

O sexo e a política no texto estelar de Sônia Braga

Pedro Guimarães

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação,
Instituto de Artes, Brasil
pedro75@unicamp.br
<https://orcid.org/0000-0002-5366-1481>

RESUMO Partindo do filme *Aquarius* (Kléber Mendonça Filho, 2016), almeja-se estudar como se construiu a imagem pública de Sônia Braga aliando preceitos de liberação feminina e posicionamentos políticos. Pretende-se investigar como o “texto estelar” (Butler 1991) ligado à atriz fornece elementos para a construção e recepção de algumas das suas personagens, tipos esses associados a comportamentos engajados em diferentes fases da História do Brasil e do cinema brasileiro. A personagem de *Aquarius* atualiza a persona da atriz, fazendo dos demais personagens de Braga o manancial que instrui a construção do corpo, do estilo de atuação e do discurso fílmico em torno da atriz. Sônia Braga seria assim o resumo do “comportamento transgressor e libertário na época da abertura política” (Shaw e Dennison 2007) e seus papéis parecem alimentados pela expressão do desejo feminino como efeito político poucas vezes visto com tanta intensidade no cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE Estudos atorais; análise fílmica; história e estética do cinema.

Introdução

Clara e Dilma

Quando *Aquarius* estreou em 2016, a projeção do filme se transformou em momento de catarse nacional, com o público gritando palavras de ordem, no final da sessão, defendendo Dilma Rousseff que acabara de sofrer *impeachment* como presidente da República. No momento em que Clara (Sônia Braga) invade o escritório da incorporadora que pretende expulsá-la de seu apartamento de classe média alta, na orla de Recife, para revelar o plano dos executivos de infestar seu imóvel com cupins, a atitude da personagem é de fúria. Ela compra a briga com os construtores

que querem demolir o pequeno edifício burguês onde mora há décadas para construir um prédio luxuoso de diversos andares.

Ao fim da cena e do filme, quando explode a canção *Hoje*, composta e cantada por Taiguara¹, os espectadores dos cinemas brasileiros aplaudiam efusivamente e gritavam contra o vice-presidente empossado. Meses antes, no Festival Internacional de Cannes, diretor e equipe do filme seguraram cartazes denunciando o processo de impeachment fraudulento pelo qual estava passando Rouseff, mesma percepção de grande parte da esquerda brasileira.

Na época do lançamento de *Aquarius*, cronistas políticos e pesquisadores brasileiros lembraram a equiparação entre as figuras da personagem Clara e da presidente Dilma Rousseff, pelo fato de serem mulheres maduras, sofrendo pressões externas por ocuparem posições de poder pouco usuais para alguém do sexo feminino². Ambas sofriam pesadas pressões para abdicar desses lugares por forças políticas e econômicas, sob a forma de muita exploração misógina e massiva campanha de degradação de seu entorno e de suas reputações. Rever o filme com o distanciamento histórico de alguns anos deixa claro as confluências de situações entre as duas mulheres, o que foi potencializado por questões sociais parafílmicas que ajudaram na recepção e projeção nacional e internacional do filme.

Clara e Dilma são duas mulheres lutando contra forças políticas e econômicas que governam o país desde os tempos da colonização. Ironicamente, essas mulheres não são oriundas de grupos socioculturais muito distantes daqueles aos quais pertencem seus algozes. Dilma é filha de um emigrante búlgaro advogado e empresário, estudou Economia e ocupou cargos de comando em estatais; entrou na luta armada contra a ditadura por convicções políticas; foi presa, torturada e exilada. Clara é herdeira de família de classe média alta (como mostra os minutos iniciais do filme), passou a vida adulta em um dos endereços mais nobres da cidade de Recife e se formou jornalista e crítica musical; cultua compositores populares e eruditos, e mantém uma empregada doméstica

¹ Taiguara foi cantor e compositor brasileiro (1945-1996) de notória inclinação política de esquerda, do qual uma série de canções foi censurada pela ditadura militar brasileira (1964-1982).

² Ver Octávio Augusto Linhares Garcia Reis, 2018. Há, no entanto, uma óbvia diferença de gradação entre o poder de Clara e o de Dilma Rousseff. A primeira exercia uma influência bastante local e restrita, limitada à área do seu apartamento e prédio, além de ser uma profissional aposentada, enquanto a segunda era a chefe do executivo brasileiro por dois mandatos. Ainda assim, argumentamos pela tentativa de aproximação de ambas por motivos que descrevemos em seguida.

em tempo integral. No entanto, Dilma e Clara tem convencimentos sobre política, sociedade e economia divergentes desses grupos que as cercam e é nisso que se escoram para negar qualquer possibilidade de negociação com esses poderes superiores a elas. Clara nem chega a abrir as ofertas financeiras da empreiteira que a assedia. Dilma ficou conhecida por negociar pouco cargos e recursos financeiros em troca de apoio político – ela tinha relação tensa com a Câmara dos Deputados. São mulheres convencidas da legalidade e legitimidade de suas atitudes. Esse tipo de representação de Clara, no histórico do cinema brasileiro, é inusual, haja visto que a luta de classes, um dos temas mais revisitados pelo cinema moderno brasileiro via Cinema Novo e também presente no cinema contemporâneo, se dá pela relação entre opressores e oprimidos pertencentes claramente a grupos sociais distintos. Clara e *Aquarius* trazem uma nova configuração nesse conflito, colocando a classe média intelectual de esquerda no centro do debate³.

A escolha de Sônia Braga para viver a protagonista de *Aquarius* se deve à força do “texto estelar” (Butler 1991) construído em torno da atriz ao longo de anos de carreira no cinema e na televisão. Seguindo a visão de Butler, o texto estelar pode ser definido como o conjunto de discursos e percepções construído em torno de um ator ou atriz considerados estrela de cinema, a partir dos elementos fílmicos (tipos de personagem privilegiados, preferências estéticas de jogo atoral) e parafílmicos (discursos publicitários e na imprensa de celebridades, engajamentos pessoais do ator em causas político-sociais). O texto estelar seria a manifestação ordenada e sistematizada de discursos sobre a *persona* do astro, ou seja, a imagem pública do ator criada a partir dos filmes e de sua vida privada e que determinam o reemprego do ator em outros filmes e obras audiovisuais⁴. O texto estelar de Sônia Braga opera, de forma similar, ao construído pelo *star system* no cinema estadunidense clássico, ainda do período silencioso, mesmo que a atriz exerça sua profissão em momento histórico distinto. Preferindo o termo “discurso estelar”,

³No auge do cinema novo, alguns filmes problematizaram a figura do intelectual classe média de esquerda em crise (*Terra em Transe*, Glauber Rocha, 1967; e *O Desafio*, Paulo César Saraceni, 1966). Em outro momento efervescente na política brasileira, é sintomático que ressurgiu um personagem no mesmo modelo dos anteriores, com o diferencial de agora ser uma mulher.

⁴Propomos aqui uma ampliação do conceito de “star text” dado por John Ellis, que separa o “texto estelar”, conjunto de imagens parafílmicas geradas a partir da vida íntima do ator/atriz e publicados na imprensa, do “texto performativo”, ou programa gestual, seu jogo dentro dos filmes. Defendemos que o texto estelar, a imagem pública do ator, ou seja, sua *persona*, alimentam-se de ambas as dimensões, aliando-nos ao que pensa J. Butler (1991, p. 11-12).

Richard DeCordova nos lembra que “o privado e o profissional se tornam duas esferas autônomas que podem ser articuladas num paradigma [...] o herói de carne e osso se comporta como o herói da película⁵” e “a vida privada da estrela não deveria estar em contradição com a sua imagem nos filmes [...] ambos deveriam se sustentar” (DeCordova 1991, 27, tradução nossa).

Sendo assim, é significativo compreender a personagem de Clara em intrínseca relação com a atriz que lhe dá vida e, mais aprofundadamente, na ideia de que Braga representou no cinema papeis de mulheres que reverberavam diretamente as condições sociopolíticas do Brasil de sua época, algumas mais diretamente ligadas a períodos de redemocratização, outras cotejando momentos de perda da autonomia democrática do Brasil. Embora *Aquarius* tenha sido filmado e lançado em tempos menos conturbados e de exceção como outros do passado recente do Brasil, a analogia da convulsão social vivida pelo Brasil nos tempos da ditadura militar ecoa rapidamente. Efetivamente, não perdemos a democracia brasileira com a destituição de Dilma Rousseff e posterior ascensão da extrema direita ao poder, mas a inflamação social foi similar em ambos os casos. Não atoa, a ideia de golpe de Estado foi aventada nos dois momentos.

Esse artigo visa demonstrar como a imagem pública de Sônia Braga, principalmente ligada a posicionamentos políticos e à representação do sexo e do desejo do ponto de vista da mulher, tornam-se componentes fundamentais do jogo da atriz e do texto fílmico das obras em que ela atua. Essa representação estaria ligada a um evidente posicionamento que liga sexo e política através da história. Lynn Hunt faz um exaustivo estudo sobre as relações entre expressão explícita dos desejos sexuais na Europa a partir do século XVI, via literatura e ilustrações majoritariamente, e como esses objetos literários representavam “desafios as condições morais da época” (1999, 26) e ligações com a “crítica política” (1999, 31) tendo monarcas e governantes como alvo. Falando especificamente da relação de política e feminilidade de Braga, o crítico estadunidense Jack Kroll (1981, 45) defendeu, na revista *Newsweek*, que “ao explorar a fantasia sexual utópica que está no cerne do meio cinematográfico, Sônia Braga faz um poderoso discurso político e humano” (nossa tradução).

⁵ O jogo de palavras original entre “real hero” e “reel hero” se perde na tradução para o português.

Clara seria, portanto, a retomada de uma série de procedimentos de atuação e construção de sentido via texto fílmico e atoral de outras mulheres braguianas, todas elas aliando expressão sexual e posicionamentos políticos e que performaram seus desejos e reivindicações na esfera pública em momentos de ruptura e retomada democráticas no Brasil.

Raça, sensualidade e cabelos

Sônia Braga nasceu no Paraná, região com alta imigração alemã e italiana, mas se notabilizou pela representação de mulheres do nordeste brasileiro, região cujo cinema se ampara, histórica e contemporaneamente, em intensa mobilização social. A esse histórico, a imagem de Sônia Braga, duas décadas depois, notabilizou-se por acrescentar sensualidade e potência visual às mulheres locais.

Embora não seja associada diretamente como negra, a questão racial é ponto fulcral para a imagem de Braga e sua retomada por *Aquarius*. “Com sua cabeleira negra, ancas largas e pele morena, ela representa, até entre as gerações mais novas, uma das mais racializadas entre as atrizes brasileiras brancas de sucesso”, (Dennison 2006, 137). Sônia poderia ser melhor caracterizada como a “morena” que, mesmo não diretamente atingida pelos estereótipos associados a mulheres negras latinas (sensualidade exacerbada, apetite sexual devorador), “frequentemente preenche o papel assumido pela mulata em outras formas de arte” (Dennison 2006, 137). Para muitos, Braga é a morena típica, um termo que designa mulher “branca” de pele e cabelos escuros, mas que, segundo Shaw e Dennison, é frequentemente usado como eufemismo para “mulata” (racialmente mista). Por sua vez, “mulata era, até pouco tempo, usado para significar negra. Ambas, mulata e morena têm conotações sexuais e raciais” (Shaw e Dennison 2007, 163).

Contraditoriamente, a morena pode pertencer também a classes nobres, oriundas diretas de uma burguesia portuguesa emigrada para o Brasil durante a colonização. É esse outro lado da morena que marcou o primeiro papel protagonista de Braga no cinema, em *A moreninha* (Glauro Mirko Laureli, 1970), adaptado do escritor romântico Joaquim Manuel de Macedo, transformado em fábula musical. Anos mais tarde, em 1973, Sônia aparecia no papel-título de *Mestiça, a escrava indomável* (Lenita Perroy, 1973) como uma mulher de origens indígenas escravizada e que desperta o amor em um jovem burguês branco.

Negra ou morena, o pertencimento físico de Sônia Braga a uma classe de mulheres de marcada origem africana ou indígena reverbera textualmente numa das cenas de *Aquarius*. Quando o jovem empreendedor Diego (Humberto Carrão) afronta Clara e Ladjane (Zoraide Coletto), sua empregada, na garagem do prédio, ele diz textualmente que respeita o lugar que ela conquistou, tendo em vista “sua pele mais morena”. A fala, travestida de respeito, no fundo é usada pelo jovem para desmerecer a personagem, claramente lembrando suas supostas origens modestas. Perplexa, Clara se retira da conversa sem dizer uma palavra e o jovem é repreendido por Ladjane, que defende a patroa. Dennison (2020) abordou longamente as questões de origem social que permeiam *Aquarius*, sobretudo a relação entre a patrões e empregados. Esse é um momento chave na perseguição sofrida por Clara pelos donos da incorporadora e o fato de o texto fílmico levantar a questão racial para desqualificá-la condiz com a postura de superioridade encarnada pela classe social de onde vem o jovem. A dimensão racial de Clara, que até então era secundária, quiçá inexistente, torna-se nesse momento central para a fábula fílmica. Tal diálogo permite colocar em perspectiva todas as outras mulheres, mestiças, vividas por Braga anteriormente. Embora a família de Clara seja apresentada como uma família de classe média alta e branca tipicamente brasileira, o subtexto da personagem é alimentado por todas as mulheres “fronteiriças⁶” de outros momentos da carreira de Braga e tal fato emerge nesse momento crucial para o destino da personagem.

Um traço físico que as personagens de Braga guardam em comum (com exceção de Dona Flor) é a grande cabeleira negra esvoaçante, recorrência visual de composição que a atriz leva para outros papéis em sua carreira dentro e fora do Brasil – da líder camponesa de *Rebelião em Milagro* (Robert Redford, 1988) à amante lésbica de Samantha (Kim Cattrall) na série *Sex and the city*, passando por Tieta. Muito da expressão da sensualidade das personagens de Braga passa pela ostentação da preciosa cabeleira preta. Numa piscadela textual com essa marca tão preponderante da atriz e de suas personagens no cinema e na TV, o texto de diálogo de *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996) coloca na boca do pai da protagonista, Zé Esteves (Chico Anysio), o estranhamento quando

⁶ Gloria Anzaldúa (1987) usa a metáfora da fronteira política para falar dessas mulheres cujos traços físicos podem lembrar aqueles de universos distintos. Embora teça comentários da relação das mulheres mexicanas com a cultura estadunidense, tal comparação pode ser também utilizada para falar de Sônia Braga.

a filha desce do carro em sua chegada ao Agreste tantos anos depois portando uma curtíssima peruca loira: “Ôxente! Ela não era morena? Cabeleira preta?”

Poucas atrizes mantiveram um tipo de cabelo/penteado único durante a maior parte de suas carreiras. Braga é a versão morena de Veronica Lake, com suas ondas milimetricamente posicionadas em seu escorrido cabelo loiro, ou de Catherine Deneuve e Sophia Loren, com os cachos proeminentes até na idade madura: mulheres cujos cabelos se tornam marca autoral e elemento de reconhecimento. Uma verdadeira “cabeleira-desejo” (Bergala 2011, 16), utilizada para representar seu poder de sedução e fascínio. A primeira parte de *Aquarius* intitula-se justamente “o cabelo de Clara”, no qual a personagem em sua fase jovem (Bárbara Colen), aparece com os cabelos curtíssimos “à la Elis Regina”, devido ao tratamento contra o câncer. Na idade madura, Clara volta a ostentar o poder capilar da juba de tigresa negra e a ação de enrolar os cabelos para amarrá-los em penteados ou coques torna-se parte recorrente no programa gestual da personagem (Imagem 1).



Imagem 1: Clara mexe nos cabelos. Fonte: © Imagem retirada de *Aquarius* (Mendonça Filho, 2016, DVD, edição Imovision, 2017). Imagens retiradas 18:21, 28:13, 50:55.

O cabelo é o símbolo de sua força, como um Sansão feminino, e é o retorno do cabelo comprido que vai simbolizar a sobrevivência à doença e dar o ímpeto para brigar contra seus novos opositores⁷.

⁷ A presidente brasileira deposta, Dilma Rousseff, também sofreu com o câncer, embora, ao contrário de Clara, já em idade madura, doença altamente mediatizadas anos antes dela se tornar chefe do poder Executivo.

O comportamento libertário da Abertura

O início da carreira de Sonia Braga se deu a posteriori do Golpe Militar de 1964. Depois de pequena participação em filmes como *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), Braga seguiu numa ascensão midiática, tendo papéis de destaque em telenovelas que não tiveram grande coragem para falar do momento político brasileiro dos anos de chumbo. No cinema, seus filmes rodados durante os primeiros anos da ditadura cívico-militar também pareciam particularmente alienados face ao momento considerado mais brutal da ditadura militar, o pós AI-5. *A moreninha*, baseado no romance de Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, é uma fábula musical na qual a novela romântica é adaptada com um claro espírito de apaziguamento de questões sociais do Brasil Império – senhores e escravizados cantam juntos sem grande problematização do papel social de negros e negras.

No entanto, como anuncia a canção de Caetano Veloso, *Tigresa*, escrita para ela (“que gostava de política em 1966...”) ⁸, Braga aos 19 anos integrou o elenco da montagem brasileira de *Hair*, apenas dois anos depois da estreia do musical em Nova York, em 1967. A coincidência com o momento político fervente da época é flagrante, já que a estreia brasileira se dá meses apenas após a instituição do AI-5, em 1968. Mesmo que a atriz tenha dito não entender muito de política à época, no programa *Roda Viva*, veiculado em 29 dezembro de 1997, a montagem representou um forte símbolo contra as políticas ditatoriais implementadas pelo governo militar.

A conotação mais claramente política e engajada da carreira de Braga viria através da pornochanchada, gênero que desafiou o regime militar brasileiro com sua aberta representação de situações envolvendo sexo e vida social. Muito já se disse sobre a relação do gênero com a censura militar do período em que os “processos censórios são testemunhos de uma política de segurança pública que, ao identificar o potencial transgressor da produção cinematográfica [...] intervinha nas obras a partir de cortes e inúmeras supressões de imagens e sons” (Vieira de Oliveira e Reis Júnior 2017, 28). A carreira de Braga estava, claro, na perspectiva do censor militar nesses finais dos anos 1970, em que sua

⁸ A canção integra o álbum *Bicho* (1977). Na letra, ouve-se o seguinte verso : “ela me conta que era atriz e trabalhou no *Hair*. Com alguns homens foi feliz, com outros foi mulher. Que tem muito ódio no coração, que tem dado muito amor. Espalhado muito prazer e muita dor”.

imagem pública foi determinada pelo seu cruzamento com o imaginário do nordeste brasileiro e, predominantemente, o do escritor baiano Jorge Amado.

Em 1976, Braga encarna a personagem-título em *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto), um dos mais bem sucedidos produtos de exportação do cinema brasileiro. A personagem da dona de casa devota ao primeiro marido, com quem continuava mantendo relações sexuais mesmo depois de morto, foi um estrondoso sucesso de bilheteria, gerando até *remake* no Estados Unidos: *Meu adorável fantasma* (*Kiss Me Goodbye*, Robert Mulligan, 1982). No ano anterior, Braga havia vivido a primeira personagem baseada em Amado, *Gabriela*, na telenovela do mesmo título veiculada pela Rede Globo, escrita por Walter George Durst e dirigida por Walter Avancini. É dessa obra uma das imagens mais remoradas de Braga no audiovisual, em constantes reprises de cenas da novela em programas de entretenimento da televisão aberta⁹. Mas foi Dona Flor que projetou seu nome dentro e fora do Brasil como símbolo sexual. Braga tornou-se então associada “com comportamento transgressor e libertário na época da abertura política e esse foi um dos motivos pelos quais se tornou uma estrela tão popular” (Shaw e Dennison 2007, 166, nossa tradução). Não deixa de ser contraditório como o texto fílmico trabalha a personagem e quais foram as reverberações a partir dele. A personagem de Flor, uma recatada cozinheira casada com Vadinho (José Wilker), não expõe seu desejo de maneira tão afirmada como as outras personagens da atriz criadas por Amado. No entanto, o filme e a novela do ano anterior ajudaram a criar a aura de mulher sensual sempre disposta ao sexo que marcaria a imagem pública da atriz.

Depois de Flor, viriam inicialmente a versão cinematográfica de *Gabriela* (Bruno Barreto, 1983), produção internacional que já apostava no reconhecimento de Braga no mercado externo; e *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996), história da mulher expulsa de casa na juventude pelo pai por ter vida sexual ativa numa sociedade interiorana repressora e que volta para sua cidadezinha 20 anos depois rica e emancipada – escondendo que construíra sua fortuna como prostituta. A concretização da personagem Tieta como ícone do comportamento sexual

⁹ Trata-se de cena bastante explícita para o ano de 1975 em que Braga sobe no telhado de uma casa para recuperar uma pipa e é observada, ávida e escandalosamente, por homens e mulheres da cidade de Ilhéus.

transgressor, agora sim do momento de retorno completo a normalidade democrática, encarnaria em outra atriz, Betty Faria, que viveu o papel na telenovela homônima da rede Globo (1989). A personagem e a novela, escritos por Aguinaldo Silva, apontavam para uma série de comportamentos que explicitavam possibilidades mais diretas de se abordar o sexo e o desejo na televisão. “Não foi a primeira novela depois da censura, mas as novelas que vieram logo depois da censura, ainda tinham um certo ranço... A censura está nos vigiando. *Tieta* rasgou todos os véus”, lembrou Aguinaldo Silva em entrevista ao programa de TV do Canal Viva, *Os casais que amamos*. Não importa muito saber qual a personagem de Amado que foi a precursora da liberação feminina do pós-ditadura, no imaginário popular nacional, continuava cabendo a Sônia Braga o papel de encarnar definitivamente um ideário de comportamento liberal via sua reivindicação de ser “porta-bandeira do cinema popular brasileiro” (Shaw e Dennison 2007, 166). As autoras destacam que na entrevista para a revista *Playboy*, em 1982, Braga clamava ser o “inconsciente desejo por liberdade” e superação das dificuldades sociais, assim como seria “a própria História do Brasil”.

“Sexo pode, política não”

A dama do lotação (Neville de Almeida, 1978) inaugura a construção da mulher urbana, de sensualidade distinta daquela das personagens amadianas que viviam em pequenas cidades ou no campo: mais feroz e distanciada. Nesse filme, adaptado de conto de Nelson Rodrigues e outro enorme sucesso de público, Braga vive uma mulher frígida no casamento mas que descobre o prazer sexual com estranhos nos meios de transporte públicos do Rio de Janeiro. Ela se furta ao marido, mas se entrega a desconhecidos motoristas, cobradores e outros usuários de transportes públicos – os críticos da época lembraram a relação com a personagem de Buñuel/Deneuve em *A bela da tarde* (1967). O sexo da personagem é roteirizado e convencionalizado, fetichista portanto (ela finge não se dar conta do desejo dos homens), chegando até a ser frio e motivo de culpabilização por parte da protagonista e de atitudes misóginas por parte de outros personagens (o marido a estupra como lição por só ter prazer fora de casa). Ou seja, algo bem distinto daquela entrega sadia à expressão da sexualidade dos filmes adaptados de Jorge Amado. Mesmo que Jean-Claude Bernardet identifique, em crítica no jornal *Última Hora* (1978), uma diferença de tom erótico entre esse filme (“porno-chanchada de luxo”, “erotismo próximo da Harper’s Bazaar”) e

o grosso da produção do gênero, Sônia ilustra algumas páginas do ciclo de cinema erótico mais profícuo do Brasil e muitas vezes resume, com sua imagem de estrela, o consumo popular de filmes ligados ao gênero.

As pornochanchadas foram produzidas no Brasil no momento de acirramento da censura e da vigilância do governo militar sobre a produção artística e intelectual. As comédias eróticas produzidas no país entre os anos 1970 e 1980 gozavam, no entanto, de certa permissividade para mostrarem conteúdos eróticos que poderiam ir contra a moral burguesa da família brasileira média, defendida pelos militares. Como ironicamente lembra Nuno Abreu, “o braço do censor era mais tolerante em relação a filmes eróticos do que filmes com temas sociais: sexo pode, política não” (2006, 162).

Reivindicamos aqui que ambos os elementos são indissociáveis na marcação do estilo atoral de uma atriz como Sônia Braga, o que a singulariza de diversas outras do mesmo período. Ainda que taxados de alienados e pobres, temática e expressivamente, pela elite cultural do país, José Carlos Avellar (1979) defende o lado político do consumo da pornochanchada pois elas eram apreciadas, principalmente, pelas classes populares que passavam longe do milagre econômico apregoado pelo governo militar. Esse grupo de filmes continha “uma espécie de rebeldia irreverente contra as instituições por parte dos excluídos ou não contemplados com as benesses do ‘milagre’” (Abreu 2006, 159). Em outras palavras, grande parte do *establishment* cultural da época, submerso em narrativas castas de superação, de defesa de valores burgueses como o casamento e a mobilidade social, veiculados majoritariamente pela televisão, era corrompido pela representação do sexo e do prazer de maneira se não explícita, pelo menos reivindicada. O corpo e a imagem de Sônia Braga tiveram papel importantíssimo nessa ruptura de valores.

Muito da efetividade da irrupção político-cultural de Sônia Braga via representação do sexo está ligado ao fato de ela, como outras atrizes do seu período, atuarem ao mesmo tempo em filmes eróticos e em telenovelas de grande audiência e filmes populares para público infantojuvenil¹⁰. Stephanie Dennison lembra também de Vera Fisher e

¹⁰ Braga participou como apresentadora do programa infantil televisivo *Vila Sésamo*, em 1972 e 1973, anos antes de estrear seu primeiro sucesso de público marcado pela sensualidade, a novela *Gabriela* (1975).

Xuxa como outras que atuavam em ambas as frentes, havendo, no entanto, uma diferença substancial entre as loiras e as morenas¹¹:

As atrizes morenas, como Sônia Braga, no lugar de representarem prostitutas, atuam como mulheres felizes em oferecer sua sexualidade gratuitamente e sem segundos pensamentos. Sônia Braga construiu sua fama sobre essa acessibilidade percebida, seu calor, sua paixão e muitas outras qualidades que os brasileiros se orgulham de tornar distintas e especiais (Dennison 2017, 206, nossa tradução).

Estar no *primetime* televisivo ao mesmo tempo que aparecia em filmes eróticos no cinema ajudava na curiosidade e aderência do público aos produtos cinematográficos. Grande parte do sucesso de bilheteria dos filmes de Braga se deu pelo fato de ela ter tido sua imagem excessivamente explorada nos produtos para a TV, abusando também da sensualidade, mas sem o lado explícito do cinema¹². Dennison lembra as “versões limpinhas” das pornochanchadas brasileiras, termo proposto por Jean-Claude Bernardet para descrever esses filmes que levavam as estrelas da TV para as comédias eróticas no cinema: “Elas confiam na nudez (ou na promessa da nudez) da atriz principal, principalmente se o público estava acostumado a vê-las em papéis mais “respeitáveis” nas novelas de televisão” (Dennison 2006, 136, nossa tradução)¹³. Efetivamente, a pornochanchada passava longe dos filmes classificados como pornográficos; a representação do ato sexual envolvia basicamente o desnudamento do corpo da mulher e a construção da ação em torno de posições sexuais simulando o ato carnal. Ainda assim, Sônia Braga, e em menor medida Fischer e Xuxa, levavam a discussão sobre o sexo e o prazer feminino para dentro das salas de estar da família brasileira e tal fato ajudou a moldar a *persona* de Braga como mulher liberal.

¹¹ Dennison não cita, mas a lista de atrizes numa situação similar pode ser expandida para Lucélia Santos, Christiane Torloni, Joana Fomm, Zezé Motta, etc. Por não serem loiras, essas atrizes podem ter ficado de fora do escopo comparativo da autora.

¹² Segundo o site Olhar Digital, Dona Flor e seus dois maridos segue sendo a 5ª maior bilheteria do cinema brasileiro e *A dama do lotação*, a 7ª. <https://olhardigital.com.br/2023/08/26/cinema-e-streaming/quais-sao-as-10-maiores-bilheterias-do-cinema-brasileiro/>.

¹³ A barra do respeitável de Sônia Braga parece sempre ter sido mais larga que de suas colegas de televisão, haja vista as personagens que se consumiam de desejo sexual como a Marcina (Saramandaia, 1976), a fogosa Gabriela da novela homônima (1975) e a temperamental Gelly (*Chega Mais*, 1980). A experiência traumática com a redefinição dos rumos dessa última personagem, para atender a demanda da emissora por busca por audiência, levou à ruptura definitiva de Braga com a televisão brasileira e última aparição da atriz em telenovelas até 1996. Fonte : Site Teledramaturgia.com.br.

Sensualidade urbana e intertextual

Alberto da Silva aponta que outro dos filmes urbanos de Braga, *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981), constrói uma espécie de *femme fatale* latina sob os moldes das mulheres do cinema americano dos anos 1950, com sua “sexualidade ao mesmo tempo fascinante e assustadora para o personagem masculino” (Da Silva 2014, 4). Braga aparece como uma mulher com discurso abertamente explícito sobre sexo e desejo, abandonada pelo marido e que se torna prostituta contratada pelo burguês falido e intelectual fracassado (Paulo César Pereio) – Dennison não comenta esse filme em seus escritos. O sexo aqui é antes de tudo enunciado, discursivo e cerebral: a fala descreve a relação fria que une os dois amantes também em ambiente roteirizado de dominação levemente sadomasoquista. Seu corpo aparece mostrado sob luzes altamente artificiais e recortado para se tornar referência imagética. O ambiente é noturno e claustrofóbico, e as cenas de sexo mais parecem espasmos dolorosos de corpos febris e inebriados do que atos plenamente prazerosos (Imagem 2).



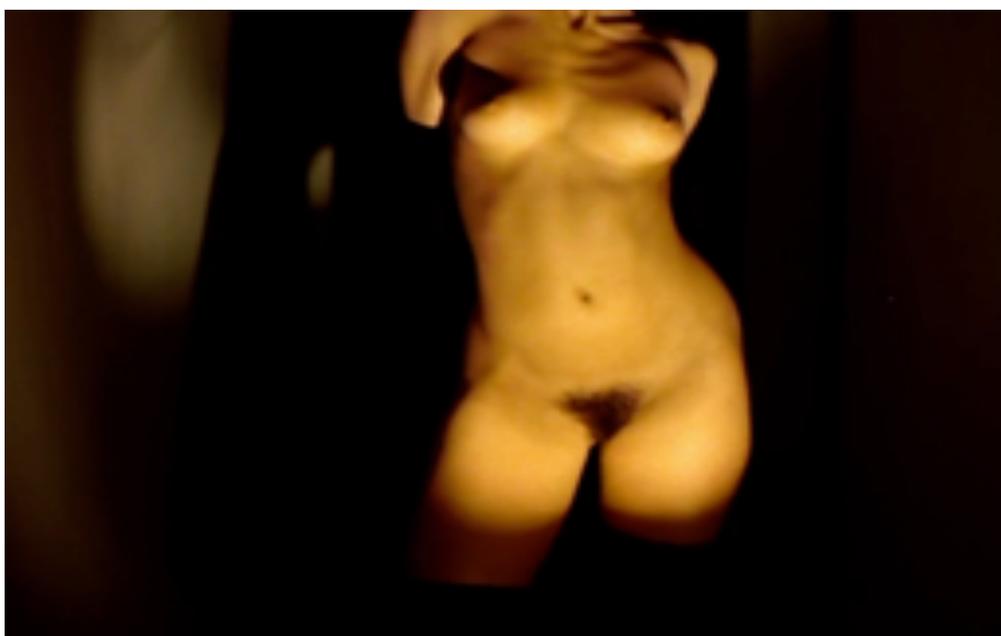
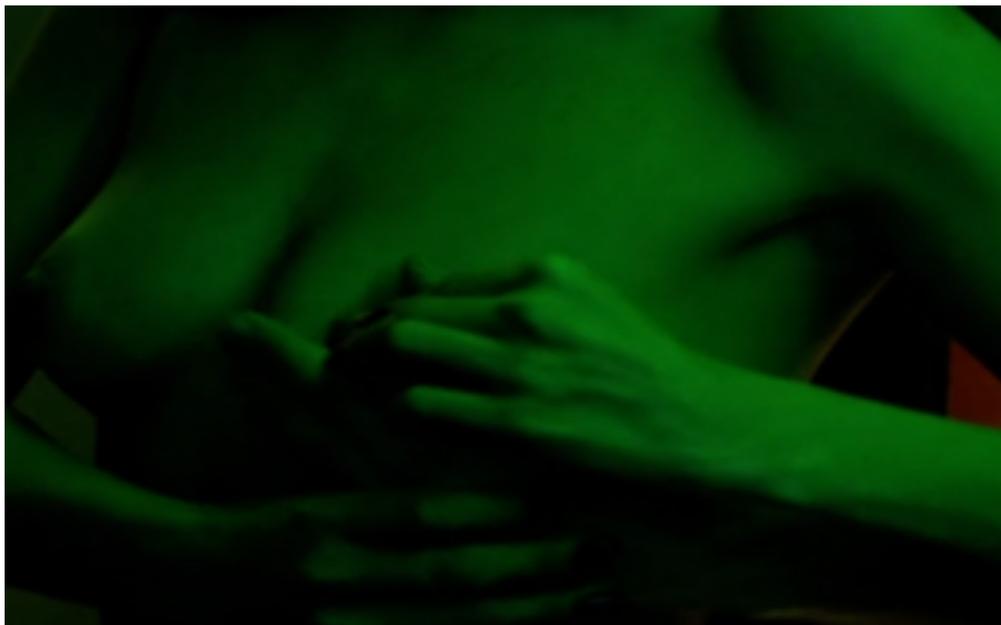


Imagem 2: Cenas de sexo de *Eu te amo*. Fonte: © Imagem retirada de *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981, DVD, edição Versátil, 2008). Imagens retiradas 36:30, 51:19, 52:44.

Embora esse artigo tente demonstrar a força da construção da *persona* de Braga via reivindicação do direito ao desejo e ao sexo do ponto de vista da mulher, o paradigma da mulher fatal é ambíguo, e pode ser visto também como misógino, segregador e punitivista do desejo feminino (Mantecon 2021). O voyeurismo dos cineastas masculinos face aos corpos desnudos ou erotizados das mulheres já rendeu muitas páginas de análises que problematizavam essa polarização entre olhares

desejantes e corpos desejados¹⁴. Ao comentar a representação da performer e militante política *Luz del fuego* no filme homônimo David Neves (1982), Karla Bessa defende que “a produção do exotismo rebelde é um dispositivo colonialista poderoso e ativo no campo das produções visuais desde o início da modernidade, reatualizado no estrondoso modo de produção do *star system*” (Bessa 2020, sem paginação). No entanto, defendemos que, no caso de Braga, a agência da atriz na escolha dos seus papeis, na manutenção de um estilo de jogo e de recorrências formais e temáticas, no fôlego de sua carreira e no reconhecimento nacional e internacional a fazem não caber apenas no polo do objeto desejante, tornando-se também autora dos seus momentos de cinema¹⁵. Apesar de nunca ser autora no sentido estrito do termo (realizadora ou roteirista dos seus filmes), Braga impõe um estilo de construção de personagens e escolhas de *mise-en-scène* que moldam os filmes à sua imagem, criando uma via de mão dupla entre discurso fílmico e texto estelar, um retroalimentando o outro.

Braga se transforma definitivamente em uma imagem de mulher com *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985), seu primeiro sucesso internacional. Chega a ser irônico pensar que no momento efetivo da abertura política brasileira, Braga já estava longe do Brasil, mas a imagem pública construída pelos filmes brasileiros da época da abertura continuou agindo sobre as escolhas de cineastas e da própria atriz. O filme teve forte repercussão no Brasil e fora dele, pelo fato de contar uma história ambientada em país fictício, mas que poderia ser qualquer país da América Latina envolvido em ditaduras militares. Valentín (Raul Julia) era um preso político que dividia cela com o preso comum Molina (William Hurt) e a dimensão de fabulação do segundo servia para desviar do conteúdo eminentemente ideológico e revolucionário empunhado pelo primeiro. Enquanto um falava em revolução e liberdade, o outro preenchia sua mente e seu discurso com filmes melodramáticos e fantásticos que usavam o político apenas como substrato para emocionar via sentimentalidade. O filme, assim como o romance, trata o cinema hollywoodiano clássico de forma paradoxal: ao mesmo tempo passível de admiração e projeção (dada a importância que

¹⁴ Ver Laura Mulvey (1974; 1996), De Lauretis (1987), Ann Kaplan (1990) e Bessa (2020).

¹⁵ Defendemos um argumento similar para a atriz Helena Ignez no livro *Helena Ignez, atriz experimental*, coescrito com Sandro de Oliveira (Sesc Edições, 2021). Análises de manifestações autorais de atores é a tônica da obra de Luc Moullet (1993), e metodologia amplamente utilizada nos estudos atoriais.

o contar de Molina ganha na narrativa literária e, principalmente, audiovisual) e como crítica à alienação promovida pelo interesse por histórias de amor impossíveis e pela mitologia das estrelas de Hollywood. Sintomático, no entanto, que o filme seja produzido em momentos estertores da ditadura militar no Brasil e pelas mãos de Hector Babenco, que já tocava desde *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) e *Pixote: a lei do mais fraco* (1981) em temas pouco caros à visão de país defendida pelos militares.

O repertório físico usado para criar a sensualidade das personagens de Braga no filme (ela representa diversas mulheres no filme) é aquele dos filmes da época clássica do melodrama e do filme de espionagem. Assim como em *Eu te amo*, Braga é de novo, um corpo construído pela visão do outro intradieético, no caso os prisioneiros Molina e Valentín. O primeiro descreve com paixão e devoção os filmes que assistia com sua mãe e nos quais Sônia aparece como encarnação das personagens. O segundo, imagina os momentos passados com sua antiga companheira de guerrilha (aqui talvez seja a “personagem-pessoa” de Braga no filme¹⁶). Em ambos os casos, surge Sônia Braga, corpo intertextual de cinema, que ilustra os sonhos dos homens encarcerados abusando do imaginário da literatura fantástica latino-americana (mulher-pantera, mulher-vampira, mulher-fatal representando a morte e fazendo a travessia do personagem principal) e do cinema clássico : cantora de cabaré à la Marlene Dietrich (Imagem 3).

¹⁶ Para o conceito de personagem-pessoa, instituído como regra na gramática do filme clássico, ver Leal 2019.



Imagem 3: Cenas *O beijo da mulher aranha*. Fonte: © Imagem retirada de *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985, DVD, edição HB, Europa, 2022). Imagens retiradas 87:48, 10:32.

Os processos de projeção e identificação em torno da atriz atingem aqui seu ponto máximo: da personagem sensual (como nos filmes brasileiros) à sensualidade de toda uma classe de mulheres (reais ou imaginadas), Braga muda definitivamente seu estatuto de estrela com esse filme. No espaço de três anos entre *Mulher aranha* e *Luar sobre Parador* (Paul Mazursky, 1988), sua imagem gestada de maneira modesta pelo *star system* do cinema brasileiro é transposta para o *mainstream* internacional, infinitamente mais diverso e poderoso.

A sensualidade política declarada de Braga atinge em Clara um tipo de personagem inabitual no cinema: o da mulher com mais de 60 anos que mantém uma vida sexual e romântica ativa. Para Dennison, não é apenas o fato de Clara enfrentar os poderes econômicos que a torna uma personagem simpática, mas também por ela ser “inteligente, atrevida, aparentemente liberal e progressista em seu pensamento, refrescante e sexualmente liberada” (2016, 184, nossa tradução). Efetivamente, Clara parece muito mais incomodada com a invasão de evangélicos em seu prédio do que com a orgia realizada no andar de cima do seu apartamento – se não fossem as fezes espalhadas pela escada pela turma do sexo grupal. Ao observar pela fresta da porta o movimento de corpos suados em posições sexuais, Clara dá um ligeiro riso faceiro e, sentindo-se inebriada pela energia sexual do momento, chama um garoto de programa. Com o jovem 30 anos mais novo que ela, ela se entrega em cena de sexo, não tão explícita, mas ainda assim ousada. O sexo na terceira idade, tão raro nas telas, tem assim uma representação franca e direta, potencializada pelo fato de que esse sexo não é feito de modo romântico ou idealizado. A atitude de Clara ganha, assim, novo sentido por ter como objeto o corpo da atriz tantas vezes já envolvido em situações similares de reivindicação do prazer feminino.

Entre Marilyn Monroe e Eleanor Roosevelt

Não é apenas do ponto de vista da sexualidade que Clara é um apanhado das personagens de Braga do passado, mas principalmente pela vertente da liberalidade comportamental em resposta ao sufocamento pelo crescente momento de conservadorismo que acomete o país. *Aquarius* não é só a briga entre dois modos de ver o mundo no sentido macro – o de Clara *versus* o dos donos da construtora – mas também uma história de reconhecimento entre mulheres atuantes na vida íntima e social do país, para quem os laços de entendimento e compartilhamento feminino se dão por afinidade e não diretamente por parentesco.

Primeiramente, entre Clara e tia Lúcia (Thaia Perez), tia “torta” de Clara com quem a personagem e o texto fílmico claramente se identificam na primeira parte do filme. No dia dos 70 anos da personagem, trecho do filme que se passa nos anos 80, os filhos de Clara leem uma carta que fala de como tia Lúcia “foi uma danada”, do pioneirismo nos estudos e no trabalho, das conquistas públicas como advogada e da perseguição política sofrida por ela durante a ditadura militar – de novo, a referência

à geração de Dilma Rousseff. Ao mesmo tempo em que a família comemora a vida familiar e o sucesso profissional da septuagenária, Lucia se lembra, em *flashback*, motivada pela visão de uma cômoda que enfeita a sala, dos momentos sexuais tórridos vividos com seu amante, homem casado com quem manteve relações conhecidas de todos durante anos. A cômoda, objeto altamente significativa, faz a passagem entre o passado e o presente e aparece em destaque na troca de tempos, logo antes de Sônia Braga aparecer em cena. Quando toma a palavra, Tia Lúcia faz questão de lembrar o homem que esteve ao seu lado durante todas essas conquistas. O discurso fílmico nos diz assim que vida íntima e vida pública andam juntas, ou seja, que a expressão do desejo íntimos e o posicionamento sociopolítico se mesclam, pelo menos no imaginário das pessoas mais libertárias, formando duas faces de uma mesma moeda sob a qual se constrói a identidade de um sujeito.

Em segundo lugar, a continuidade dessa linhagem, transmitida de Clara para Júlia (Julia Bernat), namorada do sobrinho Tomás (Pedro Queiroz) e recém-chegada do Rio de Janeiro, garota de modos claramente liberais – eles dormem junto na casa de Clara. Não por acaso, a “sobrinha” Julia é o oposto da namorada do outro sobrinho, aquela que vai até a casa de Clara recuperar fotos para seu álbum eletrônico de casamento, e que lança olhares de julgamento para o jovem casal vivido por Júlia e Tomás¹⁷. No tempo do escolher e compartilhar uma canção com a família, escolhida pela jovem (*Pai e Mãe*, de Gilberto Gil), Clara e Júlia trocam olhares de aprovação e entendimento tácito, assim como Lucia e Clara fizeram no passado. Assim como na polarização política contemporânea no Brasil, o lado dos aliados e dos inimigos está claramente posto também na esfera íntima.

O filme compreende, portanto, a política em direta interrelação entre o particular e o público. Pode-se entender as forças que tentam sufocar Clara como aquelas que vêm sufocando a sociedade brasileira, mais abertamente desde a deposição da presidente Dilma Rousseff, mas historicamente há bem mais tempo: reacionarismo crescente, poderio econômico devastador, modelos predatórios de habitação em grandes

¹⁷ Nessa mesma cena, a sobrinha futura noiva sente-se incomodada por uma piada feita pelos adultos contra os advogados, sua futura profissão, enquanto o namorado dela claramente branqueia sua pele numa foto em papel digitalizada em seu telefone celular. Júlia é também o nome de uma das personagens de Braga mais marcantes, Julia Matos, de *Dacin' Days* (Gilberto Braga, 1978).

idades, etc. Nesse mundo político, Clara se posiciona, assim como Sônia Braga sempre o fez em sua vida pública.

Em *Luar sobre Parador*, uma imagem resume as duas facetas de Sônia Braga, construída também pelos filmes da sua fase no cinema brasileiro e reapropriadas em *Aquarius*. Na comédia em tom de farsa à la Marivaux, Braga vive Madonna, a amante do ditador de um país fictício (Richard Dreyfuss). Para enganar a população local depois da morte do político, Madonna se alia ao sócia escolhido para atuar no golpe, um ator americano que fazia um filme no país (o mesmo Dreyfuss). Num dos momentos de fala ao povo de Parador, Madonna aparece discursando para a multidão do parapeito do palácio como líder. O momento anuncia duplamente a figura histórica de Eva Perón, a Evita, líder carismática da Argentina (nos cartazes que seguram os manifestantes, a semelhança é flagrante: cabelo preso, postura sóbria) e a Evita de Madonna, *pop-star* americana que ousou falar de sexualidade feminina, tornada mais tarde atriz de respeito e intérprete-referência do lendário personagem latino-americano. Reforçando a faceta da sensualidade com o poder político, Dreyfuss saúda a mulher dizendo que ela é um misto de Marilyn Monroe e Eleanor Roosevelt, metáfora da visão defendida por esse artigo para Sônia Braga.

O texto estelar agindo sobre o texto fílmico

Braga pode ser vista também como o maior produto de exportação da cultura audiovisual brasileira desde Carmen Miranda. A ida de Miranda para os EUA fazia parte da política de cooperação e da boa vizinhança entre os dois países no final dos anos 1930, assim como a criação do personagem Zé Carioca. O termo “brazilian bombshell¹⁸”, usado para falar de Carmen nos anos 1940, foi retomado para se referir a Braga. Os procedimentos de afirmação de identidade de ambas também são similares: levaram quase que integralmente a visualidade e a simbologia ligada às suas imagens brasileiras para os papéis nos EUA, soltavam frases em português no meio dos diálogos americanos e eram

¹⁸ Termo que significa literalmente “cápsula de bomba”, foi usado para descrever atrizes de Hollywood com alto poder de sedução, capazes de destruir todo seu arredor. Uma imagem de Rita Hayworth teria sido colada em uma bomba que explodiu no Oceano Pacífico lançada pelos estadunidenses durante a II Guerra Mundial.

majoritariamente mulheres reconhecidas como diretamente ligadas ao universo sociocultural que as criaram enquanto imagem de cinema.

Assim como Miranda, a carreira de Braga nos EUA sofreu com o peso dos estereótipos ligados ao típico físico e à *persona* construídos no cinema brasileiro. Com algumas raras exceções, seus papéis foram de mulheres sensuais, perigosamente sensuais, e movidas pelo desejo sexual desenfreado – o tabu do cinema estadunidense contra a nudez transforma, no entanto, o corpo da atriz de elemento figurado a enunciado, nunca totalmente revelado. Em seus filmes estadunidenses, não há grandes cenas de nudez nem simulação sexual, elemento que só retorna nos filmes brasileiros a partir dos anos 1996 com *Tieta*, filme que expõe o corpo da atriz e tem algumas cenas de sexo. Ainda assim, em *Rookie, um profissional do perigo* (Clint Eastwood, 1990), ela aparece no filme basicamente para seduzir, matar e ser morta; e em episódios de *Sex and the city* abusa da sensualidade física e do vocabulário explícito como namorada sensualíssima de Kim Cattrall.

O estabelecimento de Braga como “produto de exportação do Brasil” aproximou-a de causas ambientalistas a partir dos anos 1990. O auge desse engajamento foi sua ligação profissional e pessoal com o ator Raul Julia, com quem atuou na cinebiografia do líder ambientalista Chico Mendes. Nesses anos, a atriz se engajou fortemente na luta por direitos ambientais e tornou-se líder de movimento de recolha de lixo pelas praias do Rio de Janeiro, os Loucos Varridos, bastante mediatizada no Brasil e nos Estados Unidos. A trama do romance *Tieta do Agreste*, publicado em 1977 e retomada no filme, em paralelo ao retorno da mulher à sua cidade-natal, aborda a construção de um projeto turístico industrial numa região de praias e mangues do nordeste, o que causaria destruição ambiental. Ironicamente, a Tieta do romance não quer se meter na briga entre empresários, autoridades locais e pequenos defensores da pacata vida do vilarejo. No filme, Tieta quase se transforma em árdua defensora do meio ambiente. Numa das cenas do filme que não está no romance, a *persona* de Braga louca-varrida adentra o texto fílmico, quando ela se enerva com a sujeira deixada para trás pelas pessoas da pequena cidade fictícia depois de uma festa religiosa. O texto estelar ligado à atriz alarga assim a compreensão do personagem fílmico e, no tempo de uma cena, acrescenta camadas extrafílmicas na compreensão de uma cena ficcional (Imagem 4).



Imagem 4: Tieta reclama da sujeira. Fonte: © Imagem retirada de *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996, DVD, edição HB, Sogepag, 2018). Imagem retirada 44:26.

O subtexto de preservação ambiental de *Aquarius* é o elemento que solidifica definitivamente a entrada de Sônia no filme. Antes, a obra de Kleber Mendonça já vinha sendo marcada por discussões como ocupação urbana, preservação do meio-ambiente e consequências do abuso de poder econômico que destrói a memória. Esses são os temas do seu primeiro longa *O som ao redor* (2012) e, principalmente, do curta *Recife frio* (2009), farsa em forma de falso-documentário sobre efeitos da mudança climática. Num dos momentos-chave do curta, o filho da família abastada da orla de Recife que sofre com a onda de frio decide trocar de quarto com a empregada da família pois seu aposento é o mais quentinho da casa, que não dispõe nem de janela.

A relação entre patrão e empregado se espalha em *Aquarius*, de maneira obviamente mais tensa, transformando em discussão abertamente política uma relação social inerente à cultura latino-americana. Texto fílmico e texto estelar se retroalimentam então para tratar de assuntos cotidianos por um ponto de vista progressista. O corpo do ator torna-se assim a superfície mais facilmente visível de reconhecimento de algumas escolhas estético-políticas do cineasta; cria-se a partir desse corpo e dessa *persona* uma irmandade ampliada, um “desejo de fraternidade cinematográfica” (Bergala 2006, 236) que utiliza o subtexto trazido pelo ator para estabelecer laços com determinadas posturas estéticas diante do mundo, das artes e da política. “A estrela é mais que um ator

encarnando personagens, ela se encarna neles e eles se encarnam nela” (Morin 1989, 24). Assim, *Aquarius* é uma obra importante para o cinema brasileiro contemporâneo, cujas implicações estéticas e na construção de sentido são determinadas pela escolha de Sônia Braga como a atriz principal do filme, ampliando a discussão sobre a importância do ator na construção da forma fílmica e tornando contemporâneos os momentos de atuação da atriz em diferentes fases de redemocratização do Brasil.

Referências

- Abreu, Nuno. 2006. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2006.
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera. The new mestiça*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Avellar, José Carlos. 1979. “A teoria da relatividade”. Em *Em Anos 70: Cinema*, organizado por Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Ronaldo Monteiro, 63-96. Rio de Janeiro: Ed. Europa.
- Bernardet, Jean-Claude. 1978. “Uma pornô grã-fina para a classe média”. *Última Hora*, 29 de abril de 1978.
- Bergala, Alain. 2011. “Qu’est-ce qu’un grand cinéaste de la chevelure?” Em *Brune/Blonde*, organizado por Alain Bergala, 15-27. Paris: Cinémathèque Française/Skira Flammarion.
- _____. 2006. *Godard au travail*. Paris: Cahiers du Cinéma/Ed. de l’Étoile.
- Bessa, Karla. 2020. “Luz(es) del fuego: rebeldia e feminismos”. *Cadernos Pagu* 60: sem paginação. <https://doi.org/10.1590/18094449202000600003>.
- Butler, Jeremy G. 1991. “Introduction”. Em *Star Texts : Image and performance in film and television*, organizado por Jeremy G. Butler, 7-16. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Da Silva, Alberto. 2014. “Sônia Braga: la beauté latine de la “vraie femme brésilienne” des années de la dictature”. *Mise au point* (6), sem paginação. <https://doi.org/10.4000/map.1748>.
- Dennison, Stephanie. 2006. “The new Brazilian Bombshell : Sônia Braga, race and cinema in the 1970’s”. Em *Remapping World Cinema: Identity, culture and politics in film*, organizado por Stephanie

- Dennison, Song Hwee Lim, 135-143. London/New York: Wallflower Press.
- _____. 2017. “As loiras: Brazil’s Screen Blondes”. Em *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*, organizado por Tim Bergfelder, Lisa Shaw e João Luiz Vieira, p. 196-209. New York/Oxford: Berghahn.
- _____. 2020. *Remapping Brazilian Film Culture in the Twenty-First Century*. London/New York: Routledge.
- DeCordova, Richard. 1991. “The Emergence of the Star System in America”. Em *Stardom: Industry of desire*, organizado por Christine Gledhill, 17-29. London/New York: Routledge.
- Hunt, Lynn. 1999. “Obscenidade e as origens da Modernidade. 1500 – 1800”. Em *A Invenção da Pornografia. Obscenidade e as origens da modernidade*, organizado por Lynn Hunt. São Paulo: Hedra.
- Kroll, Jack. 1981. “Cannes: The Dream Bazaar”. *Newsweek*, 08 de junho de 1981.
- Leal, João Vitor Resende. 2019. *Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.27.2019.tde-14082019-143038. Acesso em: 2024-06-17.
- Mantecon, Alfonso Ortega. 2021. *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine*. México, DF: Río Subterráneo.
- Morin, Edgar. 1989. *As estrelas. Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Moulet, Luc. 1993. *La politique des acteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Reis, Otaviano A. L.G., 2018. “Vai ter luta?": Aquarius e algumas narrativas do cenário político brasileiro no pré-golpe de 2016”. *Ilhas Literárias* (Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre); 472-278. Acesso em 17/06/2024. <https://www.ufrgs.br/ppgletras/coloquiosularquipelagos/artigos.html>.
- Shaw, Lisa. Dennison, Stephanie. 2007. *Brazilian National Cinema*. New York: Routledge.
- Vieira de Oliveira, Maílson. Reis Júnior, Antônio. 2017. “Tabu e Tarja: A ação da censura federal à pornochanchada nos anos 1970”. *Revista*

Ars Historica, ISSN 2178-244X, nº14, Jan/Jun 2017, p. 17-38.
Acesso em 21/10/2024. www.ars.historia.ufrj.br.

Filmografia

- A bela da tarde* [longa metragem, digital]. Real. Luis Buñuel. Espanha/França. 1967. 100min.
- A dama do loteação* [longa metragem, digital]. Real. Neville de Almeida. Brasil, 1978. 90min.
- A moreninha* [longa metragem, digital]. Real. Glauco Mirko Laurelli. Brasil, 1970. 96 min.
- Aquarius* [longa metragem, digital]. Real. Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016. 146min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Imovision, 2017.
- Dona Flor e seus dois maridos* [longa metragem, digital]. Real. Bruno Barreto. Brasil, 1976. 110 min.
- Eu te amo* [longa metragem, digital]. Real. Arnaldo Jabor. Brasil. 1981. 110min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Versátil, 2008.
- Gabriela* [longa metragem, digital]. Real. Bruno Barreto. Brasil/Itália, 1983. 99 min.
- Luar sobre Parador* [longa metragem, digital]. Real. Paul Mazursky. Estados Unidos/Brasil, 1988. 103min.
- Meu adorável fantasma* [longa metragem, digital]. Real. Robert Mulligan. Estados Unidos, 1982. 101 min.
- Luz del fuego* [longa metragem, digital]. Real. David Neves. Brasil, 1982. 102min.
- O beijo da mulher aranha* [longa metragem, digital]. Real. Hector Babenco. Estados Unidos/Brasil, 1985. 120min. Cópia consultada em formato DVD, edição HB, Europa, 2022.
- O bandido da luz vermelha* [longa metragem, digital]. Real. Rogério Sganzerla. Brasil, 1968. 92 min.
- O som ao redor* [longa metragem, digital]. Real. Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2012. 131min.

Rebelião em Milagro [longa metragem, digital]. Real. Robert Redford. Estados Unidos, 1988. 117min.

Recife frio [curta metragem, digital]. Real. Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2009. 24min.

Tieta do Agreste [longa metragem, digital]. Real. Carlos Diegues. Brasil, 1996. 115min. Cópia consultada em formato DVD. Edição: Sogepag, 2018.

Sex and Politics in Sônia Braga's star text

ABSTRACT Starting from the film *Aquarius* (Kléber Mendonça Filho, 2016), the aim is to study how the public image of Sônia Braga was constructed, combining precepts of female liberation and political positions. The aim is to investigate how the “star text” (Butler, 1991) linked to the actress provides elements for the construction and reception of some of her characters, types associated with behaviors engaged in different phases of the History of Brazil and Brazilian cinema. The character of *Aquarius* updates the actress's persona, making Braga's other characters the source that instructs the construction of the body, the acting style and the filmic discourse around the actress. Sônia Braga would thus be the epitome of “transgressive and libertarian behavior at the time of political opening” (Shaw, Dennison, 2007) and her roles seem to be fueled by the expression of female desire as a political effect rarely seen with such intensity in Brazilian cinema.

KEYWORDS Acting studies; film analysis; film history and aesthetics.

Recebido a 19-06-2024. Aceite para publicação a 8-08-2024.