maneira diferenciada sobre mulheres, especialmente no que se refere aos papéis de cuidado, lealdade conjugal e sacrifício pessoal. A trajetória narrada evidencia renúncias, deslocamentos e formas de trabalho (afetivo, emocional e material) exercidas em

função da manutenção de vínculos amorosos, o que dialoga com reflexões feministas acerca da exploração histórica do trabalho feminino, conforme discutido por Davis (2016). Tal perspectiva possibilitou compreender que a atuação da personagem no universo do crime não pode ser lida de forma dissociada das estruturas de gênero que condicionam suas escolhas e possibilidades.

Quanto ao terceiro objetivo: apontar as principais diferenças entre a representação televisiva e a narrativa do livro, a pesquisa demonstrou que a adaptação tende a suavizar determinadas violências estruturais e a reorganizar ambiguidades morais em favor de uma narrativa mais palatável ao grande público. Observou-se, ainda, que a espetacularização estética da personagem contribui para a construção de uma figura midiática que transita entre o fascínio e a condenação, produzindo efeitos de glamourização que não encontram equivalência direta na autobiografia.

Esse deslocamento evidencia as tensões entre realidade narrada e ficcionalização, entre testemunho e entretenimento. Enquanto o livro inscreve a experiência de Escobar em um campo de vulnerabilidades interseccionais, a novela frequentemente privilegia arcos dramáticos centrados na ascensão, no poder e na visibilidade da personagem, reconfigurando o sentido político de sua trajetória.

Desse modo, foi possível responder ao problema de pesquisa ao demonstrar que a representação de Bibi Perigosa na televisão difere significativamente da narrativa autobiográfica ao reduzir, reorganizar e, sobretudo, esvaziar o peso dos marcadores estruturais de desigualdade, convertendo-os em elementos secundários diante de uma narrativa centrada em escolhas individuais. Na telenovela, os conflitos são frequentemente apresentados como resultado de decisões pessoais (por vezes associadas à ambição, à impulsividade ou mesmo à “esperteza”), o que tende a deslocar a atenção das condições materiais e históricas que atravessam a trajetória da personagem. Diferentemente do livro, em que se evidenciam o desgaste de anos de trabalho intenso, a frustração diante da impossibilidade de ascensão social e a experiência concreta de viver sob constante precariedade, a adaptação televisiva suaviza essas dimensões, como se a inserção no universo do tráfico decorresse menos de um esgotamento estrutural e mais de uma escolha desvinculada de contexto. Nesse processo, a novela não apenas reorganiza a narrativa, mas também se desresponsabiliza de provocar uma reflexão mais profunda sobre as desigualdades que marcam a vida de sujeitos pobres e periféricos, especialmente no que diz respeito às dificuldades concretas de acessar condições

mínimas de dignidade.

Essa reconfiguração torna-se ainda mais significativa quando se observa a dimensão racial. No relato autobiográfico, embora a raça não seja sempre explicitada de forma direta, ela atravessa a experiência narrada como elemento estrutural do contexto social brasileiro, articulando-se às condições de classe e território na produção de vulnerabilidades. Já na adaptação televisiva, essa dimensão é praticamente apagada, tanto no nível narrativo quanto no plano da representação visual, sobretudo pela escolha de uma atriz branca para interpretar uma personagem inspirada em uma trajetória situada em contextos racializados. Tal decisão não pode ser compreendida apenas como uma opção estética, mas como parte de um processo mais amplo de embranquecimento que, ao deslocar o marcador racial, contribui para tornar menos visíveis as relações entre pobreza, criminalização e raça no Brasil. Ao fazê-lo, a novela não apenas simplifica a complexidade da experiência narrada, mas também se afasta da possibilidade de tensionar imaginários sociais e de instigar o público a refletir sobre as desigualdades raciais que estruturam a sociedade brasileira.

Como contribuição, esta dissertação evidencia a relevância de mobilizar a teoria da interseccionalidade como ferramenta central de leitura para compreender narrativas que envolvem trajetórias marcadas por desigualdades estruturais, deslocando o foco de interpretações moralizantes ou individualizantes para uma compreensão mais ampla e situada das experiências sociais. Ao se debruçar sobre uma telenovela adaptada de uma obra autobiográfica, o trabalho apresenta um caráter inovador ao articular literatura, televisão e experiência vivida, propondo uma análise que não se limita às transformações narrativas, mas que busca compreender de forma sensível e crítica os processos de construção dessas histórias. Nesse sentido, a pesquisa contribui socialmente ao propor um olhar mais humanizado sobre mulheres envolvidas com o crime, considerando não apenas suas ações, mas, sobretudo, os contextos que atravessam suas trajetórias, como as dificuldades materiais, os afetos, as violências e as limitações impostas por estruturas sociais desiguais.

Ao investigar de que maneira uma vida real é transposta para a televisão, o estudo também problematiza a responsabilidade envolvida nesse processo, evidenciando a importância de preservar a complexidade e a dignidade das experiências narradas, sem reduzi-las a estereótipos ou simplificações que apaguem seus marcadores sociais. Dessa forma, o trabalho amplia o campo de reflexão sobre as formas de representação midiática, ao mesmo tempo em que reforça a necessidade de produções culturais que não apenas

entretendam, mas também contribuam para a construção de uma consciência social mais crítica e empática.

Outro aspecto que merece destaque diz respeito à constituição do referencial teórico que sustenta esta pesquisa, composto majoritariamente por autoras mulheres, cujas produções orientam o olhar analítico adotado ao longo do trabalho. Sempre que autores homens são mencionados, suas contribuições são abordadas a partir de uma perspectiva construída com base em leituras e interpretações de mulheres, o que reforça o compromisso desta pesquisa com um olhar que privilegia experiências, vozes e interpretações historicamente marginalizadas. Trata-se, portanto, de um trabalho concebido por uma mulher, orientado por uma mulher e fundamentado, em grande medida, por produções intelectuais de mulheres. Esse movimento carrega não apenas uma escolha metodológica, mas também um posicionamento político e simbólico. Ressaltar esse aspecto constitui motivo de orgulho, sobretudo quando se considera que, em outros momentos históricos, mulheres não tiveram acesso aos espaços de produção de conhecimento, tampouco o reconhecimento de suas vozes como legítimas no campo acadêmico. Assim, esta pesquisa também se inscreve como parte de um processo mais amplo de afirmação e valorização da presença feminina na construção do saber.

Reconhece-se, por fim, que a pesquisa operou a partir de um recorte metodológico específico, concentrado nos eixos de gênero, raça e classe, sem a pretensão de esgotar as múltiplas camadas narrativas presentes nas obras analisadas. Tal delimitação, entretanto, não constitui limitação empobrecedora, mas escolha analítica que possibilitou aprofundamento crítico e coerência interpretativa. Estudos futuros podem expandir essa investigação para outros marcadores sociais, bem como para recepção pública e desdobramentos midiáticos da personagem.

Encerrando este percurso, reafirma-se que olhar para Bibi Perigosa (seja na escrita de si, seja na ficção televisiva) exige sensibilidade teórica e responsabilidade crítica. Entre a mulher que narra a própria história e a personagem que se torna espetáculo, inscrevem-se disputas de sentido, visibilidade e poder. Compreender tais deslocamentos não apenas ilumina os mecanismos da adaptação, mas também convida a repensar como a mídia produz, transforma e, por vezes, silencia experiências femininas atravessadas por desigualdades estruturais. É nesse gesto de leitura crítica que reside a principal chave de fechamento deste trabalho: reconhecer que, por trás da figura midiática, persiste uma história marcada por interseções reais, cuja complexidade não pode, e nem deve, ser reduzida à lógica do

entretenimento.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA BRASIL. Meninas mães passam de 14 mil e só 1,1% tiveram acesso a aborto legal. Brasília, 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2025-05/meninas-maes-passam-de-14-mil-e-so-11-tiveram-acesso-aborto-legal>. Acesso em: 12 jun. 2026.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.
- BALOGH, Ana Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BALOGH, Ana Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1996.
- BARTHES, Roland. *A aula*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRASIL DE FATO. Juliana Paes vive Bibi Perigosa: debate sobre representatividade racial nas novelas. 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br>. Acesso em: 22 set. 2025.
- CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2026.
- COLLINS, Patricia Hill. *Intersectionality as critical social theory*. Durham: Duke University Press, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139–167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>. Acesso em: 2 maio 2025.
- CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, Stanford, v. 43, n. 6, p. 1241–1299, jul. 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1229039>. Acesso em: 2 maio 2025.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- ESCOBAR, Fabiana. *Perigosa*. São Paulo: Novo Século, 2017.
- ESTADÃO CONTEÚDO. Juliana Paes relembra Bibi Perigosa, sua mais famosa personagem. 2021. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/tv/2021/01/10/interna_tv%2C1227363/amp.html. Acesso em: 15 jan. 2026.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. Centro de Políticas Sociais. Evolução das classes econômicas brasileiras: monitorando a classe média. Rio de Janeiro, 2026. Disponível em: <https://cps.fgv.br/destaques/evolucao-das-classes-economicas-brasileiras>. Acesso em: 11 jun. 2026.

FUNDO DE POPULAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (UNFPA). *Prevenção da gravidez na adolescência*. Brasília, 2025. Disponível em: <https://brazil.unfpa.org/pt-br/preven%C3%A7%C3%A3o-da-gravidez-na-adolesc%C3%AAn cia>. Acesso em: 12 jun. 2026.

GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA. Bibi Perigosa e o embranquecimento na TV brasileira. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br>. Acesso em: 22 set. 2025.

GOULART DE ANDRADE, A. P.; FIGUEIREDO, V. O caso “Bibi Perigosa”: uma análise das microcelebridades e do telejornalismo apócrifo. *Revista Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 34–47, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/polemica/article/view/6428>. Acesso em: 19 set. 2024.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Telles Chechinell. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Indicadores sociais mínimos*. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/educacao/17374-indicadores-sociais-minimos.html>. Acesso em: 11 jun. 2026.

JUSLIN, P. N.; VÄSTFJÄLL, D. Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 2008. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/behavioral-and-brain-sciences/article/emotional-responses-to-music-the-need-to-consider-underlying-mechanisms/DEEDFFC61393C84BB417AE8B132EB34E>. Acesso em: 10 dez. 2025.

LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

LIMA, Cecília Almeida Rodrigues. Telenovela e controvérsias: públicos mobilizados em torno de *A Força do Querer*. *Revista Triade*, Sorocaba, v. 9, n. 20, p. 25–40, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/4061>. Acesso em: 10 dez. 2025.

PEREZ, Glória. *A força do querer*. Direção: Rogério Gomes. Rio de Janeiro: TV Globo, 2017. Exibição original: 3 abr. 2017 – 21 out. 2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/a-forca-do-querer/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; São Paulo: Justificando, 2017.

SOUSA, Laiane Araujo de. *A favela que ninguém vê: uma análise da novela A Força do Querer*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação – Habilitação em Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/16441>. Acesso em: 19 set. 2024.

VEJA. A vida de Fabiana Escobar, a verdadeira Bibi Perigosa. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br>. Acesso em: 22 set. 2025.

VEJA. O que é real e o que é inventado na Bibi de “A Força do Querer”. *Veja*, 30 jun. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/e-tudo-historia/o-que-e-real-e-o-que-e-inventado-na-bibi-de-a-forca-do-querer/>. Acesso em: 15 jan. 2026.