

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL - PUCRS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – FAMECOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL – PPGCOM

LARISSA LEDA FONSECA ROCHA

**MÁ! MARAVILHOSA!:**  
LINDAS, LOURAS E PODEROSAS, O EMBELEZAMENTO DA VILANIA NA TELENOVELA  
BRASILEIRA

Porto Alegre  
2016

LARISSA LEDA FONSECA ROCHA

**MÁ! MARAVILHOSA!:**  
LINDAS, LOURAS E PODEROSAS, O EMBELEZAMENTO DA VILANIA NA TELENÓVELA  
BRASILEIRA

Tese apresentada como parte das exigências para obtenção de título de doutor no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva.

Porto Alegre  
2016

## **Ficha Catalográfica**

R672m Rocha, Larissa Leda Fonseca

Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas : O embelezamento da vilania na telenovela brasileira / Larissa Leda Fonseca Rocha .

– 2016.

299 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva.

I. Comunicação. 2. Telenovela. 3. Vilãs. 4. Narrativa. 5. Beleza.  
I. Silva, João Guilherme Barone Reis e. II. Título.

LARISSA LEDA FONSECA ROCHA

**MÁ! MARAVILHOSA!:**  
LINDAS, LOURAS E PODEROSAS, O EMBELEZAMENTO DA VILANIA NA  
TELENOVELA BRASILEIRA

Tese apresentada como parte das exigências para  
obtenção de título de doutor no Programa de Pós-  
graduação da Faculdade de Comunicação Social  
da Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul.

---

Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva - PUCRS (Orientador)

---

Prof. Dr. Carlos Gerbase - PUCRS

---

Prof. Dr. Marcos Villela Pereira - PUCRS

---

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini - UFRGS

---

Profa. Dra. Ana Paula da Rosa - UNISINOS

Porto Alegre, 06 de julho de 2016

*Para Marco, Silvia, Livia e Levi,  
por sermos uma família de memórias tão doces.  
Para Kaiser, o melhor amor desta vida.*

## AGRADECIMENTOS

Papai e mamãe, muito obrigada. Quanto mais o tempo caminha e a vida adulta chega, mais conseguimos entender o tamanho do investimento que é ter um filho. Obrigada pela mulher que me deixaram ser, pela pesquisadora que me incentivaram ser, pelos colos e afagos nos momentos mais preciosos, por formar essa rede invisível e poderosa de proteção, amparo e amor. Você sempre teve razão pai, a única coisa que nunca ninguém poderia me tirar era aquilo que eu aprendesse.

Kaiser, a companhia mais doce, o riso mais fácil, a escolha mais delicada e acertada de toda minha vida. Obrigada por não se intimidar, por aliviar as dificuldades dos caminhos com esse jeito brincalhão, esse modo manso de lidar com as tempestades e por conseguir sempre me dizer que, afinal, tudo passa. Obrigada por cuidar das gatinhas e das plantas e entender minhas enormes ausências nesses anos ímpares do doutorado. Você deixou o que havia de melhor em mim, como mulher, ganhar espaço entre nós dois. Te amo.

Lívia, minha irmã tão amada, muito obrigada por ser, também, minha mais amorosa amiga. Seu incentivo e as chamadas de atenção para o que importa na vida foram e são fundamentais. Certeza confortante de saber-se acolhida. Obrigada por ter trocado comigo as primeiras ideias sobre o que poderia ser esta tese. Muito obrigada também por ter colocado Félix em nossa família, uma leveza tão boa de conviver, e, fundamentalmente, obrigada por nos ter dado Levi que mal chegou ao mundo, me fez tia e Dinda e já nos ganhou irremediavelmente.

Devo um muito obrigada ainda, em minha família, para minha Dindinha, Ocília. Sempre uma segunda mãe, presente em todos os momentos, e feliz e orgulhosa de mim.

Agradeço o apoio generoso do professor Barone, pelas conversas e orientações que me ajudaram a conformar este trabalho, bem como dos meus professores da Famecos e dos meus colegas de curso. Especiais agradecimentos para Flávia e João, que transformaram nossa casa em Porto Alegre em um lar lúdico, carinhoso e acolhedor. Para Luciana que o destino colocou para morar distante poucas ruas de nossa casa em POA e pode, com o abraço mais gostoso do mundo, nos receber sempre com afeto e carinho. Obrigada ainda a Gehlen, Márcio, Maria do Carmo, Ed, Gisa e Zefinha. Especial obrigada aos professores Esnel Fagundes, Francisco Gonçalves, Antônio Hohlfeldt e Juremir Machado da Silva, sem os quais dificilmente este programa teria acontecido.

Obrigada ainda às professoras Ana Carolina Escosteguy e Míriam Rossini pela leitura cuidadosa e atenta no momento no qual este trabalho foi para a qualificação. Suas orientações me ajudaram a construir a tese como se apresenta hoje. E para Cecília Hortegal, uma amiga que a vida fez irmã, obrigada mil vezes pela revisão e leitura cuidadosas. Se não você, quem faria isso por mim?

Preciso, ainda, agradecer aos amigos, alguns participam de minha vida acadêmica, outros não. A todos agradeço pela amizade, pelo incentivo, pelos convites, pela compreensão na vezes em que não pude aceitar os tais convites porque precisava estudar... Então, meu obrigada a Danielle Buna, Hayane Sauáia, Lianna Léda, Simone Silva, Nina Mochel, Inara Rodrigues, Ana Patrícia Choairy, Melissa Rabêlo, Patrícia Azambuja, Carolina Mandaji e para Ingrid Costa que aceitou fazer meu abstract em uma tarde muito chuvosa, nas pressas, quando estava saindo de uma sessão de cinema.

Por fim, obrigada aos meus companheiros de pesquisa, orientandos e alunos, que com suas dúvidas e leituras me fazem sempre mais rica, mais curiosa e com mais vontade de estudar, aprender e ensinar.

## RESUMO

Este estudo busca analisar a sofisticação da construção das vilãs na telenovela brasileira, tanto nos modos como se dão a ver quanto em suas ações. A maldade hoje na telenovela é incorporada por um feminino que apresenta um modelo de mulher que surge como resultado tanto das lutas feministas, quanto de modelos de aparência que se estabelecem de acordo com o que é exigido por uma trajetória histórico-cultural e massiva-industrial da beleza e do corpo. Este trabalho é uma procura para identificar e compreender tais transformações da figura da vilã e da instituição da maldade a partir das construções dos modos de contar que se apóiam no melodrama e no folhetim como matrizes culturais narrativas fundamentais, mas também a partir da construção de um olhar que busca fora da tela o contexto social - e por vezes econômico e político - que explique e legitime essas transformações. Para isto, fizemos um estudo no qual delimitamos nosso *corpus* no período de 1970 a 2015 e construímos uma galeria de vilãs significativa que reúne dados de todas as novelas das 21h da TV Globo deste período, bem como de suas vilãs protagonistas ou ligadas ao núcleo protagonista que foram categorizadas como vilãs melodramáticas ou modernas. Escolhemos seis vilãs para análise - todas construídas em telenovelas do horário nobre da TV Globo - que reúnem dados fundamentais para alcançarmos nossos objetivos. Nosso olhar para elas foi orientado e construído a partir de uma leitura que acompanha o percurso das transformações do melodrama e das estruturas narrativas, a discussão e problematização sobre os modos de olhar o corpo e a beleza femininos inseridos em um contexto de disputa política a respeito do feminismo e a perspectiva sócio-histórica do investimento feito em nossas práticas para construir uma imagem da maldade associada à beleza e elegância que represente, nas vilãs, o sucesso na gestão de si.

**Palavras-chave:** Comunicação. Telenovela. Vilãs. Narrativa. Beleza.



## ABSTRACT

This study is to analyze the sophistication in the construction of the villains of the Brazilian telenovelas, their actions as well as the ways they show themselves. Nowadays, the wickedness seen in telenovelas is incorporated by a female character who presents an ideal of woman that arises as a result of feminist struggles and models of appearance that are established according to what is required by a historical-cultural and massive industrial trajectory of beauty and body. This work is a search to identify and understand such transformations of the figure of villains and the institutionalization of evil, not only from the construction of the story telling which relies on melodrama and on soap operas as fundamental cultural narratives, but also from the off-screen social context – sometimes political and economic - that explains and legitimizes these transformations. For this, it was realized a study in which our *corpus* is delimited from 1970 to 2015 and built a gallery of villains that gathers data from all telenovelas at 9 p.m. from TV Globo in this period, as well as their protagonists villains or linked to the protagonist center which were categorized as melodramatic or modern villains. We chose six villains for analysis - all built in telenovelas of TV Globo primetime - which brings together key data to achieve our objectives. Our look at them was guided and built from a reading that follows the path of melodrama transformations and narrative structures, the discussion and questioning about the ways of looking at the body and female beauty inserted in a context of political dispute about feminism and the socio-historical perspective of investment in our practices to build an evil image associated to beauty and elegance which represents, in the villains, success in managing themselves.

**Keywords:** Communication. Telenovela. Villains. Narrative. Beauty.

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>10</b>
<b>2 MODOS DE CONTAR .....</b>	<b>20</b>
2.1 Herói, anti-herói e vilão .....	20
2.2 Sobre as matrizes culturais da telenovela .....	42
2.3 O feitio da indústria: serialização, repetição e gancho .....	69
2.3.1 <i>Tecendo os fios da escrita enovelada sob a mão de ferro da indústria</i> .....	81
<b>3 MODOS DE OLHAR .....</b>	<b>109</b>
3.1 Beleza como prisão do corpo: mulheres escravizadas .....	111
3.2 A indústria do embelezamento e suas ditaduras: apontamentos sobre um percurso do corpo .....	130
3.3 O papel da Indústria cultural na encenação da beleza .....	159
<b>4 A BELEZA DA VILANIA .....</b>	<b>183</b>
4.1 Monstruosidade, maldade e beleza: os investimentos do olhar e a memória da imagem.....	183
4.2 O império do ator .....	195
4.3 Galeria de vilãs.....	201
4.4 Eu sou má! Maravilhosa! .....	210
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>248</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>258</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>267</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>281</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Você é Má... Maravilhosa”. A sentença, dita em frente a um espelho que reflete uma mulher loura, bem maquiada e penteada, envolta em um decotado vestido vermelho de veludo ajuda a resumir um cenário já rotineiro na caracterização das personagens vilãs da teledramaturgia brasileira: elas são bonitas de se ver. Não que a vilania, os atos das personagens, não sejam “condenáveis” de acordo com a moral que organiza os relatos dos folhetins eletrônicos, mas são impecáveis em seus modos de mostrar-se, em seu “dar-se a ver”, em seus modelos de aparência. Monstruosas sim, mas nunca naquilo que constitui sua bela aparência. Nazaré Tedesco (*Senhora do Destino*, 2004-05), uma das vilãs no nosso *corpus*, descrito detalhadamente no Quadro 2<sup>1</sup>, e autora da frase citada, foi a responsável pelo sequestro de um bebê que criou como se fosse sua filha, assassinou o marido, além de outros personagens, esforçou-se para matar por diversas vezes a enteada – a quem chamava de songa monga – e não tentava disfarçar seu desagrado com os irmãos de Isabel, a criança sequestrada, a quem chamava debochadamente de “flageladinhos”, em uma alusão politicamente incorreta à origem nordestina da família biológica de Isabel. Também prostituía-se. Por prazer. Para Nazaré, no entanto, importavam três coisas: manter o amor de Isabel, maltratar severamente Maria do Carmo – mãe biológica de Isabel – e conservar-se bela, arrumada e jovem. “Gostosa”, como ela própria dizia. Nazaré resistia muito fragilmente à própria imagem refletida no espelho. E gostava do que via.

E Nazaré Tedesco não está sozinha. Juntam-se à ela diversas vilãs da teledramaturgia brasileira que más, perversas, cruéis e monstruosas, apresentam-se em roupas invejáveis, cabelos louros e arrumados, jóias sofisticadas e maquiagem bem feita. Além de bonitas - o que pode ser explicado pela exigência de beleza, magreza e juventude feita às mulheres pelo Mito da Beleza, que busca desestabilizar as conquistas políticas e ideológicas resultados das duas ondas do feminismo - as vilãs são ainda poderosas, livres, donas de si, donas de possibilidades de comportamentos que antes de tais conquistas eram consideradas características da ordem do mundo dos homens, e só poderiam ser observadas neles: ambição, egoísmo, frieza na tomada de decisões. Só aos homens caberiam ações que não levassem os filhos ou o amor em primeiro lugar, antes mesmo de si próprios. Pois algumas dessas vilãs, estão muito mais interessadas em alcançar seus objetivos e eles podem muito bem incluir deixar o amor de lado em nome do poder. Dos filhos poucas vilãs abrem mão - um traço claro

---

<sup>1</sup> O Quadro 2, que traz a reunião dos dados do *corpus* da tese, encontra-se na página 206.

de uma narrativa que é o “drama da moralidade”, como diz Brooks (1995) - ao contrário, por eles estabelecem seus objetivos e neles encontram suas fraquezas e humanizações, mas há aquelas que não hesitam em manipulá-los, violentá-los, humilhá-los em nome de conseguir o que desejam. A vilania na teledramaturgia é bonita, poderosa e livre. A conquista e manutenção tanto de um modelo de aparência a ser invejado, quanto da riqueza costumam ser o objetivo de muitas das vilãs. E quando não são ricas, ambicionam ser e fazem tudo para manter-se nesta condição, como Carminha (*Avenida Brasil*, 2012), que escondeu do próprio marido – para não perder seu casamento e conseqüente ascensão social – que a criança que esperava ao casar-se era de um amante e não do ex-marido e a outra criança adotada por eles era, na verdade, seu filho biológico, que havia abandonado anos antes em um lixão. Ambos os filhos gerados com o amante, com quem, inclusive, ainda mantinha um romance e o conservava dentro da própria casa, casado com a irmã de seu marido.

Nazaré é a porta-voz de um irresistível movimento possível de ser observado nas narrativas das telenovelas brasileiras: a vilã é cada vez mais e mais bonita. A vilania na teledramaturgia é, também, cada vez mais feminina. E cada vez mais poderosa. A maldade parece ser sempre envolta por uma beleza e elegância que ajudam a constituí-la. E suas punições – que tardam, e raras vezes falham em chegar, nas narrativas herdeiras do melodrama – costumam permear a perda da beleza, da elegância ou do dinheiro, excetuando as vilãs punidas com a morte. O ator Carmo Dalla Vecchia<sup>2</sup>, repetidas vezes colocado no papel de galã nas telenovelas, comentou sobre o primeiro vilão que interpretaria na carreira “O vilão se torna mais vilão por estar arrumado. Você espera outra coisa de uma pessoa bonita, não aquilo”.

Talvez Carmo não veja muita novela, porque o telespectador hoje – absolutamente habituado ao consumo das telenovelas todos os dias – espera sim, coisas monstruosas de pessoas bonitas. De pessoas bonitas, ricas, “bem nascidas”, elegantes. É essa união, quase inseparável, entre beleza e monstruosidade nas vilãs das telenovelas brasileiras que chamou nossa atenção e transformou-se em elemento central de uma problemática instigante: há hoje, na observação das vilãs das telenovelas brasileiras, um jogo entre beleza e monstruosidade

---

<sup>2</sup> Carmo Dalla Vecchia é um ator nascido no interior do Rio Grande do Sul que começou a atuação profissional em 1995 na TV Globo e é funcionário da empresa até hoje. Atua, além da TV, no cinema e teatro. Na televisão, uma de suas atuações de maior repercussão foi o jornalista Zé Bob, um dos protagonistas da novela *A Favorita* (2008-09), de João Emanuel Carneiro.

que parece ser condição indispensável para instituir à vilã toda a potencialidade de ser cruel, injusta, abominável. A beleza física parece acompanhar, potencializar a feiura moral, em uma condição quase necessária. Que movimento é este? A vilã parece precisar ser bonita. Mas, por quê?

Peço licença para o uso da primeira pessoa, tanto aqui quanto em outros rápidos momentos da tese nos quais uso memórias pessoais para ilustrar algumas questões. Meu contato pessoal com as narrativas das telenovelas começou como qualquer outra, a mais ordinária, vendo novelas com minha mãe e minha irmã. Dona de uma presença inquestionável e abrangente, a telenovela tem papel seguramente importante nas constituições de um modo de ser latino, e ser brasileiro, e algumas das minhas boas lembranças de infância podem ser relacionadas à ela, como quando fizemos uma aposta no condomínio no qual morava, para saber quem havia matado Odete Roitman. Só uma pessoa acertou, uma garotinha loura e divertida, mais nova do que eu e que foi minha amiga por anos, a Ângela. Naquele momento, certamente, eu jamais poderia, mesmo em um exercício sofisticado de projeção, imaginar que Odete, alguns pares de anos depois, seria uma das vilãs que me ajudariam a compreender um modelo de vilania que veio me lançar uma série de perguntas para as quais eu não tinha respostas inicialmente.

Perguntas que vieram primeiro de uma observação não acadêmica, mas que rapidamente se configuraram como algo que merecia um interesse cujas bases eu só poderia encontrar na academia. A novela me interessou primeiro como a qualquer outra pessoa, depois como objeto acadêmico. Tentei pesquisá-la no trabalho de conclusão de curso da graduação, mas não encontrei um orientador que desejasse a tarefa. Algum tempo depois pude fazer a dissertação de mestrado tendo a novela - e a hibridização dos âmbitos da realidade e da ficção - como foco de meu interesse. E, encerrando aqui o uso da primeira pessoa, reconheço que é necessário não apenas conhecimento, mas também o distanciamento diante do objeto, por isso mantive minha paixão pela novela no doutorado, mas não dessas paixões avassaladoras e intensas das quais fala a telenovela, já que o modo como me coloco diante dela já não me permite isso.

Ver novelas possibilitou-nos perceber que há uma sofisticação, uma complexificação das vilãs. Inicialmente era mais simples identificar a “bruxa má”, mas a subjetivação da narrativa, o “abrandamento” do valor melodramático e folhetinesco das narrativas naquilo que

intensifica o maniqueísmo e relaciona os comportamentos morais aos modos como se apresentam visualmente os personagens, permitiu que as vilãs não carregassem naquilo que é posto sob à nossa vista os sintomas do mal. O que responderia a isso? Será que apenas mudanças nas narrativas? Mas o que se operou socialmente que permitiu ou legitimou que a maldade pudesse nos aparecer, cada vez mais, tanto na figura de uma mulher, quanto associada à beleza, elegância, sofisticação e poder? Por que esse modelo de maldade? E por que uma maldade feminina? Que mulher era essa - e à que ansiedades ela respondia socialmente - que incorporava o mal nas narrativas? Nosso trabalho é uma procura para identificar tais transformações da figura da vilã, mas também a construção de um olhar que busca fora da tela o contexto histórico e cultural - e por vezes econômico e político - que explique e legitime essas transformações.

Nessa conjuntura, algumas perguntas nos incomodam e ajudam a orientar o caminho a ser seguido em nossa pesquisa. Diante da observação de vilãs cada vez mais bonitas, que se dedicam a toda sorte de vilanias, mas mantêm junto às atitudes monstruosas, rostos e corpos bonitos de se ver, surgem as duas questões que nos nortearão neste estudo: por quais motivos a associação da beleza com atitudes monstruosas, ao que parece, é condição intrínseca à instituição da vilania nas telenovelas brasileiras, nos dias atuais? O que das marcas de gênero do melodrama e do folhetim aparece na constituição dessa vilã, tanto na sua aparência como no seu comportamento?

Eis, então, que conseguimos delimitar nossa perspectiva de pesquisa a partir da qual iremos empreender nossa investigação: a construção das vilãs na telenovela brasileira hoje parece pressupor uma relação necessária entre vilania e beleza. As vilãs estão cada vez mais bonitas, mas a beleza parece não ter como única função ser um véu que não deixa entrever os limites da maldade, mas sim um elemento que compõe harmonicamente, numa complexa relação, a identidade da vilania, permitindo-nos um consumo do monstruoso que, protegido pela ficção, nos autoriza a gozar do bizarro sem desconfortos, talvez, justamente por estar engolfado e misturado a uma aparência bela. As vilãs são belas e também monstruosas, elas não são bonitas apesar de monstruosas. Montar uma Galeria de Vilãs da telenovela brasileira - que seja significativa da vilania na teledramaturgia - nos oferece dados para pensarmos nos seus modelos de aparências, e como tais modelos são construídos acompanhando uma trajetória histórico-cultural e massiva-industrial da beleza e do corpo, dando-nos a chance de

olhar para a monstruosidade sem afetar nossas sensibilidades visuais contemporâneas e interpretando tais modelos de aparência tanto a partir de um processo de intericonicidade (COURTINE, 2013), que pressupõe a ideia de que uma imagem nunca está sozinha, há um “sempre já” que apela à memória e à significados anteriores das imagens, quanto a partir de uma contemporaneidade que configura e dá espaço às “tirantias da visibilidade” (SIBILIA, 2008).

Para isso foi necessário escolher algumas vilãs dentre as 74 novelas produzidas e exibidas entre 1970 e 2015, no horário das 21h da TV Globo, que nos ajudassem a construir uma galeria que fosse significativa da vilania na teledramaturgia. Seis foram escolhidas sob justificativas que serão melhor explicadas ao longo da tese, mas que vão do fato delas figurarem na lembrança das pessoas e nas listas de “melhores vilãs das novelas” que costumam ser publicadas pela imprensa especializada, às suas relevâncias e profundidades dramáticas, passando também pelo nosso interesse pessoal de deixar-se fascinar por uma ou outra personagem. O marco de 1970 foi escolhido por dois motivos. O primeiro deles refere-se ao momento que marca a sistematização do aparecimento de novelas cujas histórias demonstravam uma clara preocupação com a verossimilhança da narrativa inaugurando o modelo “moderno”, uma década, a de 70, que trouxe “revisões de repercussão inegável”, como diz Xavier (2003a), que iriam reabrir “o processo do melodrama”. Um modelo que vai reconfigurar modos de contar que a telenovela segue até hoje. O segundo motivo encontra-se na datação da segunda onda do feminismo, de 1970 a 1990, que reorganiza uma série de estruturas de poder na sociedade e certamente não por coincidência permite tanto o aparecimento de um tipo de mulher a quem era permitido um comportamento impensável alguns anos antes, quanto o estabelecimento de exigências dolorosas feitas em cima da tríade beleza, juventude e magreza, o Mito da Beleza (WOLF, 1992).

Para ajudar a delimitar as vilãs que analisamos e ajudam a compor nossa galeria foi necessário antes, conhecer quais eram todas as vilãs do núcleo protagonista, ou com relações nele, de todas as 74 novelas. Uma reunião de dados (Apêndice C) que nos deu uma série de informações e nos ajudou a ver o quanto o levantamento histórico dessas narrativas era necessário para que, analisando as vilãs ao longo das décadas, conseguíssemos compreender o movimento que foi empreendido no processo de repercussão de uma vilã para outra, aquilo que uma deixou de herança para outra, em que uma “contaminou” outra. Certamente, lançar

o olhar para a história da telenovela e das vilãs não se esgota aqui e nem poderia. Muitas questões permanecem sem resposta, o que só nos incentiva a acreditar o quão rico é o objeto e o quanto ele tem a nos dizer. Mas a necessidade de um olhar para as vilãs orientado por uma “linha do tempo” se impôs e por isso escolhemos analisar uma vilã por década, exceção dupla feita ao período de 2010 a 2015, que tanto não compõe uma década, como para este período foram escolhidas duas novelas. A dupla ressalva é também justificada no trabalho, mas não nos custa abreviar a explicação: a atualidade das duas narrativas, *Avenida Brasil* (2012) e *Lado a Lado* (2012-13), por si só, já clarifica suas escolhas, certamente o percurso histórico é reinante nos nossos estudos, como deixamos claro, mas o modelo de vilania que veio se construindo apresenta-se exemplarmente, como arquétipo claro, nas vilãs das duas novelas. Uma outra justificativa é a riqueza da construção - do ponto de vista da dramaturgia - de ambas as vilãs das duas novelas, Carminha (*Avenida Brasil*) e Constância (*Lado a Lado*). Além de ambas, as outras quatro vilãs escolhidas para análise foram: Yolanda Pratini (*Dancin' Days*, 1978-79), Odete Roitman (*Vale Tudo*, 1988-89), Laurinha Albuquerque Figueroa (*Rainha da Sucata*, 1990) e a já mencionada Nazaré Tedesco (*Senhora do Destino*).

Com as vilãs escolhidas, poderíamos então nos apropriar delas para atingir nossos objetivos. Estabelecemos como objetivo geral: analisar a vilania da telenovela brasileira e seus modelos de aparência a partir da construção de uma Galeria de Vilãs, vilania que apresenta um modelo de mulher que surge como resultado das lutas feministas e modelos de aparência que se estabelecem de acordo com o que é exigido por uma trajetória histórico-cultural e massiva-industrial da beleza e do corpo. Também definimos quatro objetivos específicos: a) compreender o movimento histórico-cultural de mudança dos olhares e sensibilidades em direção ao corpo e à beleza e como as duas ondas do movimento feminista validaram determinados modos de ver as mulheres e seus comportamentos; b) estudar o percurso da construção da vilã na dramaturgia e como a vilã se mostra, por fim, na telenovela; c) analisar quais características do folhetim modernizado/melodrama interferem na configuração da vilã da telenovela, tanto em seu comportamento como em sua aparência; e, por fim, d) analisar os motivos que levam à associação entre vilania e beleza como elementos constitutivos das vilãs nas telenovelas brasileiras.

Nesta tese buscamos desenhar um trabalho que desse conta de nossos objetivos e buscasse responder aos problemas que nos incentivaram em busca de nossa investigação. Este



estudo faz um esforço de delimitação teórica, epistemológica e metodológica, levando em consideração tanto a natureza de nosso objeto – em todas suas características específicas, uma delas problemática, pois a novela só vai ao ar, formalmente e inicialmente, uma única vez – como nossas perguntas e objetivos. Para que pudéssemos desenvolver este trabalho optamos, ao invés de escolher uma metodologia definida e fechada de pesquisa, focar nossos esforços na trabalhosa construção de uma leitura e um olhar sócio-histórico que nos oferecesse um pilar sólido no qual pudéssemos nos apoiar para ler o texto e o contexto da telenovela, das vilãs e da representação da maldade nas narrativas de modo analítico e crítico. O percurso aqui delimitado das transformações do melodrama e do folhetim e dentro dessas transformações as mudanças e ajustes nas estruturas narrativas, associado à discussão sobre o corpo e a beleza - e os olhares dirigidos a ambos -, bem como suas problematizações em relação ao feminino e a algumas questões centrais sobre o gênero, ou seja, como a mulher vai sendo vista através do debate do feminino, nos ofereceram plenas condições de desenvolver a análise que aqui apresentamos. A reunião dos dados empíricos apresentados e condensados de modo organizado nos apêndices e quadros do trabalho - dos quais faz parte a Galeria de Vilãs - foi feita com base em pesquisas tanto de fontes oficiais da emissora - como os sites dedicados à memória da TV Globo, nos quais a empresa disponibiliza dados gerais e específicos de suas telenovelas, o que inclui cenas das narrativas, bem como os livros publicados pelo Grupo Globo à exemplo do Guia Ilustrado TV Globo: Novelas e Minisséries - quanto em outros sites de pesquisadores dedicados à memória da ficção seriada brasileira, canais de vídeo em sites como YouTube, matérias e entrevistas publicadas na grande imprensa sobre as narrativas e seus autores e obras acadêmicas publicadas com foco no registro dessa história. Os dados coletados foram organizados em tabelas que além de reunirem informações gerais e técnicas (nome da obra, período de exibição, quantidade de capítulos, horário de exibição, identificação de responsabilidades técnicas e artísticas), oferecem as características gerais de cada vilã (cor dos cabelos, da pele, status social, se é louca ou enlouquece durante a narrativa, se é assassina e se é vilã do núcleo protagonista ou com relações com o núcleo protagonista) e uma imagem das atrizes caracterizadas como as personagens. Analisados os dados, que geraram uma série de informações significativas trabalhadas ao longo da tese, além de absolutamente fundamentais para que conseguíssemos alcançar algumas das considerações finais, pudemos encontrar uma série de características em comum entre as

vilãs, como outras específicas, o que nos permitiu classificá-las em duas grandes categorias propostas por este trabalho: vilãs modernas e vilãs melodramáticas. As delimitações de objeto, epistemologia e teoria nos permitiu esboçar os três capítulos da tese.

Nosso trabalho inicia-se com o capítulo *Modos de contar*. Nele fazemos um “passeio” justamente pelo que o nomina, pelos modos como foram sendo contadas as trajetórias dos heróis, dos anti-heróis e dos vilões. Esse capítulo, como todos os outros na tese, tem uma preocupação clara em fazer da perspectiva história um apoio essencial para a compreensão de nosso objeto. Menos do que buscar compreender como o vilão aparece em cada modalidade narrativa, o teatro, o romance, o cinema, a televisão, nossa intenção foi entender sua função e caracterização, como se organiza sua presença nas tramas, pelo que fomos orientados por Campbell (2005) que nos diz que há apenas um “único” herói, sempre uma mesma história. Ainda em *Modos de contar* partimos para a análise sobre as matrizes culturais fundamentais da telenovela e como tais matrizes conformam como são narradas as peripécias dos personagens até hoje. Por fim, como não pode ser ignorado em nenhum estudo que tenha intenção de entender um produto da Indústria Cultural, nos debruçamos sobre a feitura que a mão da indústria dá à telenovela, nos aspectos da repetição, da serialização e do gancho e como se estruturam os modos de escrever uma história enovelada, um produto que oscila entre a criatividade artística e a dureza do mercado.

O capítulo seguinte, *Modos de olhar*, traz um esforço de sair da tela, do que acontece lá, e compreender o que fora dela estrutura e valida aquilo que podemos ver hoje nos modelos de aparência das vilãs e nas suas características e comportamentos. A emergência de um determinado tipo de vilania a que nos dedicamos a estudar traz junto de si um determinado tipo de mulher. A vilã da telenovela hoje é bonita e glamourosa, mas também é poderosa, livre e menos sujeita ao auto-sacrifício sustentado pelo amor. Egoísta e dona de si desvela sem pudores um feminino que só foi possível de ser reconhecido como resultado de um duplo movimento: tanto das conquistas políticas, econômicas e ideológicas frutos das duas ondas do feminismo, quanto da reação à tais conquistas que construíram o doloroso Mito da Beleza e encarceraram as mulheres em uma série de prescrições comportamentais e estéticas, que por sua vez só puderam se impor porque, de outro lado, estabeleciam-se as “tirantias da visibilidade” e alojaram no corpo o resultado de um sucesso que poderia ser visto na “gestão de si”. Mas esse capítulo também faz um esforço de intensidade semelhante e sentido

contrário, para voltar à tela e entender como se articula o papel da Indústria Cultural na encenação da beleza, no reforço e até no estabelecimento de práticas persecutórias de manter-se jovem, bela e magra.

Finalmente, nosso último capítulo *A beleza da vilania*. Nele fazemos a descrição e interpretação, juntas, do nosso objeto empírico. É o capítulo no qual pensamos sobre o império que o ator tem na televisão e fazemos todas as justificativas de nossas escolhas quanto às vilãs, organizamos os dados e os sistematizamos. Nele lançamos mão do que construímos teoricamente ao longo da pesquisa para poder direcionar às vilãs um olhar específico. Antes disso, ainda nesse capítulo, buscamos entender como a monstruosidade, a maldade e a beleza organizam-se em práticas que coexistem com os investimentos que o olhar pode fazer para o corpo e como tal olhar traz junto de si diversos outros olhares anteriores, em um processo sempre repetido de um “já visto” que constrói o sentido do visto hoje. Nosso desejo foi entender ainda como a maldade pode ser gozada hoje, como a monstruosidade que se reserva exclusivamente à moral pode ser fruto de sedução e rejeição, e como esse distanciamento que se institui como necessário para que do horror possamos deleitar-nos sem ofender nossas sensibilidades contemporâneas opera-se a partir das visualidades permitidas pelo aparato midiático.

Algumas últimas considerações são importantes para que o leitor acompanhe a leitura de modo mais fluido. Quando falamos de folhetim eletrônico, telenovela ou novela, estamos usando as grafias indistintamente para nos referirmos ao mesmo produto: narrativa de ficção seriada brasileira, apresentada de segunda a sábado, em horários pré-determinados, em capítulos que são encadeados em uma única narrativa longa, ligados uns aos outros por “ganchos”, e que se estende por uma média de 200 capítulos. Como nosso *corpus* é construído a partir das telenovelas produzidas e exibidas pela TV Globo (uma das oito empresas que constitui o Grupo Globo e inclui ainda: Infoglobo, Som Livre, SGR - Sistema Globo de Rádio, Editora Globo, Zap, GloboSat e Globo.com) escolhemos omitir da indicação o nome da TV Globo a cada vez que mencionamos as novelas. A exceção fica para quando citamos narrativas não produzidas pela Globo, ocasião na qual indicamos claramente a emissora responsável pelo produto. Também por uma questão de fluidez do texto escrito não indicamos a novela a que pertenceram nossas seis vilãs do *corpus* a cada vez que as citamos, nem a data da exibição das narrativas todas as vezes que as indicamos na tese, mas apenas na primeira vez que mencionamos o nome da novela, aqui nas considerações iniciais. Há

quadros, apêndices e anexos que reúnem todas essas informações de modo mais organizado, o que inclui também o nome de cada intérprete de cada personagem das novelas. A omissão do nome dos intérpretes a cada vez que mencionado um personagem continua respondendo à nossa preocupação com a fluidez do texto e prazer da leitura, que esperamos que os leitores encontrem nessas linhas. Já que, afinal, reservamos a crueldade às nossas vilãs.

## 2 MODOS DE CONTAR

### 2.1 Herói, anti-herói e vilão

Pensar sobre a vilania feminina da telenovela brasileira exige-nos voltar o olhar para um passado que, sem cair no esquecimento pelo que deixou de patrimônio, tem muito a dizer sobre elas nos dias de hoje. A primeira telenovela diária, *2-5499 Ocupado*, foi ao ar em 1963, na extinta TV Excelsior, portanto, nosso objeto é acusado de ser uma jovem senhora de 53 anos, o mesmo não se pode falar nem de seus antecessores mais célebres, como o folhetim e o melodrama, muito menos de seus personagens fundamentais, o herói e o vilão. Aí é preciso voltar a um passado ainda mais longínquo e já quase imemorial, se não fosse pela sua absoluta contemporaneidade na construção dos personagens que vemos todos os dias nas telenovelas. Se tramas simbólicas, matrizes narrativas e dispositivos cenográficos foram legados das narrativas aos pedaços nos jornais franceses do século XIX e, no mesmo período, dos palcos nos quais a emoção era intensa, a constituição do herói e do vilão, garante-nos Campbell (2005), faz-nos voltar à mitologia grega para compreender tanto sua conformação quanto uma característica fundamental: os heróis são desde sempre os mesmos, só que eles têm mil faces a serem exibidas.

Inicialmente, o herói, palavra que vem do grego e significa “proteger e servir”, pode ser compreendido como “alguém que está disposto a sacrificar suas próprias necessidades em favor dos outros, como um pastor que se sacrifica para proteger e servir seu rebanho” (VOGLER, 2015, p. 67), é o “homem da submissão autoconquistada” (CAMPBELL, 2005, p. 26) que está pronto para dar a vida por alguma coisa que seja maior do que ele, trata-se quase de uma moral da vontade e da ação, é justamente diante da escolha, do livre arbítrio que o herói legitima seu lugar como herói. Motter (2004, p. 66) nos diz que deve ser alguém que “tenha qualidades se não excepcionais, pelo menos diferenciadas”. Essa questão da diferença, da excepcionalidade, daquilo que tem o herói que não temos nós, tampouco os outros personagens, transforma-o em uma figura única, exemplar, “cujo fado vai situá-lo ou situá-la no posto avançado da experiência humana, e praticamente, fora do tempo” (BROMBERT, 2001, p. 16). O herói, sem dúvida, paira acima dos seres humanos comuns.

Ainda que haja uma enorme multiplicidade de tipos individuais de herói - e certamente desigualdades de diferentes naturezas quando à tentativa de delimitação da

natureza moral do herói e da aceitação passiva do culto do herói - há neles características constantes: “vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com a honra e o orgulho” (BROMBERT, 2001, p. 15). Excetuando o comprometimento com a honra, muito do atribuído à “têmpera heróica” por Brombert pode ser facilmente usado para identificar também os vilões. Certamente, em termos de melodrama e seu pesado moralismo, são as inclinações éticas e morais que vão separar claramente heróis e vilões. Nas narrativas das telenovelas brasileiras o que é possível observar é que as vilãs, especialmente dos anos de 1990 para cá, são absolutamente obstinadas e reside nesta obstinação que a guia para um objetivo - seja ele justo ou não, correto ou não - sua força como personagem, “os vilões ficam fortes, por serem movidos por um comportamento obsessivo” (MOTTER, 2004, p. 68). Carminha, a vilã que está em franca oposição não a um herói, mas a uma anti-heroína, Nina/Rita<sup>3</sup>, persegue, nos dois momentos históricos diegéticos nos quais se passa a narrativa, obsessivamente seu objetivo. Tendo ascendido socialmente depois do casamento com o ex-jogador de futebol Tufão, Carminha conseguiu o feito às custas da encenação de uma personalidade que jamais possuiu, uma mulher amorosa, benevolente e devotada à família, em tudo semelhante à uma heroína melodramática, quando na verdade é amante de Max, outro vilão, seu comparsa, que ela conseguiu que se casasse com a irmã de seu marido. Carminha, na verdade, dá um golpe em Tufão e na família e até seus filhos - um que Tufão julga ser adotado pelos dois e outra que entende ser sua filha biológica - são, na verdade, filhos biológicos seus e de Max. Na primeira metade da trama, quando ainda não descobriu que Nina/Rita é sua ex-enteada que jogou no lixo anos antes e voltou para vingar-se, Carminha persegue compulsivamente o objetivo de manter a farsa criada diante de Tufão e sua família. Na segunda metade da história, sua obstinação aumenta. Além de manter-se enganando Tufão, inclui agora o expediente de destruir a oponente. Carminha é obsessiva e não retrocede jamais nas sucessivas tentativas de manter sua mentira. A intensidade de seu desejo é tão imperiosa que afinal, mesmo depois de diversos indícios e até de uma separação de Tufão que apaixonou-se por Nina/Rita, Carminha só se dá por vencida de seu objetivo de manter sua farsa nos últimos onze capítulos da novela e mesmo confrontada por Tufão e sua família, com provas de suas armações e enganações,

---

<sup>3</sup> A sinopse de cada novela do *corpus* está disponível no Anexo A. Nina/Rita tem uma identidade real, Rita, mas cria uma nova identidade, chamando-se Nina, para vingar-se de Carminha.

continua mentindo e dizendo-se injustiçada. É a mãe de Tufão quem diz o que a define: “mas ela não desiste, ela não desiste, essa vagabunda”<sup>4</sup>.

Voltando os olhos para as vilãs do nosso *corpus*, é possível dizer que para que existam Caminhas, Laurinhas ou Yolandas, é necessário que haja Ninas, Marias do Carmo e Júlias. Os heróis, cada um deles, tem sua Jornada. Ainda que possa ser acusada - especialmente no âmbito da indústria cultural - de ser uma fórmula um tanto ditatorial e empobrecedora, a Jornada do Herói é a junção de alguns poucos elementos estruturais comuns que aparecem nas trajetórias das histórias cujo conhecimento deve servir de referência e inspiração para que escritores criem seus heróis. A Jornada do Herói, nos garante Vogler (2015, p. 37) tem seus estágios e seus arquétipos, mas aquilo que para Vogler funciona como uma fórmula que pode ajudar na construção de roteiros para o audiovisual, por exemplo, encontra em Campbell (2005) uma análise mais elaborada. O mito do herói - que gerará desconfiças e denúncias “por alimentar ilusões, desonestidade e inércia moral que advêm da confiança depositada em modelos ideais e inimitáveis” (BROMBERT, 2001, p. 20) - é a mola mestra do trabalho de Campbell que, ao estudar os mitos mundiais do herói, chegou à conclusão de que todos são a mesma história, recontada infinitamente em variações impossíveis de calcular. Todas as narrativas, sejam elas conscientes ou não, seguem antigos padrões dos mitos e podem ser compreendidas a partir da Jornada do Herói, é o que denomina de “monomito”, “é sempre com a mesma história - que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante - que nos deparamos, aliada a uma desafiadora e persistente sugestão de que resta muito mais por ser experimentado do que será possível saber ou contar” (CAMPBELL, 2005, p. 15). Mitos, contos de fada, sonhos vão nos apresentar um “único” herói, sempre uma “mesma história”, cujo herói passa por três grandes estágios necessários em sua Jornada: a separação ou partida; as provas e vitórias da iniciação; e finalmente o retorno e reintegração à sociedade.

Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. Os contos populares representam a ação heróica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral. Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, uma lenda, um ritual ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou outra maneira, implícito - e a própria omissão pode dizer muito sobre a história e a patologia do exemplo. (CAMPBELL, 2005, p. 42).

---

<sup>4</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2179154/>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

Os três grandes estágios, portanto, estão de um modo ou de outro sempre presentes e obedecendo uma semelhança difícil de negar. A Jornada do Herói segue uma unidade nuclear que inclui o afastamento do mundo; um contato, uma descida, uma penetração, uma relação com alguma fonte de poder; e uma volta que enriquece a vida e traz uma grande lição. “O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula apresentada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* - que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 2005, p. 36). O herói tem, então, duas tarefas. A primeira é sair da “cena mundana” e iniciar uma jornada pelas “regiões causais da psiquê”, na qual encontrará de fato dificuldades que precisarão ser erradicadas para então entrar no domínio da experiência e da assimilação, naquele lugar em que é possível fazer uma discriminação correta entre o verdadeiro e o falso. O herói rompe com suas limitações e alcança verdades que são válidas não para ele como indivíduo, mas para a humanidade. Sua segunda tarefa é justamente retornar ao meio daqueles que não são tão especiais quanto ele, ao nosso meio, um retorno no qual está já transfigurado, já é outro, um outro que detém o ensinamento de uma lição de vida renovada, uma lição que aprendeu em sua Jornada. O retorno é “indispensável à contínua circulação da energia espiritual no mundo” (CAMPBELL, 2005, p. 41) e para a comunidade à qual o herói faz parte é o que justifica seu afastamento.

Campbell (2005) nos fala de mitos, sonhos e lendas para elencar os estágios da Jornada e é bebendo nessa fonte que Vogler (2015) vai adaptar as observações do escritor norte-americano e criar seus esquemas e terminologias para fazer da Jornada do Herói um modo de contar histórias para o audiovisual. Ainda que haja algumas diferenças, modo geral, os esquemas - e os três grandes estágios - se parecem. A partida ou separação de Campbell funciona como o primeiro ato de Vogler; a descida, iniciação, penetração de Campbell é o segundo ato de Vogler; e, finalmente, o retorno daquele é o terceiro ato deste. De modo geral e independente da leitura de Vogler (2015), Campbell (2005), Brombert (2001), Forster (2005), Propp (1973) ou quaisquer dos manuais de roteiro à disposição dos escritores, é possível afirmar que o herói em sua Jornada tem um chamado à aventura, uma ida a um mundo cheio de provas e obstáculos, no qual será testado e posteriormente recompensado, e finalmente uma volta para casa, de onde, claro, vem transformado e com um conhecimento que será “repartido” para sua comunidade. “É o feito típico do herói: partida, realização, retorno” (CAMPBELL, 1990, p. 150). O chamado para a aventura é aquilo que deixa claro



que o herói sairá de seu mundo conhecido e que um objetivo foi estabelecido. “A Jornada do Herói é uma estrutura esquelética que deve ser preenchida com detalhes e surpresas da história individual. (...) é infinitamente flexível e possibilita uma variação infinta, sem sacrificar sua magia, e vai sobreviver a todos nós” (VOGLER, 2015, p. 59).

Uma das funções dramáticas do herói é criar um laço de identificação com o público, permitindo um “fundir-se” e a observação da história pelo telespectador pelo olhar do herói. Isso porque supostamente o herói possui características com as quais todos podemos nos identificar e reconhecer ou, se não tanto, possui alguma qualidade admirável que desejamos ter. Naturalmente, para criar-se um herói verossímil nas narrativas contemporâneas ele não pode ser apenas virtude, um personagem “plano” como diz Forster (2005), mas ter emoções, motivações e dificuldades que em um momento ou outro da vida nós mesmos experimentamos. “Os heróis devem também ser seres humanos únicos, em vez de criaturas estereotipadas ou deuses de mentira, sem máculas ou imprevisibilidade. [...] uma combinação singular de muitas qualidades e impulsos, alguns deles conflitantes” (VOGLER, 2015, p. 69). E ainda que os heróis sejam “comprometidos com sua honra” como dissemos antes nos apoiando em Brombert (2001), eles não precisam ser, necessariamente, forças ligadas ao bem (em uma divisão maniqueísta que separe bem e mal). Aquilo que o qualifica como herói é sua disposição em dar sua vida em nome de algo, uma causa, uma luta, em nome da humanidade como um todo, algo maior do que ele mesmo, e essa não é uma luta de moralidade, mas há aí elementos morais. “O herói se sacrifica por algo, aí está o moralismo da coisa” (CAMPBELL, 1990, p. 141). Como nos lembra Campbell (1990, p. 141), “chamar alguém de herói ou monstro depende de onde se localize o foco da sua consciência”. Heróis de guerra, por exemplo, certamente são os vilões dos inimigos. Há que reconhecermos, no entanto, que dificilmente um personagem que represente a maldade - na divisão que sugerimos há pouco - e tenha frouxas concepções de correção moral, dificilmente tem a “nobreza” de sacrificar-se em nome de qualquer outra coisa que não sejam seus interesses individuais e egoístas. A disposição para o sacrifício é a verdadeira marca do herói, o heroísmo legítimo aparece naquelas histórias nas quais os heróis estão “dispostos a assumir o risco de que a busca por aventura talvez os leve ao perigo, à perda ou à morte” (VOGLER, 2015, p. 71). A relação com a morte é algo que o herói sempre precisa trabalhar, sua Jornada é marcada pelas provações, “tudo gira em torno de provações e revelações” (CAMPBELL, 1990, p. 140), e sua morte e

ressurreição - que não precisa e geralmente não é sua morte física, apesar de muitas vezes isso ser claramente ameaçado - são elementos recorrentes em sua Jornada. “O mito afirma que da vida sacrificada nasce uma nova vida. Pode não ser a vida do herói, mas é uma nova vida, um novo caminho de ser, de vir a ser” (CAMPBELL, 1990, p. 149). Aprender a aceitar a morte é fundamental, então. O domínio sobre ela - essencialmente sobre o medo dela - recupera uma alegria e traz conforto à vida, traz a possibilidade de uma “afirmação incondicional” da vida, fazendo da morte um “aspecto” da existência. “O domínio sobre o medo propicia coragem à vida. Esta é a iniciação fundamental de toda aventura heróica: destemor e realização” (CAMPBELL, 1990, p. 166). E esse lidar com a morte, na Jornada do Herói está justamente nas provações que passa, “é o momento crucial de uma história, pois é aquele em que o herói corre o risco de morrer, para que, em seguida, venha a renascer. É a principal fonte da magia do mito heróico” (VOGLER, 2015, p. 54). Uma das provações pelas quais passa Nina/Rita em sua oposição à Carminha gira, especificamente, ao redor da ameaça de sua morte física, quando é ameaçada de ser enterrada viva pela vilã. Em uma sequência de cenas que atingiu altos índices de audiência<sup>5</sup>, exibidas dos capítulos 100 a 102 da história, quase na metade de seus 179 capítulos totais, Carminha descobre finalmente a identidade real de Nina/Rita, além de uma série de ações executadas com a intenção de prejudicá-la em seu objetivo de manter a farsa de boa esposa e mãe diante de Tufão e sua família. Com a ajuda de um comparsa, Carminha coloca Nina/Rita em uma cova e ameaça enterrá-la, gesto que depois o público sabe, era apenas para amedrontar sua opositora e organizar as relações de poder entre elas. Nina/Rita tem ali uma clara provação, na qual corre o risco de morrer para renascer depois. A anti-heroína “vira o jogo” depois no andamento da novela, passa a humilhar a rival e toma o controle da situação, numa clara relação de “espelhamento” de suas trajetórias. “Um momento obscuro para o herói é brilhante para uma Sombra. O arco de suas histórias são imagens espelhadas: quando o herói está por cima, o vilão está por baixo. Depende do ponto de vista” (VOGLER, 2015, p. 228).

Bem, aqui não é nosso objetivo desenredar todo o percurso pelo qual passa o herói em sua Jornada, interessa-nos mais os personagens em si e a relação entre eles. Para escrever uma

---

<sup>5</sup> O capítulo 100, apresentado em uma quinta-feira (19/07/2012), atingiu 40,5 pontos no Ibope, tendo *share* de 68%, considerado bastante alto para o dia da semana no qual foi exibido. O segundo lugar ficou com o SBT, com 5,3 pontos. O capítulo foi um sucesso nas redes sociais. Entre 20h e 23h do dia da exibição foram coletados (dados do scup.com) mais de 35 mil comentários sobre o embate das duas nas redes sociais Twitter e Facebook. O capítulo 103, no qual se concretizou a sequência da vingança de Nina/Rita atingiu 50 pontos no Ibope, ou seja, mais de 46 milhões de espectadores (MARTHE, 2012).

história tanto Vogler (2015) quanto Campbell (2005; 1990) falam em arquétipos. Os arquétipos seriam como tipos recorrentes de personagens que possuem funções que se repetem nas histórias e estabelecem entre si relações que também são recorrentes. O termo foi empregado por Carl Jung<sup>6</sup> para “designar padrões antigos de personalidade que são uma herança compartilhada da raça humana. [...] Os arquétipos permanecem incrivelmente constantes com o passar do tempo e das culturas, nos sonhos e personalidades de indivíduos e na imaginação mítica do mundo” (VOGLER, 2015, p. 61). Ainda que o conceito de arquétipo seja profundamente complexo na psicanálise aqui ele significa as funções que são desempenhadas temporariamente (ou não) por personagens para que uma história encontre determinados efeitos. Propp (1973) nos ensina a pensar os arquétipos como “funções flexíveis de caráter” ao invés de personagens fixos que desenvolvem tais funções de modo rígido, os “arquétipos podem ser pensados como máscaras, usadas pelos personagens temporariamente quando a história precisa avançar” (VOGLER, 2015, p. 63), ainda que alguns arquétipos possam acabar sendo tomados como o personagem em si em determinadas narrativas, especialmente os arquétipos do herói e da sombra, que será o vilão.

Antes de falarmos do arquétipo da Sombra, há ainda como que fazendo parte do arquétipo do herói, o anti-herói. Que não é o oposto do herói, mas funciona na qualidade de “pária” da sociedade, um “fora da lei” que não caminha sempre no caminho da correção e da justiça. Talvez a melhor forma de compreender o personagem anti-herói seja aceitar seu comportamento paradoxal. Brombert (2001, p. 13) nos diz que foi Dostoiévski (2000) quem colocou o termo em circulação na parte final do seu “Memórias do Subsolo”, que nos fala sobre o papel do herói na vida e na arte. Ora, é justo sobre o debate do papel do herói e do questionamento do culto do herói - e do vazio que a ausência dessa figura deixa - que o anti-herói encontrará espaço nas narrativas. Os modelos irreais e inalcançáveis dos heróis e a denúncia ao “código heróico”, muitas vezes baseado em guerras, violências e culto à virilidade, apontam para um “diagnóstico de um vazio moral bem como a nostalgia paradoxal dos valores e modelos heróicos não mais tidos como relevantes” (BROMBERT, 2001, p. 20”. No entanto, “um vazio desse tipo clama por ser preenchido [...] A lembrança irônica do modelo ausente ou inatingível atua como um lembrete constante e também como um

---

<sup>6</sup> Jung inicialmente aproxima-se de Freud e da psicanálise, mas após algum tempo afasta-se de seu mentor. Freud, ao final, não o considerava psicanalista. FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico: sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. V. 14. São Paulo: Imago, 2006. Coleção Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

incentivo” (BROMBERT, 2001, p. 20). Só pode haver anti-herói, onde antes, tradicionalmente na cultura, houve heróis. As fronteiras, entretanto, são borradas. E não só em relação ao herói e anti-herói, mas também em relação ao anti-herói e ao vilão. Nas telenovelas, devido à sua matriz cultural melodramática, os limites entre os tipos (ou arquétipos) são mais marcados, mais polarizados, mas não necessariamente, e o anti-herói na novela parece ser aquela personagem que ainda que cometa atitudes reprováveis e moralmente condenáveis, sua índole é boa, num caso clássico no qual “os fins justificam os meios” e em muitos casos o personagem é redimido ao final da narrativa. Há casos, inclusive, de vilãs redimidas, como Carminha, que ao final da narrativa, depois de ter sido presa, volta ao lixão onde passou a infância e aceita o casamento de Nina/Rita, sua principal inimiga, com seu amado filho Jorginho. Ambos também a perdoam, inserindo-a, de certo modo, na família recém-construída dos dois mais seu filho que nasceu durante a permanência de Carminha na cadeia.

Vogler (2001, p. 74) identifica dois tipos de anti-herói: o tortuoso e o trágico. O tortuoso funciona de modo parecido com o herói convencional, mas tem um forte toque de ceticismo ou uma qualidade tortuosa, são personagens que ao fim das histórias são “perdoados”, são, em seu íntimo, honrados e agem à margem da sociedade ou dos comportamentos convencionais, costumam ser rebeldes e desprezam a sociedade e suas regras e costumes. Esse é o tipo de anti-herói de que falamos acima, mais comum nas telenovelas. Já o anti-herói trágico é um herói fracassado, que nunca conseguiu superar suas dificuldades e acaba sucumbindo à elas, são sedutores e charmosos, possuem qualidades dignas de admiração, mas as tais dificuldades vencem e o personagem é “derrotado”. O anti-herói trágico é, geralmente, difícil de ser encontrado nas telenovelas. Em filmes ou nas ficções seriadas de outros formatos diferentes da telenovela, como os seriados, nos quais as variabilidades possíveis para os personagens são maiores e os roteiros - e personagens - costumam ser mais elaborados, o anti-herói trágico encontra mais espaço para aparecer. Geralmente, devido à herança melodramática como já mencionamos, e à velocidade na qual as novelas são escritas e gravadas, os personagens não ficam nas zonas fronteiriças, ainda que isso possa acontecer. O mais comum é vermos personagens associados claramente ao arquétipo do Herói ou da Sombra, sendo, neste último caso, nitidamente uma energia para o lado obscuro, que francamente entra em confronto com o herói e é uma força opositora à ele,

mas que possui traços que o humanizam de alguma maneira para tentar escapar da composição de personagens simples demais, sem profundidade psicológica, os “personagens planos”.

O arquétipo Sombra na Jornada do Herói é não apenas lado obscuro, mas aspectos não expressos, não conhecidos ou de algum modo rejeitados, inclusive de nós mesmos, aquele lado ou segredo do qual não falamos e não assumimos. “A face negativa da Sombra nas histórias é projetada nos personagens que chamamos de vilões, antagonistas ou inimigos” (VOGLER, 2015, p. 111). A função principal do arquétipo Sombra na história é desafiar o herói e oferecer um oponente tão forte quanto ele, digno de ser combatido. Quanto mais estruturado e complexo for o personagem Sombra - ou seja, quando este arquétipo está projetado em um vilão, pois a Sombra pode ser uma característica do próprio herói - melhor será a história já que mais sofisticado será o conflito. “Uma história é boa quando o vilão é bom, pois um inimigo poderoso força o herói a crescer para enfrentar o desafio” (VOGLER, 2015, p. 112). Na telenovela, Pallottini (2000, p. 9) nos diz que o vilão é o personagem encarregado de cumprir ações negativas, é o adversário do herói, “aquele que vai impedir o seu caminho na consecução de seus fins”. Vítima de sua extensão e do fato de ser uma obra com roteiro ainda sendo escrito quando vai ao ar, “um fantasma para os autores, mas ao mesmo tempo é o que há de mais fascinante, pois torna o gênero um produto completamente diferente”, como diz Filho (2003, p. 67), a telenovela tem não apenas um vilão, um Sombra, mas alguns deles, dependendo da trama e subtramas trabalhadas na narrativa, os percalços são muitos também, assim como as provações. Ou seja, a Jornada do Herói que funciona de modo muito organizado para filmes precisa de ajustes ao se pensar na narrativa das novelas. A história não está fechada, então, tudo é possível. Quase todas as mudanças de rumo estão, teoricamente, à disposição dos autores, mas, como lembra Filho (2003, p. 67), “alguns elementos toda novela deve ter: o mocinho, a mocinha, a ingênua, o bandido, o filho perdido que não sabe quem são os pais verdadeiros, o velho, o jovem, o romance jovem”. A novela tem, pois, seus “arquétipos”, seus “clichês” que dão identidade e forma ao gênero. E a Sombra, o vilão, o “bandido” certamente é um deles. Para Propp (1973) o vilão é o antagonista, o “malfeitor”, aquela função que dá movimento à história. “De fato, o vilão (que, a partir do cinema de faroeste americano passou a ser chamado de bandido, em oposição ao mocinho) é quem faz o mal. É o responsável pelo malfeito que atinge os heróis e lhes impede

o caminho à felicidade” (PALLOTTINI, 2000, p. 9). Pallottini (2012; 2000) considera que a telenovela trabalha com personagens “tipo”, cujos autores não têm muito interesse - ou tempo e oportunidade - para aprofundá-los, “psicologizá-los”, são aqueles personagens construídos para representar um papel padrão, desempenhar uma função, “mesmo que isso seja feito às custas de uma caracterização superficial, contraditória, cheia de vácuos e de incongruências” (PALLOTTINI, 2000, p. 4). Ora, o personagem tipo de Pallottini, aquele que cumpre uma função específica, não difere muito do arquétipo de Vogler (2015) e Campbell (2005) e se aproxima também dos personagens planos de Forster (2005).

Cabe aos vilões, então, a função de ser opositor ao herói e representante, na narrativa da telenovela, do lado obscuro, rejeitado, bandido, mau. Para tentar fugir da construção de personagens “tipo”, “planos” dentro dos limites que o gênero impõe, esses devem ser humanizados com um toque de bondade ou qualquer outra qualidade. Devem ser sedutores de algum modo, nem que seja portando características valorizadas socialmente. “Esses personagens são ainda mais deliciosamente sinistros por suas qualidades de espiritualidade, poder, beleza ou elegância” (VOGLER, 2015, p. 114). Beleza, é claro, é uma conhecida moeda de valor, mas também o é o humor. Vilãs deliciosamente sinistras são recorrentes na teledramaturgia brasileira e constantemente os autores empregam o humor para fazer com que as personagens caiam no gosto público. O Bobo, Martín-Barbero (2001, p. 177) nos diz, pertence à estrutura melodramática, “na qual representa a presença ativa do *cômico*, a outra vertente essencial da matriz popular” e a função do personagem, ou mais corretamente falando (especificamente quando encontramos vilãs divertidas), a função da sensação burlesca personificada num personagem ou num traço característico de um personagem que não seja necessariamente cômico de modo geral é “produzir distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 177). Facilmente encontramos exemplos de vilãs divertidas, ainda que capazes de maldades cruéis e que sejam engraçadas usando de uma sinceridade crua, áspera e cínica. Perpétua (*Tieta*, 1989-90), Maria Altiva (*A Indomada*, 1997), Sandrinha (*Torre de Babel*, 1998-99), Flora (*A Favorita*, 2008-09), Bia Falcão (*Belíssima*, 2005-06), são alguns exemplos, além das divertidas Odete Roitman, Nazaré Tedesco e Carminha, vilãs de nosso recorte. Frases e bordões das personagens que ficaram conhecidos e repetidos muitas vezes fazem parte da

memória coletiva das pessoas sobre as narrativas. “Pobreza pega”, dito por Bia Falcão, “O Brasil é um país de jecas”, proferido por Odete Roitman e “Pobre adora uma sacolinha”, pronunciado por Carminha, compõe uma longa lista de crueldades maldosamente divertidas.

Além do uso do humor, outra condição que aparece na vilania, segundo Pallottini (2000, p. 13) parece ser um “afastamento da tradição do folhetim” ou um “desencanto com os instrumentos de aplicação da justiça humana”. Ambas as condições são usadas para tentar justificar o destino dos vilões contemporaneamente, que podem escapar do castigo merecido, além de que tal característica também poder ser explicada pelas exigências do público que, afeiçoado à um vilão, pode pedir pela sua não punição. A justiça dos julgamentos morais tão característica do melodrama e do folhetim, seu “gênero-irmão”, é, então, acusada de ao suavizar-se levar embora a intensidade dos gêneros como matrizes da telenovela. Não só Pallottini nos diz isso, mas é comum apresentar as novelas contemporâneas da TV Globo como “realistas” em confronto com narrativas “melodramáticas”, representadas pelo resto da América Latina e até de uma fase anterior (até 1968) das novelas da Globo. Falaremos detalhadamente sobre isso nos próximos subcapítulos, mas é preciso ficar atento ao que diz Xavier (2003) quando afirma que a vitória da corrupção e do mal não significa, necessariamente, que o realismo se apossou do gênero, afinal, não é apenas o bem, ao triunfar, que traz a tranquilidade ou a consolação sob a figura protetora do herói, “o mal triunfante pode também confortar, notadamente quando se encarna na figura de um bode expiatório cuja culpa nos purifica, pois ela reúne em si todos os sinais da iniquidade” (XAVIER, 2003a, p. 96). Vogler (2015, p. 74) também nos fala desse gozo da culpa que nos purifica, quando estamos protegidos pela ficção. Falando de anti-heróis trágicos, o autor é claro: “assistimos à sua queda com fascinação, pois ‘graças a Deus, não sou eu ali’”. O mal, afinal, não é nada além do “teatro do mal”, “razão por que seu agente deve ser deliberado, conspirador e caprichoso; e o bem não é senão teatro do bem, razão por que seu agente deve ser autêntico, ‘naturalmente’ prestativo, de bom senso” (XAVIER, 2003a, p. 96). O que importa na narrativa cujo melodrama é matriz não é o mal praticado a seco, radicalmente, puramente, mas o mal se exibindo como teatro do mal, há um valor de exibição do gesto, uma cena teatralizada que ostenta o prazer/dor da transgressão, “muitas vezes em simbiose com a vítima que, por sua vez, não encarna a ação silenciosa da virtude, mas a afetação desta” (XAVIER, 2005, p. 97). O mal pode triunfar sem afetar o “estado” melodramático e moralista da narrativa. O processo

que podemos ver é de uma crescente gratificação visual associada a um gênero que, adaptando-se à narrativas contemporâneas e ressignificando o “melodrama canônico”, continua trabalhando fortemente a polarização das forças da bondade e da maldade nas histórias, pois

embora ainda afeto às encarnações do bem e do mal, incorpora muito bem as variações que tais noções tem sofrido. A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de essas polarizações existirem definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas (XAVIER, 2005a, p. 93).

O modo como a maldade é apresentada nas histórias, bem como a relação entre heróis e vilões, tem suas especificidades na telenovela, naturalmente, e há pensadores que defendem a hipótese de que vilões, ao contrário dos heróis, é que vêm assumindo o protagonismo das tramas. Motter (2004) nos diz que a predominância de personagens maniqueístas assumindo o protagonismo chama a atenção e desafia a análise. “Os heróis empalidecem diante da pujança dos seus antagonistas e esse deslocamento coincide com o aumento progressivo da audiência” (MOTTER, 2004, p. 73). O fenômeno do aumento da audiência, sugere a autora, pode ser em parte explicado por esse realocamento das posições de protagonismo nas novelas, e junto a isso pode ser visto um “retorno ao folhetim e ao melodrama clássico como as fórmulas simplificadas e os esquemas fixos” (MOTTER, 2004, p. 73). Para corroborar sua hipótese, a autora elenca o uso de soluções já conhecidas do público, como testes de DNA para a identificação de paternidades duvidosas, o uso de soníferos em bebidas para o vilão colocar algum personagem para dormir, e diversos outros elementos aos quais faltam verossimilhança e até coerência dentro das histórias. Há, portanto, mudanças relacionadas à “macroestrutura” - deslocamento do protagonismo do herói para o vilão - e outras ligadas à “microestrutura narrativa” - como pequenas deslizes de coerência - mudanças que devem funcionar como um alerta para a TV Globo, “a satisfação produzida pelo aumento dos índices de audiência pode constituir uma séria ameaça para o diferencial de qualidade da emissora e firmar a tendência de rebaixamento no nível artístico e no conteúdo social da teledramaturgia televisiva brasileira” (MOTTER, 2004, p. 74).

É absolutamente razoável concordar com Motter em sua observação sobre o deslocamento da ênfase do protagonismo. De fato, não só isso, mas o aumento absolutamente significativo da quantidade de vilãs nas novelas a partir dos anos 1990, ligadas ao núcleo protagonista das tramas, também é um dado que chama atenção. Nosso levantamento de



todas as novelas das 21h de 1970 até 2015 (Apêndice C) nos mostra que se de 1970 até 1989 das 33 novelas apresentadas, apenas nove tinham vilãs, a partir de 1990 esse dado é invertido e a grande maioria das novelas possuem vilãs ligadas ao núcleo protagonista, das 41 novelas, 31 delas tinham vilãs criando conflito às heroínas e heróis. Em termos percentuais pulamos de 27% das novelas de 1970 a 1989 com vilãs, para impressionantes 75% das novelas de 1990 a 2015. Quanto mais nos aproximamos dos dias atuais, mais esse número percentual sobe. De 2000 até 2015, 83% das novelas possuem vilãs no núcleo protagonista e de 2010 até 2015, 100% delas tem uma vilã para chamar de sua. Para nós, no entanto, é difícil acompanhar a autora em alguns de seus argumentos, quatro deles, especificamente: as vilãs são fortes por que são personagens planas; há uma retomada da “receita clássica”; há um aumento progressivo da audiência; e as vilãs são bonitas, jovens e cheias de glamour e isso seduz uma audiência que vê, na vida real, a maldade ganhando terreno. “Perdoar vilões e atenuar seu castigo é uma forma de adequação da história à realidade, na qual os maus viram celebridade e, com frequência, se dão muito bem” (MOTTER, 2004, p. 72).

Ora, a vilania, certamente, mudou nas narrativas da telenovela nas últimas décadas. E concordamos com Motter (2004) ao dizer que se não todas as histórias pelo menos parte significativa delas tem a vilã (ou o vilão) como o personagem que carrega a trama, dando a ele a função de protagonismo. “Aos heróis cabe apenas resistir e escapar das armadilhas preparadas pelo adversário. O trabalho de escultura do herói desloca-se para o seu oponente, o vilão” (MOTTER, 2004, p. 67). Os heróis, deixam sua têmpera heróica um tanto de lado e a única coisa que fazem é reagir aos sucessivos golpes empreendidos pelos vilões, e se a história avança como resultado do protagonismo do vilão, o heroísmo “está sustentado pela resistência ao protagonista” (MOTTER, 2004, p. 69). Naturalmente os heróis apoiam-se ainda em sua força moral, é na crença em seus valores e princípios que eles recuperam-se dos infortúnios provocados pela vilania e ainda são capazes de gestos nobres de renúncia em nome do outro, gesto afinal, que nos diz Campbell, legitima o herói nesse lugar. É a habilidade de resistir às provações que confirma que o herói está à altura da tarefa (CAMPBELL, 1990, p. 139). Os heróis dos folhetins eletrônicos estão dotados de valores positivos como honra, bondade, justiça, determinação e coragem, já ao vilão cabe além da determinação que já mencionamos, persistência, coragem, inteligência, perspicácia e coloca todas essas habilidades em nome de empreender seu projeto, alcançar seu objetivo, nem que

seja apenas destruir a vida do herói. Para Motter a força da personagem vilã, analisando Laura (*Celebridade*, 2003-04), vem de sua simplificação. Como não tem nenhuma profundidade psicológica, Laura é pura ação, não tem conflitos que a retém em sua jornada, nenhum drama moral a desestabiliza ou a freia em sua determinação de acabar com sua oponente, Maria Clara.

O que se observa em muitas telenovelas, sobretudo nas mais recentes, não são heróis em busca da consecução de um destino, mas protagonistas heróicos constituídos como tal no enfrentamento de vilões que são construídos com a determinação de convergirem sua astúcia para planejar e executar, com precisão cirúrgica, golpes sucessivos contra o herói, para vencer sua resistência moral e destruí-lo (MOTTER, 2004, p. 71).

Para a autora, a força da obstinação da vilã está justamente em seu não questionamento, em sua falta de dúvidas que apenas um personagem complexo, com nuances psicológicas elaboradas, poderia sentir. Uma personagem mais sofisticada, dona de variabilidade em sua construção não seria apenas má, mas sim conflituosa internamente e não apenas externamente em confronto com a força opositora, o bem. Uma vilã forte (personagem que é desejada por atrizes, por exemplo) é aquela cuja determinação é cega. É rasa. O aparecimento desse tipo de personagem nas narrativas, bem como sua recorrência, representaria, ainda, uma “retomada da receita clássica” da tradição do folhetim.

Primeiro não entendemos que o aparecimento de vilãs fortes esteja necessariamente ligada à superficialidade de suas construções, talvez, seja o oposto. Sim, Laura, bem como Nazaré, Carminha ou Odete são determinadas e são personagens que não oferecem a mesma carga psicológica densa possível de ver na construção de personagens literários ou cinematográficos, por exemplo, por uma série de motivos que explicaremos ainda neste capítulo, mas que tem a ver com a estrutura da novela, suas matrizes culturais, históricas e econômicas. Mas, são personagens que possuem fraquezas, geralmente ligadas à questões próprias do feminino, especialmente aquelas associadas à maternidade, “uma das principais representações femininas na telenovela refere-se à valorização da maternidade” (SIFUENTES; RONSINI, 2011, p. 138). Filho (2003, p. 69) confirma: “a mãe, ou o sacrifício da mãe, ingrediente infalível nas telenovelas”. Yolanda, Odete, Nazaré, Carminha e Constância estão, todas, em seus objetivos, profundamente amarradas às questões relativas a seus filhos, sendo que Yolanda, Nazaré, Carminha e Constância têm na maternidade e nas complexas relações que se estabelecem em correspondência a isso, seu principal objetivo, para o qual tornam-se absolutamente resolutas. A obstinação é forte, assim

como a intensidade dos desejos, talvez menos por serem personagens rasas e mais por serem construções narrativas herdeiras de matrizes culturais cuja tônica é a do arrebatamento emocional e da expressividade intensa. Não podemos julgá-las pelo que nunca foram e talvez nunca possam ser devido aos contornos dos seus modos de fazer, aos limites do gênero. Vilãs fortes, ousamos dizer, devem-se a maiores cuidados em suas construções, em parte pelo que Motter (2004) observa com bastante clareza: há um deslocamento do protagonismo do herói para o vilão. Sendo o foco principal de atenção, as vilãs são mais elaboradas e ganham profundidade e conflitos internos em suas construções. Conflitos ligados, geralmente, à sua condição de mulher, como dissemos, bem como ao amor. A construção de personagens mais elaborados, no entanto, não se restringem aos vilões. Vendo uma série de mudanças nas narrativas a partir dos anos de 1990, Martín-Barbero e Rey (2001, p. 174) falam claramente sobre a criação de personagens mais elaborados, afirmando que os autores “não vacilam em fazer mais complexos os personagens, os quais se tornam, às vezes, ambíguos e imprevisíveis”. Tampouco as mudanças se restringem à construção dos personagens.

A telenovela dos anos de 1990, mantendo os marcos do melodrama, introduz temas novos, compõe os personagens de maneira mais complexa, elabora com maiores matizes os contextos, investiga com maior cuidado os diálogos e o universo referencial no qual transcorrem as situações. A dramatização influiu nesse sentido na telenovela, que já se arrisca a apresentar relações humanas mais cotidianas, conquanto menos evidentes, além de uma geografia inteira menos esquemática e mais moderna. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 170).

Outra hipótese que levantamos e que será ainda elaborada mais cuidadosamente nesta tese é que as vilãs são hoje fortes e presenças mais permanentes nos núcleos protagonistas das tramas por explicações que provavelmente estão dentro e fora da tela: uma vilã só pode ser a responsável por levar adiante uma narrativa, por mover a trama, se ela for poderosa. Uma vilã só pode ser forte se tiver poder para isso, poder que só pôde ser dado às mulheres há tão pouco tempo, que os rastros de uma cultura patriarcal pesada ainda nos espreita a todos, ainda que seja o questionamento do patriarcado uma das características vistas por Xavier (2003b) no melodrama “moderno” no Brasil (a partir de 1968). Para o autor, o final feliz que a partir de então é possível ver nas narrativas é quando os personagens são “capazes de aceitar o conjunto de valores racionais inspirados na ciência” (XAVIER, 2003b, p. 153). Uma mulher poderosa é uma mulher dona de si que se coloca - e não ao marido, por exemplo - em primeiro lugar e pode ser ambiciosa, calculista e até assassina, características antes associadas exclusivamente ao gênero masculino. A mesma premissa de que o conhecimento moderno

permite “exorcizar a culpa bíblica e preparar as pessoas para uma vida mais hedonista, calcada numa espécie de senso comum pós-freudiano” (XAVIER, 2003b, p. 153) e assegura o direito à felicidade de homens e mulheres cheios de virtude, os heróis, cuja autenticidade prevalece na vida social contra a hipocrisia - portanto o final feliz do melodrama é assegurado - também nos parece razoável ser usada para explicar este reposicionamento simbólico da vilania. E da vilania feminina. Xavier (2003 b, p. 153-154) diz que Freud é um símbolo para todo o discurso científico usado rotineiramente para reconhecer um novo “código moral, moderno e de inspiração humanista” e que esse senso comum pós-freudiano fala da banalização midiática feita da psicanálise e da percepção de que as preocupações das narrativas em apresentar novas regras de comportamento, “baseadas no conhecimento, na medicina, na ciência” estão explicitamente dadas e não inconscientemente ofertadas. É a “acusação” do patriarcado como fonte de fracassos, a emergência desse senso comum pós-freudiano, bem como, a partir de 1990, a tematização, pelas novelas, de problemas sociais - como exploração sexual feminina, corrupção política, ausência de direitos humanos das minorias - sem ao final oferecer ao público o final feliz reconfortante de punição do mal e justificação moral do bem, bem típico do melodrama - o final de *Vale Tudo*, de Gilberto Braga é exemplar disso no nosso *corpus* - esse “viés de desencantamento”, como diz Xavier (2003b, p. 157) é a cena na qual se desenrola essa escalada da vilania feminina e a permissão para a figura do feminino romper com o *ethos* cristão da renúncia e do sacrifício redentor, da doçura, abnegação e valor familiar imposto às mulheres e explorar outras possibilidades. A vilania feminina é, aí também, mais um elemento deste “desencantamento”, mais um ingrediente deste novo “código moral”, ainda que isso soe incoerente. Acontece que as narrativas são modernas, mas, nem tanto assim. Retratam um homem hedonista, com novas regras de comportamento guiadas pela ciência e conhecimento, um homem no qual o mundo ao seu redor importa, ou seja, importam os problemas sociais, mostram-nos uma nova vilania - que é feminina e bonita de se ver - mas que ao mesmo tempo que permite o aparecimento dessas vilãs e nem sempre ofereçam o castigo justo, ainda assim as castigam e, por vezes, as perdoam. As narrativas continuam sendo, assim, herdeiras diretas do melodrama e do folhetim, porque são essas heranças que nos dizem o que pode ou não acontecer. São elas as balizas que constroem os parâmetros do que é cabível, legítimo e desejável que aconteça.

Também não nos parece razoável dizer que houve uma “retomada da receita clássica”. Arriscamos dizer que nunca houve seu abandono e que a história da telenovela é de permanente inovação dentro dos limites que o gênero e o mercado permitem. Concordamos com Xavier neste ponto: o gênero tem sua maleabilidade e as variações que as noções de bem e mal têm passado vêm sendo incorporadas nas narrativas sem maiores incongruências. Falando sobre os diversos tipos de melodrama possível, Xavier (2003a, p.93) nos diz que o problema não está nas inclinações conservadoras ou revolucionárias das narrativas, “mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade”. O roteiro tradicional do melodrama - e da telenovela por consequência “cultural” - é o final feliz e a punição do mal, em uma “parábola moral” que efetivamente também tem como uma de suas “formas canônicas” o sofrimento da vítima inocente. “Em verdade, o melodrama tem sido o reduto por excelência de cenários de vitimização” (XAVIER, 2003a, p. 93). O aparecimento de vilãs fortes não parece, sob tais aspectos, ser nenhuma retomada a algo que, efetivamente, não foi abandonado. O surgimento de novelas mais realistas, a partir de 1968, e mais naturalistas, a partir de 1990, não significa, como dissemos há pouco apoiados em Xavier (2003a), o abandono do melodrama (para que possa agora haver sua retomada). As regras do gênero continuam a ser respeitadas como matriz daquilo que pode e deve acontecer na história, ou seja, das expectativas do gênero.

Por fim, a autora sugere que há tanto um aumento progressivo da audiência quanto uma sedução da audiência pelas vilãs por que, dito de outra maneira, as expectativas morais da sociedade de modo geral, contemporaneamente, são baixas, o que permitira uma não punição da maldade das personagens, ou uma punição sem equivalente qualitativo entre o realizado e o punido. A autora ainda critica o “didatismo do ‘como fazer’” as maldades e armações dos vilões, como se a lição pudesse ser aprendida e daí as pessoas que consomem a narrativa fossem roubar objetos ou crianças, colocar sonífero na bebida das pessoas, manipular freios de carros para causar acidentes ou usurpar fortunas, afinal o acusado “didatismo”, para Motter (2004, p. 68) “não pode ser justificado sequer sob a rubrica de denúncia”.

Não é nosso objetivo aqui fazer considerações a respeito dos padrões morais do público ou da “realidade” no qual os “maus viram celebridade e se dão bem” (MOTTER,

2004, p. 72), nem temos ferramentas metodológicas para isso, mas certamente não há uma relação direta entre o que é visto na TV e aquilo executado pelos telespectadores depois de assistir a uma narrativa. A leveza ou severidade da punição aos vilões talvez seja melhor explicada pelas variações que a polarização bem X mal vem sofrendo, como diz Xavier (2003). Também não é nosso objetivo analisar o motivo pelos quais os vilões são personagens mais populares e mais queridos pelo público - e nem podemos afirmar isso a partir dos dados levantados para esta pesquisa - mas arriscamos conjecturar que os vilões são mais queridos porque são mais livres. Por não terem as amarras do bom comportamento e desfrutarem da transgressão como regra, vilões podem tudo. Não há limites. E há poder, força e autonomia. Enquanto o herói é capaz de renúncia em nome do outro, o vilão pauta-se pelo egoísmo. De certo modo, representam o hedonismo da sociedade de consumo, o individualismo onipresente. Há um movimento de crescente gratificação pessoal e da “admissão da utilidade do prazer para a vida sadia” (XAVIER, 2003a, p. 93). O século XX traz novas perspectivas simbólicas de organização social em meio a era do consumo de massa . As novas classes médias “aspiram menos à ordem do que ao sucesso” (COURTINE, 1995, p. 98), o êxito é marcado pelo enriquecimento material e pelo rápido acesso à satisfação dos desejos pessoais.

Os heróis, ainda que dotados de características louváveis, são “levados” a maior parte da trama e, geralmente, só se dão conta das artimanhas do vilão já quase ao final da narrativa, quando finalmente tomam algumas das rédeas da história nas mãos. Corretos, mas chatos. Abnegados e pouco divertidos. Mais ao lado da disciplina e do auto-sacrifício. Os vilões, não. São divertidos, belos e glamourosos (praticamente não há vilã pobre em nosso levantamento, elas podem empobrecer como punição ou ascender socialmente durante a narrativa, mas na maior parte da história são ricas). Muito mais ao lado da competição, do desejo de vencer, da gratificação pessoal e do prazer do corpo. Tudo aquilo que, garante Courtine (1995), pode ser associado ao estabelecimento de uma nova lógica de funcionamento individual e coletivo que se sedimenta a partir da era do consumo de massa, com o afastamento de uma certa ética puritana de organização social, o senso comum pós-freudiano do qual fala Xavier (2003b). As coações que “freavam o gozo material, inibiam o consumo, restringiam as atividades físicas foram relaxadas, juntamente com o recuo dos discursos religiosos de responsabilidade moral e com a dissolução progressiva das formas de enquadramento comunitário, como a família” (COURTINE, 1995, p. 102). E não só por questões mais abstratas como o desejo de

vencer e o recuo das restrições impostas pela religião, mas também naquilo que vai relacionado à beleza e ao poder. “O corpo, qualquer que seja seu sexo, vai desde então desempenhar um papel essencial no imaginário americano de promoção individual. A beleza é um capital, a força, um investimento; todos dois são mercadorias cujo valor de troca vai crescer ao longo do século” (COURTINE, 1995, p. 98). É como se, na distribuição polarizada das forças entre o bem e o mal no melodrama, o heroísmo ficasse ao lado de de uma correção tediosa, profundamente marcada pelo auto-sacrifício, enquanto a vilania pudesse pela sua liberdade de ação, colocar-se com mais afinidade ao lado daquilo que hoje ajuda a caracterizar as sociedades ocidentais, no que buscam de prazer no desejo de vencer e na gratificação pessoal que namora às claras com um individualismo narcísico e egoísta. Não pelo exercício da pura maldade, mas pelo que a vilania permite sentir e fazer, é como se as vilãs falassem mais de nós como coletividade imersa na cultura de massas, no senso comum pós-freudiano. Dito de outro modo: ainda que possamos resistir à ideia, pelas crueldades e maldades - e até loucuras - praticadas pelas vilãs, nós nos identificamos com elas. Nós somos elas.

Por fim, em relação ao aumento progressivo dos índices de audiência identificados por Motter (2004), novamente, é, para nós, difícil concordar com a autora. Há diversos dados disponíveis indicando justamente o oposto. Há queda nos índices gerais de audiência, incluindo a TV Globo, mas não se trata de problemas na gestão da empresa ou muito menos da queda da qualidade das telenovelas, ou seja, não está relacionada com problemas em sua microestrutura narrativa que possam ser “erosivos” para a verossimilhança e ameaçar seriamente o diferencial de qualidade da emissora. A partir dos anos de 1990 é possível observar uma oscilação regular dos índices de audiência, tanto da Globo quanto das outras emissoras de TV aberta, e um desgaste da telenovela como gênero (BORELLI; PRIOLLI, 2000). Tal corrosão pode ser entendida “por fatores concernentes ao próprio formato do gênero, às movimentações de programação das emissoras e por fatores externos à telenovela e à própria televisão como mídia de massa” (ROCHA, 2011, p. 51). Como nos diz Borelli e Priolli (2000), a telenovela, especificamente, enfrenta um “desgaste de realização”, da atualização de suas matrizes culturais, e um “desgaste de serialização” que não parece mais manter a fidelidade de um telespectador imerso em uma globalidade desterritorializada com novas temporalidades. As explicações, entretanto, também ultrapassam a TV, quando as emissoras passam a enfrentar “novos modos de ser audiência” (OROZCO GÓMEZ, 2006) e

novos modos de produção audiovisual. Instauram-se novos modos de ler a partir da reconfiguração profunda, impulsionada pelo advento nas Novas Tecnologias, pela qual passa o mundo das linguagens e das escritas, modos de ler que passam pela pluralidade e heterogeneidade das escrituras, textos e relatos, sejam eles escritos, orais ou audiovisuais.

Enquanto Campbell (2005, 1990) e Vogler (2015) nos falam em arquétipos, Pallottini (2000, 2012) em personagens tipo, Martín-Barbero (1988, 2001) ao pensar na estrutura dramática e operação simbólica do melodrama nos fala de um eixo central de funcionamento baseado em quatro sentimentos básicos, o medo, o entusiasmo, a tristeza e o riso, que levam a quatro tipos de sensações (terríveis, excitantes, ternas, burlescas) que são personificadas, ou vividas, por quatro personagens: o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo (palhaço). Por meio desses personagens o melodrama (e sua herdeira, a telenovela) coloca em funcionamento ao mesmo tempo duas estratégias: esquematização e polarização. Polaridade, inclusive, da qual também fala Vogler. A polarização maniqueísta das histórias separa os personagens em bons e maus e, para Xavier (2003a, p. 93), define as regras do jogo e apela para fórmulas prontas. Martín-Barbero (2001) apoiando-se em Northrop Frye, entende que a polarização não acontece exclusivamente em melodramas, ainda que seja neles uma condição característica, mas está presente também naquelas narrativas que dão conta de situações-limites para uma coletividade, em que deduz que tal oposição “não tem sempre um sentido ‘conservador’, e de algum modo, inclusive, o melodrama pode conter uma certa forma de dizer das tensões e dos conflitos sociais” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 175). Essa polarização, como disse Xavier (2003a, p. 93), é no melodrama o que define as regras do jogo. Para Vogler, a polaridade é uma característica persistente da Jornada do Herói, um princípio essencial que é regido por regras simples, mas que geram conflitos intensos, complexidade e atenção do público. Criar uma oposição, colocar forças em desacordo em confronto cria conflitos e são eles que fazem a história caminhar. “Cada aspecto da Jornada do Herói é polarizado ao longo de ao menos duas linhas, as dimensões interna e externa e as possibilidades positiva e negativa de cada elemento” (VOGLER, 2015, p. 394). Ao contrário das repetidas críticas sobre a polarização simplória que faz o melodrama, para Vogler (2015, p. 395), a polaridade numa história “parece ser o motor que gera tensão e movimento nos personagens e um agito de emoções no público”.



A esquematização remete à aquilo que Pallottini (2012) e Motter (2004), como muitos outros estudiosos, entendem como um personagem sem profundidade psicológica, “esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p 174). No entanto, Martín-Barbero encontra outra explicação e apoiando-se em Benjamin (1985) diz que aí devemos ver mais a diferença entre narrativa e romance, no que aquela tem de relação com o contar e no que este tem de relação com o ler. O melodrama, argumenta, tem mais a ver com experiência e memória, um “parentesco muito forte, estrutural, com a narração” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 175), ou seja, não podem ser construídos com a mesma estrutura personagens que serão “apropriados” nas práticas de recepção de modo tão diferentes. Voltaremos a esse assunto no próximo subcapítulo.

Dando mais atenção aos quatro personagens identificados como o núcleo do drama é possível dizer que o Traidor - Perseguidor, Agressor - é a personificação do mal, do vício, o sedutor que atrai a vítima. Tem a função dramática de maltratar a vítima, ou seja, o herói. Estará em confronto direto com a Vítima, que no melodrama é quase sempre uma mulher, que em tudo representa a inocência e a virtude. Diz Martín-Barbero (2001, p. 175) que estando o diabo secularizado, o Traidor é “sociologicamente um aristocrata malvado, um burguês megalomaniaco e inclusive um clérigo corrompido”. Ora, não é do nada que a novela brasileira costuma separar as instâncias de bondade e maldade e as agrega, respectivamente, à pobreza e riqueza. O pobre bom e honesto versus o rico mau e ambicioso. “O altruísmo do jovem plebeu e a vilania dos aristocratas (tema do século XVIII que Hollywood não para de reciclar)” (XAVIER, 2003a, p. 89). Nem Hollywood, nem a Vênus Platinada. Como dissemos antes praticamente não há vilãs pobres em nosso levantamento e Odete Roitman, Laurinha Albuquerque Figueroa, Yolanda Pratini e Constância Assunção são claros exemplos. Motter (2004, p. 72) considera que foi em *Vale Tudo* que finalmente quebrou-se “o mito da oposição rico mau e pobre bonzinho” com a personagem Maria de Fátima (Glória Pires), pobre e ambiciosa, que com Odete compõe a dupla protagonista de vilãs da narrativa, ambas, inclusive, associam-se para alcançar seus objetivos. Quebrou-se, mas nem tanto. No levantamento das vilãs de 1970 a 2015 (Apêndice C) apenas quatro vilãs do núcleo protagonista são efetivamente pobres e permanecem pobres durante toda a narrativa. Todas as que começaram a história pobres desejam ardentemente ficar ricas, muitas delas conseguem e fazem deste um dos seus principais objetivos, como Carminha. Aquelas que perderam o

dinheiro, negam-se a reconhecer isso, como Constância Assunção e Laurinha e a punição de várias delas está relacionada justamente à perda do dinheiro e do prestígio social que a posição econômica sustentava. É quase como afirmando o que indica Martín-Barbero a partir dos personagens, o vilão é um aristocrata malvado, um burguês ambicioso. Como se valores morais não pudessem residir em bairros elegantes, bem ao modo do *ethos* do mito cristão, afinal, “é mais fácil um camelo passar pelo vão de uma agulha do que um rico entrar no reino de Deus” (MATEUS, 2014, p. 1210).

No melodrama, a Vítima é cada vez mais associada ao sofrimento, resignação e paciência, especialmente na tragédia popular. “Essa na qual o dispositivo catártico funciona fazendo recair a desgraça sobre um personagem cuja *debilidade* reclama o tempo todo proteção - excitando o sentimento protetor no público - mas cuja virtude é uma *força* que causa admiração e de certo modo, tranquiliza” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 176). Ainda que possam ser enganadas durante toda a narrativa, terem suas identidades não reconhecidas, fortunas usurpadas, ao final, a justiça chega e as verdades são reveladas, o melodrama, afinal é o drama da moralidade. Diz-nos o autor que bem mais do que um crítico viu nessa condição da vítima, a figura do proletariado. Ainda que, no melodrama, a solução de tudo se dê sem nenhuma tomada de consciência ou luta de classes, “a situação não deixa de estar colocada” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 176).

Na telenovela brasileira contemporânea a Vítima é, na maior parte dos casos, ainda uma heroína, uma mulher que dotada de inegáveis valores morais enfrenta não mais um Traidor, mas sim uma Traidora, que é manipuladora, fria, cruel. É absolutamente significativo que ambos os papéis, tanto do herói quanto do vilão, estejam atualmente sendo papéis femininos. Das 22 vilãs que identificamos nas narrativas de 2000 até 2015 (Apêndice C) apenas seis delas não estavam em confronto direto com uma heroína, mas com um vilão ou a nenhum personagem especificamente, mas resoluta em direção ao seu objetivo prejudicando quem fosse necessário no seu caminho. Portanto, mais de 70% das novelas desse período possuem como confronto central em suas tramas uma heroína e uma vilã. Além dos elementos que esboçamos há pouco - o fato de haver explicações, que vão além da tela, que ajudam a justificar não apenas o deslocamento do protagonismo, como apontou Motter (2004), mas também a instituição do feminino no papel do Traidor - é preciso que não caiamos no argumento repetido de que os principais personagens são femininos porque a novela é

feminina, dirigida às mulheres, que constituem seu grande público. Bem, isso é verdade. “Uma observação final sobre a natureza da telenovela: ela é basicamente feminina. Suas histórias são, acima de tudo, histórias de mulheres; a heroína é a principal protagonista” (FILHO, 2003, p. 70). No entanto, a novela sempre foi feminina e não obstante o público masculino só ter aumentado nas últimas décadas, afinal, “podemos dizer que ela [a telenovela] é feminina, mas está negociando ou discutindo a relação [com o masculino]” (JACKS, 2014, p. 235), o protagonismo, agora também do vilão, está em mãos femininas. Isso nos parece novamente a explicação que tentávamos esboçar antes e que será trabalhada mais tarde. O aumento de debate, reflexão e percepção social, cultural e coletiva do feminino muda sensivelmente a partir dos anos de 1970 e traz junto de si a possibilidade da mulher ser não a heroína sofrida, abnegada, capaz de toda renúncia em nome da família e do amor, dotada dos mais elevados valores morais, mas também a vilã rica, cruel, egoísta, que coloca-se em primeiro lugar e que é guarnecida de características antes exclusivas aos homens, como ser ambiciosa, calculista, implacável e bárbara. Mas as vilãs são tudo isso sem abrir mão também daquilo que delas são exigidas - por uma série de condições que serão melhor explicadas no próximo capítulo - justamente pela sua condição de mulher: são belas, magras e tem, na maternidade, seu calcanhar de Aquiles.

## **2.2 Sobre as matrizes culturais da telenovela**

Ainda que sejam do século XIX duas das matrizes fundamentais da telenovela – o folhetim francês e o melodrama – não é suficiente dizer que germinam desde lá as sementes que se transformarão em novelas de hoje. Não é suficiente porque na telenovela trata-se de contar uma história, de narrar; e aí as sementes germinam bem mais longe ainda no tempo. Há estudiosos que buscam referências, inclusive, nas histórias fabulosas de Sheherazade e suas mil e uma noites (COSTA, 2000); e é possível procurar seus antecedentes em formatos narrativos anteriores mais diversos. Neste trabalho acompanharemos Martín-Barbero (1988; 2001; 2004) que em variadas obras busca compreender tais matrizes e ver o que delas ficou, passou ou hibridizou-se nos “contares” da telenovela.

Junto com Martín-Barbero (2001), partimos do pressuposto que estudar a telenovela assume a posição de vê-la como uma narrativa de uma ótica que apóia-se em Benjamin e sua

concepção de narração e em Bakhtin, quando este pensa sobre a literatura dialógica. Bakhtin (1996) fala de um mundo extraoficial, ainda que legalizado, baseado no princípio do riso e do prazer do corpo, um mundo daquilo que escapa à oficialidade, é “invertido” por um momento e assume trocas do “alto” com o “baixo”, do “racional” com o gozo do que vem de “baixo”. Tais formas de expressão do popular o autor chama de realismo grotesco, “elas compreendem um sistema de imagens em que o princípio material e corporal (comer, beber, defecar, fornicar) comanda o espetáculo e em que abundam os gestos e as expressões grosseiras, as profanações, as heresias e as paródias” (MACHADO, 2011, p. 73). Martín-Barbero (2001, p. 319-320) assume pensar o melodrama como uma literatura dialógica, um gênero que afastando-se de qualquer pretensa pureza, assume, de saída, que há um intercâmbio entre os lugares de autor, leitor e personagens nas histórias, intercâmbio “que é *confusão* de narrativa e vida, entre o que faz o autor e o que se passa com o espectador, sinal de identidade de uma outra experiência literária que se mantém aberta a reações, desejos e motivações do público”.

A ideia do princípio dialógico, formulada por Bakhtin, é que o eu só pode ser definido a partir do seu relacionamento com o outro, a compreensão de mim mesmo só pode acontecer pela via do dialógico. Preciso dos outros para definir ou ser o autor de mim mesmo. Se o significado de um signo só pode ser dado em sua relação com quem usa esse signo, a palavra tem um determinado sentido de acordo com quem fala. A concordância desse sentido, na perspectiva do dialogismo, é definida como co-vocalização. O que o dialógico deixa claro é a ausência de uma regra fixa e determinada no processo de conferir sentido: há múltiplas possibilidades de lugares de enunciação, o que vai de encontro a posições estabelecidas e oferecidas prontas pela estrutura social clássica. No entanto, não devemos compreender a “dialética do antagonismo de classes” e a “lógica da pluralência” como antagônicas ou excludentes uma à outra, ou mesmo que uma vá substituir a outra, isso seria voltar-se contra o próprio princípio do dialogismo, que nos leva à interseções de diferentes atribuições de sentido num mesmo terreno discursivo.

A noção de articulação/desarticulação interrompe o maniqueísmo ou a rigidez binária da lógica da luta de classe, em sua concepção clássica, como figura arquetípica da transformação. O dialógico invade a ideia da reversibilidade, das mudanças históricas que carregam os traços do passado indelevelmente inscritos no futuro, da ruptura da novidade, sempre envolvida no retorno do arcaico (HALL, 2003, p. 235).

Mas o dialógico não deixa de lado a ideia do antagonismo. Falar em co-vocalização, em autoria do eu a partir do diálogo com o outro, não significa que o princípio do dialogismo

abandone o antagonismo, mas sim que ele deve ser pensado como algo além da pureza, como algo que remete tanto a um pólo como a outro. O antagonismo pensado sob a lógica do dialogismo não é excludente ou fixamente determinado, pode, perfeitamente, englobar polos diferentes, pois há sempre algo que não foi explicado, que é excedente ou que falta.

A novela pode ser entendida, então, como um texto dialógico, como um texto carnavalesco, isso se nos apropriamos da metáfora do carnaval proposta por Bakhtin, que é vivido pelo povo. É um momento no qual só se vive pelas suas leis, que são as leis da liberdade. É uma segunda vida para o povo, sua vida festiva. É o momento do riso, da quebra das relações hierárquicas. Um momento em que todos são iguais e em que há um contato livre entre pessoas normalmente separadas pela vida cotidiana.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 1996, p. 8-9).

O carnaval nos fala, essencialmente, de mudanças sociais e simbólicas, de uma ordem e uma hierarquia que são temporariamente invertidas, coloca o jogo e a brincadeira em cena e valoriza um mundo à margem, um mundo que está – por um momento – às avessas.

Como nos diz Hall (2003, p. 239), analisando a obra de Bakhtin:

O alto e o baixo podem não ter o status canônico que se reclama para eles; mas eles continuam sendo fundamentais à organização e regulação das práticas culturais. “Deslocá-los” não significa abandoná-los, mas mudar o foco da atenção teórica das categorias “em si mesmas”, enquanto repositórios de valor cultural, para o próprio processo de classificação cultural. Este se revela *necessariamente arbitrário* – como uma tentativa trans-codificada de um domínio ao outro, de fixar, estabilizar e regular uma “cultura” em uma ordem hierárquica ascendente, utilizando toda a força metafórica “de cima” e “de baixo”.

A cultura para Bakhtin está viva. Pelo cômico, inverte os valores, suspende as hierarquias, dá um sentido de fluxo contínuo, de circularidade, de regeneração do tempo. É um cômico que se opõe à seriedade, imutabilidade e estabilidade do dominante. Em uma sociedade, os grupos, dialogicamente, produzem e transmitem a outros grupos suas visões de mundo, significações, crenças. Cada um desses discursos é polifônico, tem muitas vozes, e a materialização desses discursos através dos quais os homens transmitem e desenvolvem seu

olhar do mundo, suas posições diante da vida, é a própria cultura. Então, ela também será carregada dessa polifonia.

O dialogismo, a telenovela como uma “literatura dialógica”, refere-se pois a algo que, nesta narrativa, remete àquilo que muda de posição, inverte definições pré-estabelecidas, brinca com a ordem e os papéis socialmente definidos. Na prática, fala desta confusão do papel que ocupa leitor e autor, ator e personagem, ficção e realidade. Isso nos interessa na medida em que o dialogismo da narrativa nos leva também à uma confusão entre história escrita e reescrita pelos aparatos tecnológicos da mediação videotecnológica e a oralidade que repetindo o que acontece na novela, conta e reconta a história que se passa na tela, mas que se ressignifica na vida, nas práticas cotidianas de ouvir e ver a história e recontá-la nos âmbitos mais rotineiros, oferecendo a ela novo sentido, não menos legítimo do que aquele sugerido pelo autor, pelo diretor ou pelo editor da narrativa audiovisual. “Que nessa abertura e confusão acha-se imbricada a lógica mercantil e que por ela passam ‘funcionando’ as estratégias do ideológico, é algo inegável” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 320).

Para além de ver a telenovela como uma “literatura dialógica” também acompanhamos Martín-Barbero (2001) ao pensar o aspecto da “narração”, como a entende Benjamin (1985). A telenovela conserva uma “forte ligação” do “contar a”, o que implica dizer que tanto é necessário um narrador que estabelece a continuidade dramática dia a dia, quanto há nas histórias uma “abertura indefinida da narração, sua abertura no tempo [...] e sua permeabilidade à atualidade do que se passa enquanto a narrativa se mantém” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 319). A novela opera por uma lógica na qual “a qualidade da comunicação que alcança tem pouco a ver com a qualidade de informação que proporciona”.

A arte de narrar, nos assegura Benjamin (1985), está em extinção e tem relação com uma faculdade que nos parecia segura e inalienável, a de trocar experiências contando histórias. Contar uma história é, afinal, comunicar uma experiência. E as melhores narrativas são aquelas que “menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1985, p. 198). O filósofo alemão vê no surgimento do romance (início do período moderno) o primeiro indício da “evolução que vai culminar na morte da narrativa” (1985, p. 201), mas também assume que o processo que expulsa a narrativa da “esfera do discurso vivo” não é um sintoma da modernidade, mas “tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas”. De modo geral, é

possível dizer que Benjamin diferencia a narrativa do romance justamente no que, naquela, repousa na oralidade, no intercâmbio da experiência. A tradição oral que perpassa as lendas, os contos de fada e as novelas – e até a literatura de cordel brasileira, nos lembra Martín-Barbero (2001) – e que é alimentada por elas, tem natureza bem distinta do romance. Enquanto a narrativa fala de uma oralidade que permite um intercâmbio entre experiências vividas, o romance segrega, isola o indivíduo, que não mais senta-se em grupo para falar e ouvir de si e ouvir e falar do outro. A narrativa, consumida em companhia com o outro, nos oferece a “moral da história” e deixa espaço para que apareça a pergunta “e o que aconteceu depois?”, já o romance, uma experiência de leitura geralmente solitária, nos dá o “sentido da vida” e não nos permite dar nenhum passo além do fim, decretado pelo escritor. Mais ameaçadora à narrativa que o romance, no entanto, é a informação. Se esta exige uma verificação e explicação, aquela exime-se de explicar o que pode e deve ser compreendido livremente. Sendo livre para ser compreendido ao sabor do ouvinte, a narrativa assume uma amplitude impossível na informação; quanto menos explicada é uma narrativa, mais espanto e reflexão suscita. Na informação se consuma uma substituição da experiência. “Independente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos” (BENJAMIN, 1985, p. 214).

Não estamos aqui sugerindo que a telenovela é uma narrativa aos moldes benjaminianos. Nem poderia ser, haja vista a profunda e essencial relação que os contares da telenovela têm com os formatos industriais de produção, no que diferencia-se no narrador de Benjamin (1985, p. 214), “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais”. O que queremos sugerir é que esse intercâmbio de experiências, esse “consumo” coletivo das histórias, essa abertura indefinida na narrativa no tempo e, fundamentalmente, o predomínio desse “contar a” – no que se cria uma relação permanente e repetitiva entre narrador e ouvinte – está inegavelmente presente até hoje e é possível ver a telenovela a partir dessa via.

Dito isso, é possível, agora, acompanhar as matrizes fundamentais nas quais se apoia a telenovela: o melodrama e o folhetim. Mas é possível acrescentar mais um elemento nessa conformação identitária da telenovela: a soa-opera norte americana, especialmente o modelo de negócio que ajudou a nos dizer como uma novela deveria ser feita para gerar lucro, um produto que é construído nas redes da indústria cultural, mas a partir de uma série de

elementos populares cooptados pela indústria. Ou seja, o negócio, a indústria, o dinheiro contam, mas o que aparece nas narrativas das telenovelas não responde apenas a isso. Martín-Barbero (2004a, p. 173) nos diz que depois de tantas leituras ideológicas, as perguntas dos pesquisadores mudaram. Passaram a “perguntar-se se aquilo que dá prazer e sentido popular nesses relatos não tem a ver, através e além dos estratagemas da ideologia e inércia dos formatos, com a cultura, isto é, com a dinâmica profunda da memória e dos imaginários”. As pessoas veem novelas, sentem prazer nesse consumo. Não é apenas uma relação de dominação ideológica ou determinação mercantil o que leva à prática de colocar-se todos os dias, no mesmo horário, diante de um narrador para ouvir/ver uma determinada história. “O que ativa essa memória e a torna permeável aos imaginários urbanos/modernos não é da ordem dos conteúdos, nem sequer dos códigos, é da ordem das matrizes culturais”. Perguntar sobre as matrizes não é buscar sementes arcaicas, mas deixar explícito “o que faz que certas matrizes narrativas ou cenográficas continuem vivas, isto é, continuem secretamente conectando-se com a vida, os medos e as esperanças das pessoas” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 173). Dito de outro modo: há, além da lógica dos interesses dominantes e industriais algo das complexidades e das dinâmicas do universo popular que respondem à paixão dos latinos, em geral, e dos brasileiros, em particular, pela telenovela, o folhetim eletrônico.

A telenovela não é chamada de folhetim eletrônico devido a uma conta barata. O preço a ser pago para a experiência narrativa que se iniciou nos jornais franceses de meados do século XIX é caro. “O folhetim é fundamento da telenovela, essa grande criação narrativa da América Latina”, nos diz Meyer (1996, p. 386). O folhetim é o resultado da convergência do desenvolvimento tecnológico da imprensa com a expansão do público leitor. Publicado nos jornais caracterizava-se por entregar a história aos pedaços, submetendo o escritor a um ritmo industrial de produção – e assim criando uma relação assalariada entre o escritor e os circuitos comerciais de produção, distribuição e venda de textos – ao mesmo tempo que habituava o leitor a uma nova forma de ler baseada em dois dispositivos de escrita, os episódios (periodicidade) e as séries (estrutura), que o aproximavam de novos tipos de personagens e múltiplas peripécias, que se desenrolavam ao longo de muitos meses. “É graças à longa duração que o folhetim conseguirá ‘confundir-se com a vida’, disponibilizando ao leitor a participação na narração, isto é, a incorporação a ela mediante cartas ao periódico que buscam incidir com o desenvolvimento da trama” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 32). O que não



difere das interferências de hoje, quando o público tenta moldar a história das novelas a seu gosto e vontade. Não se trata de coincidência, mas de herança, como a “permanência dos sinais de identidade daquela matriz popular que é um ‘modo comprometido’ de ver, de escutar ou de ler” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 32).

Isso leva a uma estrutura “em aberto”, uma história que é escrita enquanto é consumida, sujeita aos “influxos que invadem a história ficcional” dos quais nos fala Pallottini (2012). Tal estrutura, na qual nos diz Filho (2003), “tudo pode mudar”, segue “constituindo sem dúvida, uma das chaves tanto da configuração como do êxito popular da telenovela” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 33). O folhetim trabalha com dispositivos de sedução que, de acordo com Martín-Barbero (1988, p. 153), são justamente a organização em episódios e a estrutura em aberto. A organização em episódios trabalha sobre os registros da duração e do suspense. A duração longa – como na vida – permite este “confundir-se com a vida”, permite ao leitor entremear-se com a narrativa e tendo sua estrutura em aberto, dota a história de uma “porosidade à atualidade” que podemos observar nas telenovelas de todos os dias. O suspense, possibilitado pela estrutura episódica, coloca o leitor diante de uma “redundância calculada” e uma contínua apelação à sua memória.

O romance-folhetim nasce junto ao desenvolvimento mais intenso do capitalismo urbano-industrial e seu objetivo é claro desde o começo, atrair público leitor e criar o hábito da leitura levando, naturalmente, ao consumo diário do jornal. Martín-Barbero (1998, p. 149) nos diz que é o primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Sendo um fenômeno mais significativo do ponto de vista cultural, do que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar “a emergência não só de um meio de comunicação dirigido às massas senão de um novo modo de comunicação entre as classes” (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 149, tradução nossa)<sup>7</sup>. Dirigido a um público em vias de massificação, concentrava-se em histórias de muita ação e diálogos, com enredos que respondessem às aspirações sociais da época, como a luta pelo sucesso, desejo de justiça, ascensão social e realização afetiva. Criar o hábito da leitura implicava na criação e manutenção do suspense o que levou os escritores a interromper a narrativa no momento de maior tensão dramática para continuar a história só no dia seguinte. É o gancho, recurso repetido à infinitude nos capítulos de todos os dias das telenovelas.

---

<sup>7</sup> La emergencia no sólo de un medio de comunicación dirigido a las masas sino de un nuevo modo de comunicación entre las clases.

Analisando *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, Eco (2000, p. 193) nos fala de uma necessidade de amplas sequências repetitivas para que a identificação do leitor com a obra pudesse acontecer e essa necessidade leva a obra a uma estrutura “sinusoidal”, marcada por “tensão, distensão, nova tensão, nova distensão, etc”. A obra é considerada um dos grandes romances-folhetins da história, publicado de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843. Quando termina, “os leitores choram e nem eles nem o próprio autor saem imunes da aventura, em certo sentido, transformadora” (MEYER, 1996, p. 70). Levado à escrita do folhetim por declarada necessidade econômica, Sue acaba por conformar condições que o transformariam no “*roi du roman-feuilleton*”, como a simplificação dos personagens, a delimitação clara do bom nobre e do horrível vilão, uso de temas que seriam recorrentes, como raptos, perseguições no escuro e tempestades “resolutivas” nos momentos mais precisos. Não menos importante, Sue passa a escrever com a colaboração de quem lê. O público precisa ser agradado, e continua a lê-lo, mas Sue o faz aceitando sua colaboração (MEYER, 1996).

Esta estrutura sinusoidal da qual fala Eco (2000) também foi pensada por Pallottini (2012, p. 85) ao estudar a telenovela, o que chamou de “modulação do capítulo”. Essa estrutura em *Os Mistérios* é levada a tal ponto que, em determinado momento da narrativa, Eco considera que a obra deixa de ser um romance para transformar-se em uma “cadeia de montagem destinada a produzir satisfações contínuas e renováveis” (2000, p. 195). Trabalhar as emoções é, afinal, um dos principais objetivos deste tipo de romance que Eco chama de “consolação”. Há dois modos para as “estruturas de consolação” funcionarem perfeitamente: um é dizer ao leitor “atenção ao que vai acontecer”, o que se faz com o gancho; o outro é lançar mão do *Kitsch*, ou seja, uso de efeitos fáceis e de mau gosto, baseados na pré-fabricação e na imposição, nos quais o produto prescreve o uso e a mensagem já diz a reação emotiva que deve provocar no fruidor. “O leitor é reconfortado, ao mesmo tempo porque acontecem centenas de fatos extraordinários e porque esses fatos não alteram em nada o movimento ondulante das coisas” (ECO, 2000, p. 204). Na explicação de como funciona essa estrutura consoladora do gênero, Eco (2000, p. 198) nos diz: “as perspectivas de informação devem perder-se bruscamente no vago das repetições consoladoras e conciliantes, os acontecimentos devem, igualmente, prestar-se a soluções que os submetam aos desejos dos leitores, sem, porém abalá-los na base”. O leitor é comovido descobrindo algo que ainda não

sabe da trama, para logo em seguida ser tranquilizando com alguma repetição do que ele já sabe, reitera-se o esperado e assim consola-se o leitor. Essa consolação, no folhetim, não significa nenhum final feliz, o “*happy end*” de que fala Morin (1997). Apesar de abusar do maniqueísmo com a vitória dos bons sentimentos e da virtude, o romance-folhetim, ao contrário do melodrama, nem sempre terá esse “*happy ending*” (MEYER, 1996, p. 71). Vendo o folhetim como o primeiro relato de gênero<sup>8</sup>, Martín-Barbero (1988) nos diz que a visão de Eco pensa o folhetim a partir de um sentido de reconhecimento – da identificação dos leitores com os personagens – que acontece à medida que se degrada outro sentido de reconhecimento – a identificação dos personagens. “Degradação que transforma a força dramática do relato em capacidade de consolação: o leitor é colocado a todo momento diante de uma realidade dada, que pode aceitar ou modificar superficialmente, mas que não pode rejeitar” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 156-157, tradução nossa)<sup>9</sup>.

O adiamento da satisfação – que certamente virá para consolar o leitor – junto com o desenvolvimento de tramas e subtramas enoveladas e entremeadas a níveis rocambolescos são óbvias heranças deixadas pelo folhetim. Os recursos usados pelos autores do século XIX para que os leitores não se perdessem em tantos conflitos e ações tão pouco diferem daqueles usados por Gilberto Braga, João Emmanoel Carneiro ou Aguinaldo Silva, só para citar alguns dos autores das telenovelas do nosso *corpus*. Esses recursos eram dois: o uso de uma trama central – que Pallottini (2012), ao falar da telenovela, chama de tronco, em sua metáfora da escrita estruturada como em uma árvore – que vai unir e entrelaçar as diversas subtramas. Eco (2000) também fala, a respeito de “Os mistérios de Paris” que a história é como uma grande árvore, cujo tronco é a procura de Rodolfo (o personagem principal) pela sua filha perdida (os temas de sempre...) e os diversos ramos da árvore seriam as outras histórias paralelas e entrelaçadas à principal. Essa estrutura sinusoidal é um plano narrativo absolutamente intencional, conclui Eco. O segundo recurso é o uso do gancho que suspende a ação, mas remete a história à memória do leitor ao buscar no dia seguinte – e ao longo dos dias, semanas e meses – intensidade, continuidade e coerência. Os temas de sempre do folhetim também são repetidos à exaustão todos os dias nas telenovelas: gêmeos, usurpações de fortunas, dramas de

---

<sup>8</sup> Para o autor Relato de Gênero é diferente de um gênero de relato e pode ser entendido por oposição ao Relato de Autor.

<sup>9</sup> Degradação que transforma la fuerza dramática del relato en capacidad de consolação: el lector es colocado en todo momento frente a una realidad dada, que puede aceptar o modificar superficialmente, pero que no puede rechazar.

reconhecimento. “Tudo que fomos encontrando nesta longa trajetória se haverá de reencontrar nas mais atuais, modernas e nacionalizadas telenovelas” (MEYER, 1996, p. 387).

Martín-Barbero (1988, p. 151) nos diz que a dialética entre escrita e leitura é a chave para o funcionamento do folhetim. Tal dialética forma uma parte dos mecanismos com que se prende a um público, mas em sua efetuação acaba por desvelar como o mundo do leitor se incorpora ao processo de escrita das histórias e o penetra, deixando marcas no texto. Há três níveis para pensarmos essas marcas: a organização material do texto, a fragmentação da leitura e os dispositivos de sedução do leitor. Em um primeiro nível podemos observar a “organização material do texto: os dispositivos de composição tipográfica”, ou seja, o uso de letras grandes, espaçadas, com entrelinhas e margens grandes nos leva a pensar no uso do texto por um público que pouco íntimo da leitura – e com pouco tempo livre para isso, geralmente à noite, em ambientes mal iluminados e depois da jornada de trabalho – encontra dificuldades para seguir um texto em uma formatação como a dos livros de literatura, por exemplo. Para além dessa explicação mais “comercial”, na qual uma visão “mecanicista não vê mais que uma estratégia para vender mais páginas e assim poder ganhar mais” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 152, tradução nossa)<sup>10</sup>, pensar nas condições de leitura dessas pessoas pode encontrar uma explicação que tenha tanto maior “significação cultural” quanto maior “verdade histórica”: elas nos falam de um leitor “imerso em um universo de cultura oral” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 152, tradução nossa)<sup>11</sup>.

O segundo nível nos fala dos sistemas dos dispositivos de fragmentação da leitura. O autor nos fala tanto da fragmentação da história em episódios, capítulos e subcapítulos, quanto da fragmentação dos elementos gráficos e das regras do gênero – como o tamanho das frases e dos parágrafos, por exemplo. Os subcapítulos são, efetivamente, “verdadeiras unidades de leitura”, pois quando organizados dessa maneira, “permitem dividir a leitura do episódio em uma série de leituras sucessivas sem perder o sentido global do relato” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 152, tradução nossa)<sup>12</sup>. E novamente, o tamanho dos subcapítulos falam dos seus leitores, trata-se da “quantidade de leitura contínua de que é capaz um público cujos hábitos de leitura são mínimos” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 153,

---

<sup>10</sup> Mecanicista no ve más que una estratagema para vender más páginas y poder así ganar más.

<sup>11</sup> Un lector inmerso aún en un universo de cultura oral

<sup>12</sup> Posibilitan dividir la lectura del episodio en una serie de lecturas sucesivas sin perder el sentido global del relato.

tradução nossa)<sup>13</sup>. A fragmentação do texto escrito assumia os cortes que uma leitura deficiente, como a do público leitor dos folhetins, exige. Para além de um constrangimento econômico, fatar o relato em partes permitiu o êxito “massivo” do folhetim. Sua fragmentação se “ajustava por completo à fragmentação da temporalidade das classes populares: a quantidade e organização do texto em sua relação aos hábitos de consumo, as necessidades e possibilidades de leitura, semanal como o tempo do descanso e o troco do salário” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 151, tradução nossa)<sup>14</sup>. O terceiro nível são os dispositivos de sedução, ou seja, a organização por episódios e sua estrutura aberta, dispositivos dos quais falamos há pouco.

Cabe ainda pensarmos sobre a separação nítida que faz o folhetim entre heróis e vilões. Sendo uma narrativa do “e então” – por oposição à narrativa do “portanto” – o folhetim separa nitidamente o bem do mal, afastando das histórias qualquer ambiguidade e exigindo do leitor a tomada de partido. Tal separação “simboliza uma topografia da experiência que é tirada do contraste entre dois mundos: aquele que fala acima da experiência diária da vida – mundo da felicidade e da luz, da segurança e da paz – e o que fala por baixo, e que é o mundo do demoníaco e do obscuro, do terror e das forças do mal” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 159, tradução nossa)<sup>15</sup>. O modo como se desenvolvem as ações no folhetim remete às experiências cotidianas dos leitores, que nascem também de seus sofrimentos e gozos cotidianos. Interferem na ritualização da ação das histórias não apenas técnicas de escrita, recursos técnicos ou estratégias comerciais, mas um outro modo de narrar que oferece uma eficácia simbólica, relacionada ao modo de vida dos leitores. A velocidade das intrigas, a quantidade de personagens, as tramas enroladas e entrelaçadas, ligam-se a interesses do produtor, tanto quanto do leitor, em prolongar as narrativas e não podem ser explicadas sem observarmos a lógica do “e então” e a prioridade da ação sobre a psicologia dos personagens.

---

<sup>13</sup> A la cantidad de lectura continua de que es capaz un público cuyos hábitos lectores son mínimos.

<sup>14</sup> Se ajustaba por completo a la fragmentación de la temporalidad en las clases populares: la cantidad y organización del texto en su relación a los hábitos de consumo, a las necesidades y posibilidades de lectura, semanal com el tiempo del descanso y el cobro del salario.

<sup>15</sup> Simbolizan una topografía de la experiencia sacada del contraste entre dos mundos: el que se halla por encima de la experiencia cotidiana de la vida – mundo de la felicidad y de la luz, de la seguridad y la paz – y el que se halla por debajo, y que es el mundo de lo demoníaco y lo oscuro, del terror y las fuerzas del mal.

O herói do folhetim move-se em um espaço do “real-possível”, um mundo no qual “a fé foi substituída pelo sentimento”, onde o desajuste do herói com a realidade é “primordialmente moral” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 157). Há um “duplo relato” trabalhado pelo folhetim, um do herói que nos conta o avanço de sua obra justiceira e outro que reconstrói a história dos personagens, mas ambos os relatos caminham para o mesmo norte, que é o mesmo que organiza as narrativas melodramáticas: do momento em que os maus aparentam ser o que não são – pessoas honestas – e gozam das benesses de uma vida boa, enquanto os bons são violentados pela vida, e sofrem injustamente, ao momento em que a situação se inverte totalmente e os verdadeiros vilões são conhecidos. No melodrama, esse reconhecimento se faz de uma única vez, bem ao modo do “excesso” característico do melodrama, mas no folhetim vai desenhando-se lentamente, voltando o leitor ao começo da história em que se esconde o segredo de toda a maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 157). As aventuras, peripécias e personagens não são alheios aos atos morais. Nas histórias os efeitos dramáticos são expressões de uma exigência moral. “Estética em continuidade direta com a ética é uma característica crucial da estética popular” (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 158, tradução nossa)<sup>16</sup>.

A partir de 1968 inaugura-se na telenovela brasileira um modo de contar histórias que Lopes (2009) chama de Realista, para mais tarde – a partir dos anos 1990 – nominar-se Naturalista, sofisticar-se e elaborar ainda mais a hibridização entre elementos da realidade e da ficção. Nesse modo de contar uma história, dissolve-se lentamente, mas não totalmente, o maniqueísmo entre bem e mal, tão marcante no folhetim do século XIX e na estética melodramática – e que aparece claramente nas telenovelas da primeira fase nominada por Lopes de Sentimental (1950-1968). Antes, Xavier (2003b, p. 144) já havia reconhecido a emergência de um modo de narrar mais modernizado e estes elementos “modernos” seriam “o enredo organizado em torno da vida cotidiana, o tom menos dramático, mais próximo da crônica, com personagens menos idealizadas, novas atitudes morais e novas convenções sociais”. Comumente essa modernização é vinculada ao estabelecimento de um realismo nas narrativas, mas o autor alerta para o cuidado com o excesso que a perspectiva do realismo pode trazer para a interpretação das narrativas da época. “De fato, realismo *tout-court* não é o termo cabível para as novas formas de teleficção brasileira, uma vez que seus dramas

---

<sup>16</sup> Estética en continuidad directa con la ética, que es un rasgo crucial de la estética popular.

familiares mantêm as fórmulas básicas do gênero melodramático, com algum ajuste de seus motivos às novas tendências sociais” (XAVIER, 2003b, p. 143). O novo código moral que opera para balizar os novos rumos narrativos é o que o autor chamou de “senso comum pós-freudiano”, que efetivamente é também um movimento que caminha em direção a uma crescente gratificação visual, da qual também falam Sibilía (2004) e Courtine (2004). Nos anos de 1990, Xavier (2003b, p. 157) considera que as novelas passam a tematizar problemas sociais, mas ao final não cumprem o acordo sempre respeitado e tiram do público os finais felizes de sempre, nos quais o bem é justificado.

As histórias das telenovelas brasileiras são, hoje, realistas (dentro das considerações feitas), sem jamais perderem como matriz o melodrama e o folhetim – e todas as novelas do nosso *corpus* encaixam-se nesse modelo narrativo. Talvez seja possível pensar que é justamente a dissolução ainda que não completa da separação maniqueísta entre bem e mal que acontece a partir da fase Realista – e intensifica-se na Naturalista – que junto a outros fatores permite a instituição de uma vilã bonita de se ver nas novelas de hoje, ou seja, repousa no “abrandamento” – não no abandono – do valor melodramático e folhetinesco neste elemento específico, que intensificaria o maniqueísmo e relacionaria a estética com a ética, a permissão para o embelezamento da maldade e o aparecimento, sucessivamente nas novelas, de vilãs ricas, bonitas, elegantes e bem vestidas, que, de outro modo, também responde a uma história sócio-cultural da beleza, do corpo e dos olhares que lançamos sobre ele. Sem deixar de lado o “viés de desencantamento” (XAVIER, 2003, p. 157) valorando a racionalidade e colaborando na crise do patriarcado, o que libera a vilania para associar-se - hoje já de modo quase insistente - ao feminino, um feminino que sim, ainda é escravizado pelas exigências de beleza, mas bem mais livre e poderoso podendo exercer a maldade a partir de características antes exclusivamente masculinas.

São vias que se encontram: exigências de beleza ao corpo contemporâneo, o que estamos chamando de abrandamento do valor melodramático/folhetinesco na narrativa da telenovela, herdeira direta destas matrizes culturais, e o reposicionamento do feminino depois de sua “segunda onda”, em 1970 (WOLF, 1992). Dito de outro modo: só podemos ver uma vilã poderosa, dona de si, bonita, glamourosa e digna de ser copiada em seus modelos de aparência porque a narrativa da telenovela caminhou de tal maneira que o maniqueísmo presente nos folhetins e melodramas – que separa claramente bem e mal e estampava a feiura

como símbolo da maldade – foi dissolvendo-se nas telenovelas na mesma medida que as histórias se aproximavam da vida vivida pelos espectadores, que se “cronicizava” a narrativa, e que as vilãs – louras e com os lábios pintados de vermelho – podiam cometer atos monstruosos, *eram capazes dele*, tinham características que as permitiam agir assim. Nazaré Tedesco nos serve como exemplo: assassinou o marido, sequestrou uma criança, fingiu uma gravidez e anunciou a criança sequestrada como sua filha, mas a amava honestamente e lutou por ela. Tudo isso sendo eficiente na gestão de si, maldosamente divertida, saborosamente atrapalhada e impecavelmente vestida.

No entanto, Xavier (2003b) já nos disse e é preciso que seja lembrado, esse abrandamento do valor melodramático/folhetinesco que atenua o maniqueísmo das histórias, não tem muita efetividade no uso dos temas de sempre, os “clichês que consagram o gênero” como nos diz Campedelli (2001, p. 27), e que aparecem nos grandes clássicos: a falsa identidade/dupla personalidade; o mistério do nascimento; os enganos intencionais (falsos testamentos, papéis incriminadores, cartas anônimas – para ser mais contemporâneo: fotos e emails anônimos e comprometedores); a perseguição da inocência; as falsas mortes/“ressureições”; os triângulos amorosos; a vingança. *Senhora do Destino* que acabamos de mencionar com a vilã Nazaré Tedesco, por exemplo, apresenta todos esses temas, sendo que um deles é o fio condutor de toda a narrativa: o mistério do nascimento, afinal, Nazaré sequestra uma criança e a cria como sua filha. O drama do reconhecimento ao redor da maternidade é o mote fundamental da história que leva Isabel/Lindalva (a criança sequestrada) do desconhecimento (de se saber filha biológica de Maria do Carmo, a protagonista) para o reconhecimento (desta origem fundamental). O mesmo drama do reconhecimento ao redor da maternidade é o fio condutor central de *Dancin’ Days*. Mariza, criada pela vilã Yolanda Pratini ignora que sua mãe verdadeira é Júlia Matos. Assim como Jorginho não sabe que sua mãe biológica é a vilã Carminha, em *Avenida Brasil*. Nem Isabel sabe que a criança que convive com ela no Morro, Elias, é seu filho, pois a criança foi dada com morta pelas artimanhas da vilã, Constância, em *Lado a Lado*.

Nessa viagem ao século XIX em busca das matrizes culturais da telenovela, cabe ainda pensar que o folhetim mistura-se facilmente ao melodrama, na verdade a uma estética melodramática (THOMASSEAU, 2005). Da Europa à América Latina, o folhetim aclimata-se tranquilamente às classes subalternas e historicamente exploradas e sofridas. Meyer (1996),



pensando que por aqui “desgraça pouca é bobagem” o folhetim e o melodrama encontram casa, cativam leitores e auditórios com tramas engenhosas, umas ligadas às outras, que tematizavam subcondições de vida e exacerbadas relações familiares e pessoais. O romance folhetim,

desenvolvia um paroxismo de situações e sentimentos mal e mal canalizados por uma mensagem conservadora que se desejava conciliadora mas não apagava totalmente seu valor de denúncia e cultivava uma forma de sobressalto narrativo a mimetizar o sobressalto do vivido, amenizando-o pela magia da ficção (MEYER, 1996, P. 383).

Uma literatura desavergonhadamente expressiva afinal encontrava uma gente com um “gosto pelo excessivo gestual e o empolado da palavra que compõem a oratória, tão apreciada pelas populações analfabetas”. (MEYER, 1996, p. 384). Um “reflexo paroxístico” de uma desgraça que acompanha histórias imemoriais do povo latino, mas que ainda vive fortemente o desejo de um universo de correção moral no qual podem reinar a justiça e o amor. O folhetim – e o melodrama – não apenas encontraram casa, mas ajudaram a conformar o maior patrimônio narrativo da América Latina.

Não seria a telenovela a “tradução” atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a *Fon-Fon*), fascículos prolongaram pelo século XX, recontando através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino do seu personagem. Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos, chamadas, puxado por um suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até na cotidiana não comprometem, na medida que a curiosidade é atraída tanto pelo “como” quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam as tramas. (MEYER, 1996, p. 387).

Assim como o Folhetim é um fenômeno tanto cultural quanto literário, o Melodrama é um espetáculo popular “muito menos e muito mais que teatro” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 169). Isso significa que aquilo que toma forma na experiência do melodrama, “mais que uma tradição estritamente teatral, tem a ver com as formas e modos de espetáculos de feiras e com os temas das narrativas que vêm da literatura oral, em especial com os contos de medo e de mistério, com os relatos de terror” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 169-170). O melodrama, o folhetim – e inclusive o cinema, de onde a TV herda em seus princípios o

desenho de sua linguagem audiovisual – tem estreitas relações com a “entrada do povo em cena”. Diz-nos Machado (2011, p. 73), esses lugares iníquos, esses espetáculos suspeitos... Não é possível pensar na telenovela hoje deixando para trás suas origens que, populares, orais e carnais inscrevem em suas matrizes muitos dos traços que até hoje experimentamos e consumimos na rotina audiovisual brasileira – e latino-americana de modo geral.

O melodrama é um gênero teatral – que se torna afinal uma “estética melodramática” – que privilegia a emoção e a sensação. Podemos ir além e, acompanhando Brooks (1995) falar em uma “imaginação melodramática”, um tipo de imaginação que ultrapassando as fronteiras do teatro, apareceria em formas consideradas mais elevadas, como a literatura, quase uma “feição onipresente da modernidade, na qual cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção” (XAVIER, 2003a, p. 90), um imaginário que busca dar uma materialidade à moralidade, torná-la visível. O bom senso, a medida, o bom gosto são, no melodrama, recusados em nome do excesso, da pujança, do conflito, da intensidade, da liberdade desenfreada. Um espetáculo em que variam drasticamente as emoções contrastando cenas calmas e movimentadas, o que “impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele” (THOMASSEAU, 2005, p. 139). O ponto focal que caracteriza o melodrama é o que Brooks (1995, p. 25) chama de “admiração da virtude”. O que é visto em cena – as situações hiperbólicas, a fraseologia grandiosa, a excitação espetacular, os confrontos e peripécias – acontece de maneira que seja possível uma memorável, pública e espetacular homenagem à virtude, para a demonstração de seu poder e dos seus efeitos. A “estética do assombro”, que tanto aparece nos recursos às falas grandiosas, só são usadas para explicar e deixar claro o quanto a virtude é admirável, “O momento melodramático do assombro é o momento da evidência da ética e do reconhecimento” (BROOKS, 1995, p. 26, tradução nossa)<sup>17</sup>. Os conflitos exagerados e a estrutura do melodrama não existem apenas para criar emoções intensas, bem como as peripécias não estão ligadas exclusivamente às questões morais, “pelo contrário, [...] o típico melodrama não só emprega a virtude perseguida como fonte de sua dramaturgia, mas também tende a tornar-se a dramaturgia da virtude desprezada e eventualmente reconhecida. Trata-se da virtude tornar-se visível e conhecida, o drama do reconhecimento” (BROOKS, 1995, p. 27, tradução nossa)<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> The melodramatic momento of astonishment is a moment of ethical evidence and recognition.

<sup>18</sup> On the contrary, (...), melodrama typically, not only employs virtue persecuted as a source of its dramaturgy, but also tends to become the dramaturgy of virtue misprized and eventually reconized. It is about virtue made visible and acknowledged, the drama of recognition.

As origens do melodrama podem ser precisamente localizadas no contexto da Revolução Francesa e de seus resultados. É o momento histórico que marca, simbolicamente, o final da tradição do sagrado e de suas instituições representativas, a Igreja e a Monarquia, quebrando o mito do cristianismo e dissolvendo uma estrutura social hierarquicamente coesiva e, naturalmente, invalidando formas literárias que dependiam desse modelo social anterior.

O melodrama não representa simplesmente a “queda” da tragédia, mas a resposta da perda de uma visão trágica. O que vem a ser um mundo onde imperativos tradicionais de verdade e ética foram colocados violentamente em questão, e ainda onde a promulgação da verdade e da ética, sua instauração como um modo de vida, é de imediato, diariamente, uma preocupação política [...]. Nós legitimamente reivindicamos que o melodrama se tornou o principal modo de descobrir, demonstrar e fazer operar essa moral essencial universal em uma era pós-sagrada. (BROOKS, 1995, p. 15, tradução nossa)<sup>19</sup>.

A individualidade torna-se também um valor essencial. A promulgação de imperativos éticos dependia de atos individuais. O sujeito era absolutamente central e tinha valor primordial, suas demandas eram as medidas de todas as coisas. Não é de espantar, portanto, que o melodrama fosse altamente personalizado – especialmente o bem e o mal. Os personagens, os quais não tinham nenhuma complexidade ou profundidade psicológica, eram fortemente caracterizados como portadores do bem ou do mal, tais forças “habitavam” os personagens, na construção de um mundo altamente polarizado. “O melodrama é, na verdade, tipicamente não apenas um drama moralista mas o drama da moralidade” (BROOKS, 1995, p. 20, tradução nossa)<sup>20</sup>, ou seja, era preciso mostrar, provar a existência de uma moral universal que, embora seja ameaçada, pela vilania ou pelas perversões de julgamento, é um mundo que existe cuja presença e força é categórica entre os homens. O mundo do melodrama é marcado por um drama ético intenso e emocional, com fortíssimo maniqueísmo do bem contra o mal, através do qual suas presenças e operações como forças reais no mundo aparecem. Esse maniqueísmo sugere a necessidade de reconhecer e confrontar o mal, combatê-lo e expurgá-lo da ordem social (BROOKS, 1995, p. 13). O melodrama trata qualquer questão em bases “totalitárias”, é tudo ou nada, é uma estrutura narrativa que possui um sentido fundamental no

---

<sup>19</sup> Melodrama does not simply represents a “fall” from tragedy, but a response to the loss of the tragic vision. It comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question, yet where the promulgation of truth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily, political concern (...). We may legitimately claim that melodrama becomes the principal mode for uncovering, demonstrating, and making operative the essential moral universe in a post-sacred era.

<sup>20</sup> Melodrama is indeed, typically, not only a moralistic drama but the drama of morality.

contraste e confronto bipolar entre a maldade e a bondade, na verdade, em uma bondade que é a virtude. Bondade como virtude. Brooks (1995, p. 36) nos diz que o meio-termo e condições médias são excluídas. No teatro popular melodramático o meio termo não é a medida de todas as coisas. O mundo, de acordo com o melodrama, é construído em um irreduzível maniqueísmo, o confronto, o conflito do bem e do mal como opostos não sujeitos a compromisso.

Xavier (2003a, p. 85), no entanto, chama nossa atenção para o fato de que o melodrama, associado a um “maniqueísmo adolescente” – no qual o mundo é mais simples, o sucesso é fruto do mérito e da ajuda da Providência, e o fracasso é o resultado de uma conspiração externa que inocenta o sujeito e coloca-o no lugar de vítima – acaba sendo qualificado em um esquema triangular que o inclui, além da tragédia clássica e do realismo moderno, como o gênero mais desqualificado do trio, mas que tal esquema não se sustenta quando observamos tanto algumas obras concretas e específicas quanto o percurso histórico da narrativa. Ao longo do século XX, portanto, essas diferenças, entre melodrama, realismo e tragédia organizaram os discursos ao redor da ficção alternativa e a rotina dos meios de comunicação, fazendo uma clara divisão, um “divórcio” entre uma produção de cinema autoral mais elaborado, sofisticado e crítico e um consumo popular simplório e dependente dos esquemas maniqueístas do melodrama. Para Xavier (2003a, p. 86) é a década de 1970 que traz novas revisões do processo, de “repercussão inegável, reabrindo o processo do melodrama”. Não mais o “melodrama canônico”.

A incorporação de alguns de seus traços se dá em filmes nos quais prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não inocência entre câmera e cena, música e emoção. Explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico (XAVIER, 2003a, p. 87).

Diz Xavier que foi Hollywood a responsável por uma avassaladora revistada no gênero, a partir dos ditos anos 1970, aliando alta tecnologia à experiência já consolidada das afetações emocionais, com a persistência do bem contra o mal, uma visitada em *Guerra nas estrelas* (1977), de George Lucas, e em *E.T., o Extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg, nos provam a questão. Ora, o uso de efeitos visuais potentes é um dos pilares do funcionamento do melodrama, em seu objetivo de “tornar visível”. “Essa combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos

espetáculos, do teatro popular do século XIX, já orgulhoso de seus efeitos especiais, ao cinema que conhecemos” (XAVIER, 2003a, p. 89).

Não é de estranhar, portanto, que o mesmo marco histórico, anos 1970, sirva para balizar a mudança ou reorganização dos padrões narrativos da telenovela brasileira, da qual falávamos antes, quando passa da fase “sentimental” para a fase “realista” em 1968 (LOPES, 2009). O afrouxamento dos parâmetros melodramáticos possibilita a criação de narrativas com forte verossimilhança, aproximando aquilo que se passa na tela com o que é vivido. “O espectador sabe que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas para que seja levada a sério é preciso haver coerência” (ALENCAR, 2004, p. 98). Ainda que seja comum apontar essa diferença entre a telenovela brasileira, que tem um formato específico, denominado de “Modelo Moderno” por Martín-Barbero e Réy (2001) e aquela produzida no resto do América Latina, opondo diretamente uma narrativa realista a uma melodramática, a verdade é que os modos de narrar da telenovela brasileira não abandonam o melodrama como matriz fundamental que orienta os caminhos das ficções.

Na verdade, o tratamento da emoção na telenovela brasileira, com a catarse emotiva que evidencia um modelo de sofrimento da vítima – que Xavier (2003a, p. 96) chama de “Teatro do Bem” – naquele momento em que é capaz de tudo falar, é ainda “uma *pièce de resistance* da telenovela moderna, plena de explosões em que falam o sentimento e a performace do bem”. Há que se considerar ainda que, como dissemos antes, vilões, em alguns casos, não são mais punidos exemplarmente ou até mesmo triunfam, como os cruéis Maria de Fátima e Marco Aurélio, em *Vale Tudo*. Ainda que Odete Roitman tenha sido assassinada na novela, e mesmo assim, por acidente, Maria de Fátima casa-se com um príncipe italiano em um plano arquitetado pelo seu amante e comparsa, César, e Marco Aurélio foge do país com Leila, depois de dar um golpe. O personagem sai em grande estilo, utilizando o dispositivo denominado de “retórica do direto” do qual fala Martín-Barbero (2001), olhando diretamente para a câmera e dando uma banana. Um olhar direto para a câmera geralmente ausente nas narrativas das telenovelas. Um olhar que na narrativa resumia que lá, de fato, valia tudo. E que valeu à pena.

Vitórias como essas, Xavier (2003a, p. 96) adverte, “não significa propriamente um mergulho substancial no realismo, quando comparada com a antiga justiça poética que punia bandidos e premiava inocentes”. O mal também tem o seu “Teatro do Mal” e é apenas isso, e continua sendo deliberado, caprichoso, conspirador. “Podem alterar-se o eixo e a escala dos

valores, mas o essencial é a clareza das performances e o ‘dizer tudo’ nesse teatro da moralidade em que, não obstante, a vilania das intenções proclamadas move a trama e garante o encanto do espetáculo” (XAVIER, 2003a, p. 96). Dito de outro modo: pode ser que a maldade seja, ao final, compensatória no melodrama contemporâneo, ou não-canônico, para usar a expressão de Xavier, mas isso não reverte aquilo que, na narrativa, a mantém atrelada à sua matriz melodramática: a emoção que escancarada deixa clara a definição das atuações e o deixar tudo diante do olhar, seja o bem ou o mal. Afinal, como já o sabemos, a aparência pode nos enganar, mas ao final, as verdades – que são verdades morais – são reveladas. A eficácia do gênero está justamente em sua visualidade e “valor de exibição”, em sua possibilidade de funcionar como um mecanismo eficiente de auto-indulgência. Xavier (2003a, p. 98) pensa as extensões do melodrama e sua vitalidade a partir de sua condição de “*lugar ideal das representações negociadas*”, o que significa que o melodrama não apenas está na telenovela, como esparrama-se para outros gêneros narrativos, como o telejornal, por exemplo. Um melodrama que aí vai responder por momentos lacrimosos nos quais nos consolamos diante das perdas e feridas, ajudando a estabelecer negociações entre “diferentes grupos em conflito ou em sintonia com a ordem social” (XAVIER, 2003a, p. 98). O que nos aproxima do que pensa Brooks (1995), o melodrama, afinal, é uma “imaginação”.

No entanto, foi o melodrama canônico que permitiu que massas populares pudessem, enfim, encenar suas emoções depois de uma série de proibições que visavam conter ou fechar teatros populares desde o século XVII, que só foram liberados em 1791. O objetivo era sempre “conter o alvoroço”, evitar a “corrupção do verdadeiro teatro”, impor à essa gente, afinal, alguma civilidade. As proibições foram inglórias. “Julgado como degradante por qualquer espírito cultivado, esse excesso [do melodrama, seu esbanjamento] contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada ‘economia’ da ordem, a da poupança e da retenção” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 178). Essa concepção, essa tentativa de “conter o popular” para “livrá-lo de sua degenerescência” aparece em vários momentos deste estudo, tanto na história da telenovela – e das experiências culturais que a antecedem, como os teatros populares e os primeiros cinemas – quanto na história do corpo e da beleza. Para que essas emoções pudessem ser exercidas, as histórias melodramáticas serão cheias de conspirações e justiçamentos, de imensas desgraças sofridas por vítimas inocentes e de traidores e maus que, ao final, pagarão um preço caro por suas atitudes. “O melodrama, sempre firmemente entrelaçado ao tecido social, ganha novo viço nas épocas de crises sociais e nacionais, nos momentos em que os valores se redefinem e que se reencontra o gosto pelas

oposições fortes e a necessidade de uma criação mítica e compensatória” (THOMASSEAU, 2005, p. 136). O melodrama redefine a função da sala de espetáculo teatral, não mais funciona como um conjunto de espelhos “onde uma sociedade se dá em espetáculo a ela mesma, mas um local de comunhão numa ilusão teatral completa, que beira a fascinação” (THOMASSEAU, 2005, p. 139), e ao contrário do teatro culto – naquele momento um teatro “eminentemente literário”, com sua complexidade exposta fundamentalmente na retórica verbal, o melodrama “apóia sua dramaticidade basicamente na encenação e num tipo de atuação muito peculiar” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 172).

O que se via no melodrama, muitas vezes, contava mais do que aquilo que era dito, como já nos mostrou Brooks (1995). O teatro melodramático era composto por uma série de máquinas em cena que criavam cenários elaborados, com efeitos óticos e sonoros. Efeitos visuais de impacto associados a uma trilha sonora melodiosa para reforçar a expressão e a intensidade das emoções é o modo de funcionar do que Xavier (2003a, p. 94), como vimos, chama de “melodrama canônico”. Afinal, era preciso fazer ver de terremotos a naufrágios, passando por inundações e desabamentos. Todo esse apelo visual – em detrimento das palavras – chocava o teatro culto e seus críticos. “Uma economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança, e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 172). Um exemplo é o uso da música para marcar momentos de aumento da tensão dramática, ou o seu alívio, para nos apresentar o vilão, a chegada da vítima, o encontro amoroso. Um uso da música que seria herdada primeiramente pelo rádio, e mais tarde pela televisão, construindo uma paisagem sonora específica da história, que hoje ajuda a caracterizar o gênero telenovela. Martín-Barbero (2001, p. 172) nos diz que a “funcionalização da música e a fabricação dos efeitos sonoros” encontraram seu esplendor no rádio, mas é no melodrama que é possível observarmos não apenas seu antecedente, “mas todo um paradigma”. A história dos melodramas só podia ser contada por que havia uma série de truques visuais que buscavam levar o espectador para o universo da história. E tais truques foram, mais tarde, usados pelo cinema em seus primeiros anos.

Essa construção visual trazia junto de si um modo de atuar bastante específico, baseado na “fisionomia”. “Uma correspondência entre figura corporal e tipo moral” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 173). A moral – a virtude como valor, bem como sua ausência – vai aparecer na parte visível dos personagens. Se o mais importante é o que se vê,

essa concepção da caracterização dos personagens encontra todo sentido. Essa característica será também trabalhada por Brooks (1995) no que ele chama de “significantes puros” – trabalharemos essa ideia logo mais neste texto. Martín-Barbero (2001) nos chama atenção para um outro modo de ver que tenta explicar esse “afã portentoso do gesto melodramático”. Assistir a um espetáculo melodramático na França de 1800 significa ser um tipo de espectador participativo, que gritava, falava, aplaudia e interrompia o espetáculo. A aprovação ou o desprezo da platéia ao que se passava no palco era mostrado aos atores, eles próprios acusados pelos críticos da época de uma atuação “vulgar”, com “imprudente descaramento”, “olhares livre, aqueles meneios indecentes”. Quando a estética melodramática torna-se massiva, com o cinema e o rádio, rapidamente esse modo de atuação e jogos de cena que buscam efeitos estupendos são considerados uma estratégia de mercado, mas há algo a mais que passa por aí.

Talvez o afã portentoso do gesto melodramático esteja historicamente ligado menos à influência da comédia larmoyante que à proibição da palavra nas representações populares – com a correspondente necessidade de um excesso de gesto – e à expressividade dos sentimentos em uma cultura que não pôde ser “educada” pelo padrão burguês. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 174).

É consenso entre os historiadores que seja tomado como o primeiro melodrama a peça de Pixérécourt, *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800), cujo reconhecimento de que “escrevia para os que não sabiam ler” é significativo. Guilbert de Pixérécourt, chamado de “Corneille dos Bulevares” foi o autor de mais de cem peças, reinou na França como o mais popular dramaturgo de 1800 a 1830 e que, mais que qualquer outro, estabeleceu, codificou e ilustrou o modo de se fazer melodramas (BROOKS, 1995, p. 24). *Coelina* vai estabelecer os cânones do melodrama clássico, baseado em uma temática que oscilava entre a perseguição, o reconhecimento e o amor, e em grandes ações e paixões.

Esse forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular, pois justo nesse momento [...], a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a cena privada (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 171).

A temática melodramática é ainda a temática das novelas de hoje. A Perseguição é um dos temas que é central na intriga melodramática e, personificada no vilão, distribui maniqueísticamente os personagens. Antes do vilão chegar à história, há um mundo em harmonia, no qual a paz só voltará a reinar após sua punição. O vilão, naturalmente, se dá bem ao longo de toda a peça e quando parece que finalmente sairá vitorioso, a Fatalidade



(Providência) intervém e um castigo memorável é aplicado. A virtude vence o vício, o bem vence o mal. A perseguição representa a luta do bem contra o mal, “a justiça imanente acaba sempre por ter a última palavra, no sentido estrito e no figurado, já que a maior parte dos melodramas termina com uma máxima moral” (THOMASSEAU, 2005, p. 36). O Reconhecimento, diferente da Perseguição que acontece ao longo de toda a narrativa, aparece geralmente ao final das peças ou de cada ato. Enquanto a Perseguição eleva ao máximo o suspense de cada história, o Reconhecimento o retira e quanto mais rápido acontece, mais o patético da situação é eficiente. “Esta obsessiva bipolaridade temática da perseguição e do reconhecimento [...] é que dá ao melodrama sua dinâmica própria: uma longa escalada do patético, escandido pelas fortes cenas de perseguição, seguida de uma brusca queda da tensão e da pacificação dada pelo reconhecimento” (THOMASSEAU, 2005, p. 37).

Por fim, o Amor. No melodrama clássico (1800-1823) o amor é colocado deliberadamente em segundo plano, o que muda com a entrada em cena do melodrama romântico (1823-1848), quando a paixão amorosa “inflama o palco”. Neste primeiro momento, a ética melodramática entende o amor-paixão como uma falta contra a razão e o bom senso, “na escala de valores melodramáticos, o amor é colocado muito aquém do senso de honra, do devotamento patriótico e do amor filial ou maternal” (THOMASSEAU, 2005, p. 38). Na fase do melodrama romântico não é só o amor que aparece, há uma série de inversões de valores e a introdução de novos elementos na temática e na tipologia do gênero – como a transformação de cúmplices e marginais em heróis, por exemplo. O que nos interessa aqui, do ponto de vista das matrizes culturais para a telenovela, é apontar o fato de que demorou, mas o amor apareceu como uma temática importante<sup>21</sup>. O surgimento e a popularização do folhetim também mostraram suas influências em algumas modificações temáticas que o melodrama apresenta a partir de 1830, melodramas, aliás, aos quais Pixérécourt recusou a paternidade, tanto por critérios morais quanto estéticos (THOMASSEAU, 2005, p.65). O folhetim – exigindo do seu leitor numerosas tramas paralelas que ajudavam a dar os contornos da história principal – influenciou o melodrama a fragmentar mais os quadros e aumentar a quantidade de atos das peças, exigindo do espectador uma memória que ele já estava acostumado a trabalhar para acompanhar as histórias nos jornais. “A maior parte dos tipos melodramáticos tem seu comportamento enriquecido e diversificado, sob a influência dos novos tipos sociais que entram na moda por meio dos romances e dos romances de folhetim:

---

<sup>21</sup> Não é nosso objetivo aqui destrinchar cada fase do melodrama, de modo sistemático e específico. Para mais, ver Thomasseau (2005) na obra referenciada.

notários, banqueiros, advogados, defensores dos oprimidos” (THOMASSEAU, 1995, p. 71). Ou seja, aumenta-se assim a quantidade de personagens secundários, e também aparece nas peças uma classe de pessoas até então ausentes das histórias, como os operários, os médicos dos pobres, as costureiras, os vendedores de laranja, etc.

Também podemos, ao pensar no melodrama, intensificar nossa hipótese de que falávamos antes sobre o abrandamento do valor melodramático/folhetinesco como elemento que ajuda a responder pelo embelezamento da maldade na telenovela brasileira contemporânea. Os personagens do melodrama não tem nenhuma profundidade interior, nenhuma sofisticação psicológica, entretanto, o melodrama é uma narrativa de fortíssimo maniqueísmo e profunda preocupação e reiteração de valores morais – a justiça, a correção, a virtude como valor absoluto. Como não há qualquer profundidade psicológica na construção dos personagens, tudo precisa aparecer, ser dado a ver, ser dito. Tudo que aparece em uma peça melodramática tem profunda carga emocional e simbólica, mas a seu público não é jamais exigido pensar suas conotações. O que vale no melodrama é a ideia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, sejam em gestos, em marcas de nascença, em fisionomias. “Tudo aí se traduz em imagem” (XAVIER, 2003a, p. 94). O vilão o é assim também pelos bigodes, pela postura do corpo e a heroína é inocente e vítima também pelos gestos, pela sua presença modesta e respeitosa. “A aparência pode enganar, mas jamais até o fim. O mundo visível, embora passível de equívocos sem o qual não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade” (XAVIER, 2003a, p. 94). O autor completa o argumento ao pensar sobre o funcionamento do melodrama: “A premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade. [...] E a hipótese da legibilidade do que se dá ao olhar garante a nossa percepção da diferença entre uma coisa e outra” (XAVIER, 2003a, p. 95).

O que se mostra em um palco de melodrama são como “significantes puros”, cenas que são “essencialmente um jogo de sinais [...] e cada um deles possui uma carga emocional e ética altamente emocional” (BROOKS, 1995, p. 28, tradução nossa)<sup>22</sup>. Tais sinais, sendo usados como “significantes puros”, deixam-nos ver que o que conta é o espetáculo, o visual, a interação em cena. “Sua própria simplicidade e exagero [dos significantes] permite esse uso: eles podem ser usados em interação e em confronto, de tal maneira que o esforço das

---

<sup>22</sup> The scene is essentially a play of signs (...) all of which have a high emotional and ethical charge.

entidades morais é visível ao espectador” (BROOKS, 1995, p. 28, tradução nossa)<sup>23</sup>. A maldade é posta sob o olhar de tal maneira que não pode ser jamais confundida com a virtude, deve ser imediatamente identificada para que o público possa se posicionar. É ilusório procurar por uma “psicologia do melodrama”, não há nenhuma. O gênero exterioriza todo o conflito e as estruturas psíquicas.

Ainda que o melodrama seja uma matriz cultural na qual se firma a telenovela, sabemos que a narrativa do “folhetim eletrônico” tem suas próprias condições de construção narrativa. O que estamos chamando de “abrandamento do valor melodramático/folhetinesco” ajuda-nos aqui, mais uma vez a compreender por que saímos de uma vilania no melodrama que se dava a ver “logo de cara” para uma maldade mais arrojada e bela de ser observada em seus modelos de aparência na telenovela brasileira. Atenuando-se o valor melodramático neste elemento específico do maniqueísmo entre o bem e o mal, nem tudo precisa ficar à vista porque mais verossimilhanças à vida vivida as telenovelas apresentam uma maldade mais sofisticada, vilãs com maior complexidade psíquica, que tanto não precisam mostrar a maldade na cara, como não são, em absoluto, apenas más. Em entrevista realizada com Patrícia Pillar, intérprete de Constância Assunção<sup>24</sup>, a atriz foi questionada como conseguia despertar um repertório de emoções nos telespectadores, entre empatia e repulsa, com sua personagem, que dona de atitudes odiosas era capaz de demonstrar doçura pelo neto. “Primeiro porque eu acho que todos nós somos assim. E quando você olha um personagem de uma só maneira você o empobrece” (PILLAR, 2013).

Nesse abrandamento do qual falamos, respondem também às diferenças sociais, culturais e política que diferenciam o Brasil dos últimos 40 anos da França saída da Revolução em 1800. Arriscamos dizer que o “puro significante” das peças melodramáticas do século XIX vão ser substituídos por signos de valor mítico mais sofisticados. Aquilo que é monstruoso sai de nossa vista – já não precisa estar lá, do ponto de vista da construção da narrativa da telenovela – e é acolhido por aquilo que vai dentro das personagens, a vilania torna-se um monstro moral (FOUCAULT, 2010).

Perceber tal diferença fundamental não significa dizer que a moral e a virtude – e o desvelamento dos enganos dos vilões – não se deem a ver. Tratam-se de vilanias – e signos de

---

<sup>23</sup> Their very simplicity and exaggeration permits such a use: they can be deployed in interplay and clash in such a manner that the struggle of moral entities is visible to the spectator.

<sup>24</sup> O elenco principal das novelas do *corpus* está disponível no Anexo A

tal vilania – diferentes, mas nem tanto. Diferentes, mas herdeiros. “Estamos preparados para reconhecer a larga extensão do repertório de signos que tornam o mundo expressivo de sentimentos morais [...] O reino dos sinais físicos que fazem um legível para os outros” (BROOKS, 1995, p. 44, tradução nossa)<sup>25</sup>. A maldade e a bondade continuam dando-se a ver, o “teatro do bem” e o “teatro do mal” do qual nos fala Xavier (2003a) garantem-nos o andamento das tramas e o encanto do espetáculo. O que sugerimos é que o abrandamento do valor melodramático/folhetinesco abriu caminho para uma transformação na imagem das vilãs, mas que continuam sendo vilãs e construindo nas narrativas uma exibição para o olhar que responde, junto à catarse do “tudo dizer”, aos momentos lacrimosos de complacência e consolação diante da tela.

Brooks (1995) nos apresenta nas peças melodramáticas exemplos de “provas irrefutáveis” dadas por vilões baseadas em expressões faciais e cor da pele – fica-se lívido de medo, por exemplo. A maldade, a confissão, simplesmente se apresenta, é oferecida para ser vista e facilmente compreendida. Basta que o herói, cheio de virtude, veja, seja um observador alerta. A maldade se revela nos sinais. *Lado a Lado* nos oferece claramente uma cena na qual a confissão da vilã é dada pelo que é visto, pela sua expressão facial. É um signo visual que a “entrega”. Depois de muito desconfiar que Elias, um garoto que morava no Morro da Providência era, na verdade, seu filho que havia sido dado como morto, mas de fato era criado por outra mulher, Isabel resolve confrontar Constância, de quem suspeitava ser a mentora do horrendo plano que a afastou por sete anos do seu filho. Constância, no entanto, ainda que de fato fosse a responsável por todo este drama, por ser Elias seu neto, nutria pelo garoto um amor sincero, tendo ficado por perto da criança – e o suportado materialmente – durante os sete anos em que foi dado como morto. Isabel, tendo todas essas informações, confronta Constância informando que o menino, que havia sido maltratado pela suposta mãe, havia fugido de casa e estava perdido na cidade do Rio de Janeiro. É pela expressão de pavor estampada claramente em seu rosto – ao pensar no amado neto perdido na cidade – e pela paisagem sonora que acentua a expressão facial da atriz que Constância “confessa” a Isabel a autoria de tamanha maldade. “O Elias? Maltratado? Perdido?”, apavora-se. Todo o esquema melodramático está ofertado: é no confronto que a revelação acontece e o reconhecimento por fim, é dado. É a expressão facial de Constância que a faz confessar mesmo tendo negado seus atos, até, por fim, ser exigida emocionalmente diante do desaparecimento do amado neto.

---

<sup>25</sup> We are prepared to recognize the full extension of the repertory of signs which render the world expressive of moral sentiments (...) a realm of physical signs that make one legible to others.

“Você roubou meu filho”, grita Isabel, partindo para agredi-la. O que é dado a ver entrega Constância desavergonhadamente. A verdade apareceu, foi desvelada. E foi desvelada pelo que foi visto, não pelo que foi assumido pela vilã. Em nenhum momento Constância fala “eu roubei seu filho” para Isabel. Isso aparece apenas em seu rosto<sup>26</sup>. “No melodrama, esses sinais levam a mensagem da ação e decifram o texto moral do mundo” (BROOKS, 1995, p. 45, tradução nossa)<sup>27</sup>. Em *Lado a Lado* não foi diferente.

Chama-nos atenção – e pela natureza de nosso objeto não podemos deixar de lado tal informação – que, na mencionada cena, trata-se justamente do desvelamento da fundamental mentira da vilã, Constância, que reorienta todos os rumos da narrativa – o sequestro de Elias, filho de Isabel, a heroína. É uma cena importantíssima de reconhecimento dessa maternidade “roubada” pela vilã. E um dos elementos que fazem Isabel compreender toda a trama orquestrada por Constância repousa justamente na identificação da vilã pela sua beleza. E em torno da maternidade e seus amores “inquestionáveis”. Afonso, tentando conectar os pontos soltos da história que ele e Isabel sabem, fala “Tinha uma história esquisita no morro, que sempre que a Zenaide levava o Elias para passear ele via uma madame bonita que nem a senhora”. Constância, sem jamais assumir seus atos, fala em tom jocoso. “Eu agradeço o elogio, mas certamente não sou a única senhora bonita da cidade”. Quando por fim, o ato horroroso de Constância é revelado pela sua expressão facial e Isabel a agride, Laura tenta segurá-la e pede que ela tenha calma, “Você está certa, mas ela é minha mãe”, novamente, as relações entre mães e filhos, as “fidelidades primordiais”. Isabel faz a acusação transformando-a em uma sentença de verdade, gritada com raiva: “Ela é um monstro. Um monstro”.

Se é aos gritos que Isabel marca o fosso moral de Constância, é do mesmo modo, pelo grito o estabelecimento da estética melodramática. “O melodrama grita em voz alta. Na psíquica, na ética, em termos formais, pode ser melhor caracterizado como um gênero expressionista” (BROOKS, 1995, p. 55, tradução nossa)<sup>28</sup>. O melodrama é marcado pela retórica do excesso, “tudo tende ao esbanjamento”, nos diz Martín-Barbero (2001, p. 178).

---

<sup>26</sup> A cena, que foi ao ar dia 16 de janeiro de 2013, pode ser vista no site da novela *Lado a Lado*: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/lado-a-lado/t/cenas/v/isabel-afonso-e-laura-colocam-constancia-contra-a-parede/2349572/>> a continuação da cena se dá nos links: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/lado-a-lado/t/cenas/v/constancia-assume-culpa-e-isabel-se-descontrola/2349581/>> e <<http://globotv.globo.com/rede-globo/lado-a-lado/t/cenas/v/constancia-pede-segreto-a-laura/2349587/>>.

<sup>27</sup> In melodrama, these signs bear the message of the action and decipher the moral text of the world.

<sup>28</sup> Melodrama cries them aloud. In psychic, in ethical, in formal terms, it may best be characterized as an expressionistic genre.

“Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, em suores e tremores” (MARTÍ-BARBERO, 2001, p. 178).

E Isabel, Constância e Laura ainda nos oferecem um pouco mais para pensar: suas relações são familiares, literalmente. Elias, a criança dada como morta, é filho de Isabel com Albertinho, irmão de Laura e filho de Constância. Trata-se de um drama familiar. Um drama quase exclusivamente materno. “Todo o peso do drama se apoia no fato de que se acha no segredo dessas *fidelidades primordiais* a origem dos sofrimentos” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 178). O grande objetivo de Constância, afinal, é a manutenção do prestígio familiar e da sua relação com o marido e os dois filhos, Laura e Albertinho, por isso organiza as maiores manipulações, mentiras e crueldades. Em nome da família, assim ela acredita. Por conseguinte, toda a existência humana – incluindo os mistérios da paternidade e maternidade, familiares que se desconhecem, filhos dados como mortos quando estão vivos sob outra identidade – é uma luta contra as aparências. Laura, depois de saber toda a verdade sobre o “erro muito grave” da mãe assusta-se com sua casual pergunta “não vai tomar o seu chá, minha filha?”, com uma aparente ignorância diante da seriedade do que acabara de acontecer, e diz: “Mãe, por favor, você tem que entender a gravidade da situação. Para de viver de aparência”. O que constitui o movimento essencial da trama melodramática é “a ida do *desconhecimento* ao *re-conhecimento* da identidade, esse momento em que a moral se impõe” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 178). Afinal, Constância entendera bem que ainda que a maldade cause indignação moral, é a vilania, não praticada a seco, mas exibindo-se como teatro, como o reino das aparências, que garante o encanto do show.

### **2.3 O feitiço da indústria: serialização, repetição e gancho**

Arlindo Machado (2000, p. 87-88), em uma lúcida observação dos modos de organização das formas narrativas na televisão, diz-nos muito claramente: a serialização – e suas consequências, como o gancho – além de oferecer uma classificação à essas formas narrativas e ter sua origem explicada por âmbitos diversos, que vão da história ao modelo industrial, é explicada ainda por razões de “natureza intrínseca ao meio” e vai muito além de ser apenas um “constrangimento de natureza econômica”. Para o autor (MACHADO, 2000, p. 83), a “serialidade” é a “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”, uma apresentação que fatia a programação, estruturando o enredo das histórias em capítulos

ou episódios, cada um deles divididos em pedaços menores, os blocos, separados uns dos outros pelos *breaks*, os intervalos comerciais.

Há explicações – inicialmente três delas – que justificam que a televisão tenha adotado a serialização como a principal forma de estruturação dos produtos audiovisuais, serialização, aliás, sem a qual não seria possível a produção das telenovelas. Há, claro, uma justificativa de ordem econômica. A TV segue um modelo industrial e, assim, adota a produção em série como uma prerrogativa para funcionamento de um sistema lucrativo. Além disso, a TV tem uma programação ininterrupta que hoje fica as 24 horas do dia no ar; para dar conta desse volume de conteúdo, era necessária a adaptação a um sistema veloz e lucrativo, ou seja, controle do tempo e divisão do trabalho, racionalização da produção, como em qualquer indústria. Uma segunda explicação repousa no percurso histórico das formas de contar histórias que eram entregues aos pedaços. Uma ligação com as práticas folhetinescas, já trabalhadas antes, ajuda-nos a explicar a escolha pelo fatiamento das narrativas. Mas é o cinema que nos oferece um modelo da serialização do audiovisual, especificamente.

Os primeiros anos do século XX são um momento de profundas e aceleradas mudanças no mercado cinematográfico, e até mesmo o seu estabelecimento. O cinema de longa metragem dá, nos Estados Unidos, seus primeiros passos a partir da segunda década e foi desde o princípio uma tentativa de atrair uma classe social – a média – e não um público de massa – os operários. O início da produção de um cinema de classe deixou claro as diferenças, as películas deveriam ser exibidas em confortáveis salões e arrastar a classe média ao cinema. Até esse momento, o cinema norte-americano era maciçamente dominado pela exibição de filmes curtos nos teatros *poeiras*, teatros populares instalados em armazéns adaptados. Naquele momento os empresários se deram conta de que “proporcionar entretenimento comercial barato era um serviço necessário e muito mais proveitoso do que vender roupas” (SKLAR, 1975, p. 56). É a partir de 1905 que começa o aparecimento desses cinemas adaptados e voltados ao divertimento das classes populares, que apareciam às centenas nos distritos operários das cidades americanas e ainda que desde a emergência de Hollywood os cineastas recusavam-se a “aceitar uma herança tão sem graça e tão pobre” (SKLAR, 1975, p. 85). Assim, tanto como negócio quanto como fenômeno social, “o cinema surgiu para a vida nos Estados Unidos quando estabeleceu contato com as necessidades e desejos da classe operária” (SKLAR, 1975, p. 26). O surgimento do longa

metragem viria com o objetivo de elitizar o cinema, o que aconteceu, mas dentro de determinadas condições. “A paixão que durante a primeira metade do século XX as massas urbanas sentiram pelo cinema teve a ver com o reconhecimento que nele se efetuava de uma matriz estética popular, aquela que *confunde* ator com personagem e representação com ação” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 34).

A verdade é que os *poeiras* mostraram força. Ou a experiência cinematográfica mostrou-se mais integradora de classe do que desejavam os “magnatas do cinema”, expressão, aliás, que começou a ser utilizada em 1915. Criados para ser um divertimento da classe média, os filmes de longa metragem não deixaram para trás o público operário. Dois foram os caminhos. Um deles levou os operários, ao menos os mais abastados, aos salões de cinema, o primeiro sendo construído em 1913 e o segundo no ano seguinte. Por alguns centavos a mais, os operários podiam frequentar elegantes salões de cinema e assistir a uma peça cinematográfica melhor, mais longa e com mais conforto. Enquanto na Europa os cinemas já eram seguramente diversões da classe média, nos Estados Unidos, sua força e prosperidade contava com o apoio operário. “Os exibidores não tardaram a descobrir que os membros da classe obreira apreciavam amenidades como qualquer outra pessoa: quanto maiores e mais pretensiosos fossem os cinemas, maior quantidade de espectadores atraíam” (SKLAR, 1975, p. 61).

Mas o apoio popular também se deu por um segundo caminho. Bem mais desconfortáveis os *poeiras* não ofereciam condições para a exibição de longas metragens. Numericamente superiores aos salões de cinema, atraíam um público constante e fiel. Para não perder essa possibilidade comercial e a adoração de um público já minimamente acostumado ao consumo das películas, a solução foi fatiar os filmes de longa metragem para que pudessem ser exibidos aos pedaços nos *poeiras* ou nos *nickelodeons*, que ofereciam as mesmas condições desconfortáveis aos espectadores. “Tratava-se, como nos seriados de televisão, de filmes concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absorver as circunstâncias da produção” (MACHADO, 2000, p. 87).

Por fim, uma terceira explicação oferecida por Machado (2000) para a escolha da serialização como modo fundamental da estruturação narrativa na televisão diz respeito à natureza própria do meio, depois das explicações de ordem econômica e histórica. O desvio



da atenção durante o consumo da TV, feito em ambientes iluminados nos quais o telespectador é solicitado a todo instante é um dado decisivo ao pensarmos na TV como meio. “A atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes” (MACHADO, 2000, p. 87). Ou seja, a TV é “permanentemente constrangida” a levar em consideração essas condições de recepção, que interferem na organização do fluxo televisual, de modo mais geral, e na estruturação das formas narrativas, de modo específico. O olhar lançado à tela no cinema, linear, progressivo, com uma continuidade amarrada, aquele olhar que não pode ser desviado, é, em quase tudo, diverso do dirigido à TV, fragmentado, serializado, que exige repetições e atenções sendo seduzidas a todo momento. “A televisão logra melhor resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos” (MACHADO, 2000, p. 87). Pallottini (2012, p. 57) também nos fala de um veículo que é feito para ser desfrutado junto à outras atividades, para ser interrompido e depois retomado. “Sua dimensão leva, inevitavelmente, à repetição e redundância”. Afinal, ver TV compete com diversas outras atividades rotineiras dentro das casas, nas salas de espera ou nos bares nos quais conversa-se com os amigos enquanto o fluxo na tela é ininterrupto, e compete até com outras mídias, no fenômeno conhecido por “segunda tela”, quando consumidores interagem em outras plataformas midiáticas, como as redes sociais, durante o consumo da TV. Seu consumo está muito longe de ser “imersivo”.

É preciso, portanto, assumir o *break* como não apenas um constrangimento do sistema econômico, da necessidade de anunciantes para sustentar a produção televisiva, mas também reconhecer sua “função estrutural”. Diz Machado (2000, p. 88) que ele tem um “papel organizativo muito preciso”, um duplo papel, inclusive. De um lado oferece um momento para que possamos respirar do fluxo de imagens e sons, absorvendo a dispersão, fluxo que Martín-Barbero e Réy (2001, p. 36) assumem ser um “*continuum* de imagens, que não faz distinção dos programas e constitui a *forma* da tela acesa”. Por outro lado, é com o *break* que os ganchos de tensão podem ser explorados ao máximo, despertando o interesse de quem vê, aumentando a carga dramática das narrativas e dando plena vazão à técnica que foi herdada, como já vimos, do folhetim. Uma digressão pessoal em meus tempos de infância: meu pai, ávido telespectador de telejornal, deixava as crianças que estavam na sala brincarem, gritarem

e gargalharem durante os intervalos, mas era necessário parar tudo quando o *break* terminava. Não coincidentemente, a ordem era “atenção, respirem, vai começar” e todos tinham que prestar atenção ao Cid Moreira.

A repetição é parte central do debate a cerca da pesada mão que o mercado poussa sobre a produção televisiva. Martín-Barbero (2001) nos adverte, de saída, que o tempo que constitui a nossa cotidianidade, ao contrário daquele medido e valorizado pelo capital, não é um tempo que “transcorre”, mas um que é feito de fragmentos, não de unidades contáveis, mas aquele que se insere em uma rotina de começar, acabar e recomeçar. No que se afilia ao tempo da televisão, um tempo baseado na repetição e no fragmento. “E não seria ao se inserir no tempo do ritual e da rotina que a televisão inscreve a cotidianidade no mercado? O tempo com que organiza a programação contém a *forma da rentabilidade* e do *palimpsesto*, um emaranhado de gêneros” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 308). O texto televisivo, do ponto de vista do gênero, está associado a uma “família” de textos que “se replicam e reenviam” uns aos outros ao longo do dia, no correr do fluxo televisivo. Do ponto de vista do tempo, os textos televisivos ocupam um espaço e remetem à sequência horária da grade na qual estão inseridos, seja esta grade horizontal (ao longo da semana) ou vertical (ao longo de um mesmo dia). O tempo da serialização, portanto, fala o idioma do sistema produtivo, do mercado, do lucro, mas Martín-Barbero nos indica outras linguagens que perpassam por aí, “a do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventureira” (2001, p. 308), um *sensorium*, uma experiência cultural de um público que nasce com as massas. E é a respeito do tempo uma das principais preocupações de Calabrese (1999, p. 44-45) ao pensar sobre a repetição ligada à estrutura do produto, no caso, incluindo, além das continuações das aventuras de um personagem, os recursos semelhantes das histórias, como os temas e os cenários comuns. Para o autor um parâmetro fundamental para a compreensão do conceito de repetição é a “maneira de ligar a descontinuidade do tempo do relato com a continuidade do tempo relatado e do tempo da série”.

Mas voltando à questão do gênero, este conceito para Martín-Barbero (2001, p. 314) trata muito menos de estrutura e combinatória e formalismos de toda ordem e muito mais de competências culturais. O gênero é, antes de tudo, “uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto”, é algo que ocorre pelo texto e não no texto. São as regras do gênero que configuram os

formatos dos textos e são nos formatos onde se ancora o “reconhecimento cultural dos grupos”. De modo algum um gênero reduz-se a uma receita de fabricação ou a uma etiqueta classificativa e organizativa, aí sim uma forma repetitiva e sem criação.

Falantes do ‘idioma’ dos gêneros, os telespectadores, como nativos de uma cultura textualizada, ‘desconhecem’ sua gramática, mas são capazes de falá-lo. [...] Um gênero funciona constituindo um ‘mundo’ no qual cada elemento não tem valências fixas. Mais ainda no caso da televisão, onde cada gênero se define tanto por sua arquitetura interna quanto por seu lugar na programação: na grade de horários e na trama do palimpsesto (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 314).

Ora, Martín-Barbero (1988, p. 155) diz que o folhetim permite o aparecimento de uma outra relação com a linguagem, uma que rompe com as leis da textualidade e faz da escritura o espaço de desenvolvimento de uma narração popular, um modo de narrar que vive tanto de surpresa quanto de repetição. E é por esse modo de organização que o autor vê no Folhetim um novo modo de comunicação, o relato de gênero, que não é a mesma coisa que um gênero de relatos. Ao falar em relato de gênero, Martín-Barbero o diferencia do relato de autor, e não o localiza em uma determinada categoria literária. Como dissemos antes, não se tratam de formalismos e estruturas, mas de um conceito situado mais ao lado da antropologia e da sociologia da cultura, o que significa pensá-lo a partir do funcionamento social dos relatos, um relacionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente diferente que passa pelas condições de produção e consumo. Gênero seria um “lugar exterior à obra”, a partir do que se produz e consome, ou seja, fala sobre aquilo que se lê e compreende no sentido do relato. O relato de gênero está no âmbito da enunciação. Uma enunciação que constrói-se, como dissemos, de surpresa e repetição.

Vilches (1984, p. 57) afirma que pensar a série significa entrecruzá-la com a noção de texto e gênero e quando essa análise está no âmbito da comunicação de massa, é necessário ainda pensar nas expectativas do público. Reprodução, cópia e serialização não são a mesma coisa e repetição “não significa necessariamente redundância” (MACHADO, 2000, p. 89). Há uma produção comercial mais rotineira na qual há um padrão simples e fácil que se repete indefinidamente, baseada em uma operação estética cuja origem está na cadeia de montagem industrial, tratam-se de imitações exatas e até servis, nas quais não há espaço para improvisações, desvios de padrão, variações. “Mas em condições de produção mais privilegiadas, é possível encontrar estruturas seriadas realmente interessantes, nas quais a

repetição torna-se, como na música minimalista, a condição inaugural de uma nova dramaturgia” (MACHADO, 2000, p. 89).

Pensando as séries, Vilches (1984, p. 59) vê três fatores que vão interferir em sua construção: a estrutura produtiva, as estruturas narrativas e as expectativas dos destinatários, no que combina com as três noções de repetição apontadas por Calabrese (1999, p. 43): repetição industrial (produção); repetição textual; repetição do consumo. A situação produtiva de Vilches está relacionada ao modo como as rotinas de produção da indústria cultural intervêm sobre o produto, no que o autor identifica duas modalidades possíveis de produção, uma de autor – na qual os critérios definidos por ele determinam o andar dos acontecimentos na história, bem como a escolha de equipe técnica e artística – e uma de realizador – a dominante nas televisões, na qual a série responde à demanda do palimpsesto, “as estruturas de programação fixas da televisão, pela qual quando termina uma série é substituída por outra de características similares a fim de não desequilibrar os percentuais de gênero já preestabelecidos” (VILCHES, 1984, p. 59, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Calabrese (1999, p. 43) dá, nessa primeira noção de repetição, uma definição um tanto diferente, mas que ainda conta com o sentido de palimpsesto para estruturar-se. Aqui entra em cena um sinônimo significativo: estandarização, “é aquele mecanismo, relativo à produção de objectos (também os do espírito), que permite reproduzir em série a partir de um protótipo”. Essa estandarização, que também inclui as mercadorias intelectuais, é vista pelos meios eletrônicos na prática do palimpsesto, que o autor entende não ser nada além da aglomeração das partes de um produto de divertimento e, afinal, a estandarização não exige justamente isso? Não só a produção e difusão de réplicas, mas também a “individualização das componentes de um todo que sejam produzidas separadamente e em seguida aglomeradas segundo um programa de trabalho” (CALABRESE, 1999, p. 43).

Em Vilches, as estruturas narrativas são os elementos constantes e estáveis da série, entendidas, com base em Propp (1973), como as funções dos personagens, independente de quem as execute ou o modo de realizá-las. São cinco os esquemas definidos por Vilches: esquema fixo; esquema fixo com variações de personagem; esquema fixo com variação psicológica; esquema fixo com variação de tema; e, a que mais nos interessa, esquema de

---

<sup>29</sup> Las estructuras de programación fija de la televisión, por lo que terminada una serie se reemplaza por otra de características similares a fin de no desequilibrar los porcentajes de género ya preestablecidos.

características fixas, que se trata de uma miscelânea entre o ator e o personagem, de um corpo cinematográfico ou televisivo que se faz reconhecível interpretando diversos papéis e executando diversos temas, de modo que vendo uma interpretação nos recordamos de outras anteriores.

Já para Calabrese a noção de repetição ligada ao texto – na qual aparecem duas fórmulas repetitivas opostas, a “variação de um idêntico” e a “identidade dos mais diferentes” está ligada ao pensamento da relação entre diferenças e semelhanças que se instaura entre um texto e vários textos; a relação entre o tempo do relato, o tempo relatado e o tempo da série; e, por fim, o nível no qual se instituem repetições e diferenciações leva a dois nós problemáticos essenciais: um que diz respeito ao ritmo e outro que fala da dialética entre identidade e diferença. O problema para Calabrese (1999) não está naquilo que é repetido, mas na ordem da repetição, o que pode instaurar novas poéticas, “é bem conhecido que a repetição é o princípio organizativo de uma poética, mas com a condição de se saber reconhecer qual será sua ordem” (CALABRESE, 1999, p. 46). A ordem dinâmica (uma medida temporal) da repetição é ritmo, enquanto a ordem estática (uma medida espacial) seria o esquema. Já em relação à dialética mencionada, aquilo que é repetido talvez seja menos sedutor do que perceber a relação entre aquilo que se repete e aquilo que é variável, pois essa dinâmica nos permite compreender o funcionamento dinâmico do sistema e não exclusivamente sua estrutura estática.

Ainda levando em conta o ritmo e a dialética entre invariável e variável Calabrese pensa sua terceira acepção de repetição, aquela que está na esfera do consumo. Hábito, culto e cadência são os três comportamentos ligados à repetição, tendo implicações diferentes. O hábito está ligado àquele comportamento rotineiro que é solicitado pela criação de expectativas/satisfações sempre iguais. Eco (2000, p. 195) nos fala das “estruturas de consolação”, já trabalhadas em subcapítulo anterior. O culto está relacionado às práticas não de puro consumo, mas de um consumo produtivo, pois “o fruidor acrescenta qualquer coisa de seu à própria modalidade do consumo” (CALABRESE, 1999, p. 48). O terceiro elemento, a cadência, está ligado àquele comportamento repetitivo que se adapta às condições de percepção ambiental, quando o consumo torna-se fragmentado, rápido e recomposto, são as práticas do *zapping*. Ao mudar repetidamente de um canal a outro o consumidor desenvolve “reconstituições simultâneas a cada mudança de cena” (CALABRESE, 1999, p. 48).

Vilches (1984) reflete sobre as expectativas do público por outra via, através de aspectos mais distantes dos esquemas mercantis e industriais, pois fala dos aspectos sociológicos, psicológicos e dos meios de comunicação. Isso nos remete ao pensamento de Martín-Barbero (1988) que insiste em nos lembrar que o apego da América Latina às telenovelas provavelmente responde muito menos à dependência a um formato industrial – uma dependência a um padrão narrativo que seria simplório que não exigiria esforço de reconhecimento e compreensão – e muito mais à fidelidade a uma memória cultural. Há mais que a banalização de esquemas narrativos na indústria cultural, há “obscuras articulações que ligam as demandas sociais e as dinâmicas culturais às lógicas do mercado em nossa sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 137, tradução nossa)<sup>30</sup>. Há, entre os esquemas narrativos, as repetições e as séries algo das matrizes narrativas e cênicas que continuam vivas, que continuam secretamente conectadas com a vida das pessoas.

Há, então, uma relação entre a série como produto concreto e a relação que o público estabelece com esse produto no âmbito do conhecimento geral.

O público compara a informação proveniente da série com a informação geral que lhe proporciona sua cultura, e com esta atividade se prepara para solucionar os problemas de compreensão que podem suscitar determinada série. Mas, por sua vez, as mesmas séries passam a constituir um manual de instrução para por em movimento a máquina de formas e conteúdos da estrutura serial. Nesse sentido, cada série passa a aumentar a enciclopédia do espectador, e este se serve dela para elaborar o conceito de serialidade através de um verdadeiro processo de aprendizagem (VILCHES, 1984, p. 63, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Ora, isso significa que aprendemos a ver séries, vendo-as. Para Vilches o conceito de serialidade se realiza através dos processos de compreensão, interpretação e estratégia de leitura do espectador. A compreensão é o reconhecimento da série de onde vem a percepção dos elementos visuais, os mecanismos de distinção das unidades narrativas, as categorias e valores que são atribuídos à série. A interpretação diz respeito à capacidade do espectador de juntar partes soltas e atribuí-las a uma unidade de tipo mais geral, ou seja, a atribuição de gênero. A interpretação do espectador progride do conjunto do que vê e escuta através de um

---

<sup>30</sup> Oscuras articulaciones que ligan las demandas sociales y las dinamicas culturales a las lógicas del mercado en nuestra sociedad.

<sup>31</sup> El público compara la información proveniente de la serie con la información general que e proporciona su cultura, y con esta actividad se prepara para solucionar los problemas de comprensión que pueda suscitar una determinada serie. Pero, a su vez, las mismas series pasan a constituir un manual de instrucciones para poner en movimiento la máquina de formas y contenidos de la estructura serial. En este sentido cada serie pasa a aumentar la enciclopedia del espectador, y éste se sirve de ella para elaborar el concepto de serialidad a través de un verdadero proceso de aprendizaje.

gênero para uma situação narrativa específica, sendo capaz de compreender o que uma narrativa quer dizer, o que esperar dela e o que ela espera como recepção. O espectador faz uma interpretação que une a estrutura superficial de uma história específica às estruturas profundas de toda uma série. Já a estratégia de leitura do espectador lhe permite situar cada episódio dentro de um marco referencial. O espectador tem um “domínio da situação” que lhe permite fixar alguns elementos da série a fim de avançar seu conhecimento sobre aquele universo.

Bem, a repetição também pode ser vista através das evocações, ou seja, as citações que as narrativas fazem, de um signo, um código, uma característica, um texto visual ou escrito que convoquem a memória do espectador. Inicialmente é necessário mencionar que existe o que podemos chamar de “linguagem televisiva”, que de modo geral, organiza as narrativas no meio e estabelece alguns padrões de funcionamento. As séries estarão, no esquema produtivo da TV, entre a realização específica de um realizador ou equipe de produção – que pode ser um elemento individualizador e mais autoral – e as instâncias implícitas do gênero a que pertence a série. Essas citações, que estão ligadas a esses modos convencionais gerados por determinados gêneros, é o que podemos chamar de citações estilísticas. Há o caso das obras, entretanto, que mantêm um sentido de reciprocidade entre elas, quando um autor cita o outro, colocando as séries em um sistema enciclopédico. E mais. Pode haver em comum entre as séries “pequenos lugares comuns, de planos, de movimentos e gestos, de ritmos e efeitos visuais” o que acaba constituindo uma “galeria de estereótipos automatizados” (VILCHES, 1984, p. 66, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Por fim, Vilches nos diz que há três grandes tipos de relações textuais entre as séries, levando-se em conta que há interrelações entre uma série e outra, entre um episódio e outro, entre emissões do palimpsesto: a intertextualidade – essa de que estamos falando, de uma série a outra, de variadas formas; a paraserialidade – inclui tudo aquilo que acontece à margem da série, inclui, por exemplo, a replicação que a imprensa especializada faz da série, “elementos marginais que sem pertencer à serie atuam ‘para ela’”(VILCHES, 1984, p. 68, tradução nossa)<sup>33</sup>; e metaserialidade – quando uma série cita outra sem o fazer diretamente.

---

<sup>32</sup> Pequeños lugares comunes, de planos, de movimientos y gestos, de ritmos y efectos visuales. (...) Galería de estereotipos automatizados.

<sup>33</sup> Elementos marginales que sin pertenecer a la serie actúan ‘para-ella’.

Não há, definitivamente, um único modo de pensar a serialização, há algo sobre ela que pode ser baseado em uma “alternância desigual”. Séries podem trazer a repetição em diversas instâncias, desde aquela mais banal e industrializada, com padrões narrativos simples e previsíveis, até aquelas que exigem do espectador habilidades mnemônicas para ligar uma série a outra, um autor a outro, um personagem a outro e elaborar um teia complexa de sentidos, na qual o telespectador precisa lançar mão de um conhecimento elaborado ao longo do tempo, no seu processo de “profissionalização” da tarefa de interpretar as narrativas. Um novo episódio de uma série – ou um novo capítulo de uma novela – pode repetir um conjunto de elementos já bastante conhecidos, pode introduzir algumas variações ou trazer elementos completamente novos. Fundamental é interromper a lógica estabelecida e já cansada de que o repetitivo e o serial são o contrário da originalidade e do artístico. Para isso, Calabrese (1999, p. 41) nos dá uma ferramenta para vermos na TV e nos seus processos de serialização e repetição algo novo, uma nova estética, o que denominou “estética da repetição”. E é precisamente na novela, incluindo na conta todos os outros formatos de ficção seriada, que Balogh (2002, p. 165) entende que melhor se manifesta a estética da repetição,

à qual nos referíamos ao opor o reconhecimento ao estranhamento como o prazer maior da fruição; ao opor a exibição em fragmentos homeopáticos à coesão e continuidade do texto poético; ao opor o gosto pelo contato à sensação de desvendar a complexidade da mensagem.

Calabrese (1999) organiza seu pensamento a partir do que conceitua como neobarroco, uma “etiqueta” que coloca em alguns objetos culturais de nosso tempo, tentando escapar do “abusado”, “equivocado” e “genérico” termo pós-moderno. “Minha tese geral é de que muitos importantes fenômenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma ‘forma’ interna específica que pode trazer à mente o barroco” (CALABRESE, 1999, p. 27). Dando a esse “barroco” um valor de uma morfologia, não uma categoria do espírito, mas uma categoria de forma. O autor analisa fenômenos da cultura como textos, buscando as morfologias subjacentes e deixando de lado os juízos de valor de que tais morfologias estão investidas por diversas culturas. O neobarroco seria um “ar do tempo” que é possível ver em muitos fenômenos culturais hoje, que os liga como “parentes” mesmo em campos de saber distintos e que os difere de outros fenômenos de um passado mais ou menos recente (CALABRESE, 1999, p. 10). A busca se dá pelas formas, e sua valorização, ou seja, por um “princípio de organização abstracto dos fenômenos. Que preside ao seu sistema interno de relações”, este algo que permite a comparação e o parentesco com textos em si, aparentemente, tão diferentes



e distantes, formas essas nas quais é possível ver “à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade” (CALABRESE, 1999, p. 10). Ora, são três os elementos fundamentais da “estética da repetição” que Calabrese vê emergir da observação das séries de televisão, que fazem parte justamente da estética neobarroca mencionada: variação organizada, policentrismo e ritmo.

Calabrese observa uma variedade gigantesca de possibilidades entre os elementos variantes e invariantes de uma série de TV, mas podemos elencar, junto à Machado (2000, p. 90) quando o lê, tendências predominantes em três grandes categorias: variações em torno de um eixo temático; metamorfose dos elementos narrativos; e entrelaçamento de situações diversas. Essas três modalidades de narrativas seriadas, na prática, não se apresentam de maneira pura, tocam-se, deixam-se assimilar, consumir umas pelas outras, hibridizam-se nos mais diferentes graus, até que é possível entender que um novo programa, se não cair nas amarras da indústria e estereotipar seus elementos, pode oferecer uma estrutura nova e única, dentro dessa nova estética que é a da repetição. A serialização na TV teria então uma riqueza própria, que “está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca e modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso” (MACHADO, 2000, p. 97).

Ainda que o âmbito da análise de Calabrese (1999) sejam as narrativas seriadas na TV que escapam ao modelo da telenovela brasileira, muito do pensado por ele nos serve de parâmetro. Mas é de Machado (2000, p. 84) que vamos tomar emprestada a classificação e encaixar a telenovela em seu “primeiro tipo”, que compreende aqueles produtos que possuem uma única narrativa – ou várias entrelaçadas e paralelas, no que é o caso das telenovelas – que se sucedem mais ou menos de modo linear ao longo dos capítulos. “Este tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais” (MACHADO, 2000, p. 84).

### ***2.3.1 Tecendo os fios da escrita enovelada sob a mão de ferro da indústria***

A televisão, sabe-se, nasceu depois da literatura, do teatro, do cinema e do rádio e trouxe de cada um deles elementos que ajudaram a compor os processos de feitura daquilo que é escrito para a televisão. “A ficção televisual é um grande amálgama, assim como a própria linguagem de TV, herdada de todos os meios expressivos prévios” (BALOGH, 2002, p. 197). Não é nosso objetivo aqui fazer um digressão longa e histórica para recuperar os antepassados do texto televisivo, mas é importante saber que escrever para TV implica questões muito particulares à televisão (o espaço diminuto da tela, por exemplo) e outras cuja gênese só pode ser resgatada por esta digressão (a relação protagonista, antagonista e conflito, ou a noção de unidade de ação, por exemplo). Fundamental ainda ter sempre em mente o que nos diz Martin-Barbero (1998) sobre as matrizes culturais da telenovela: há dispositivos cenográficos e tramas simbólicas que vem do melodrama, assim como matrizes narrativas que são herdadas do folhetim.

Acontece que organizar um relato por episódios significa trabalhar o suspense, ora, o uso do gancho tão disseminado nos roteiros de telenovela, é, afinal, adicionar suspense à trama, ainda que ele só dure de um bloco a outro ou que seja um falso gancho, aquele que cria uma alta expectativa e oferece uma resolução insatisfatória, podendo até negar ou minimizar fatos já sabidos pelo espectador, “é uma forma de falsear o conflito, esvaziá-lo de seu conteúdo, de adiar sua eclosão” (PALLOTTINI, 2012, p. 87). Ainda que Pallottini (2012) afirme que o gancho “é apenas um dos elementos do conjunto de técnicas comumente utilizadas para manter a expectativa” (p. 81) e que se o roteirista puder escrever sem ele é melhor ainda, considera que até o momento histórico no qual escreve “é o recurso usado por nove entre dez autores brasileiros de telenovela” (p. 86). A autora confere ao gancho um efeito fundamental na criação da expectativa e manutenção da atenção do público ao descrever a microestrutura do capítulo da telenovela que diz ser “modulado”, ou seja, que tem um nível de tensão que começa sempre alto em um capítulo, “ondula” entre os blocos com o uso dos ganchos e termina em um alto nível de tensão, criando no telespectador o suspense e a curiosidade para continuar acompanhando a narrativa. “O capítulo é, portanto, verdadeiramente ondulado, e, em geral, não costuma atingir maiores alturas senão no princípio e no fim, na criação e na resolução do gancho” (p. 86).

Martin-Barbero (1988) insiste que o suspense é um efeito de narração, não de escrita. Herdeira em sua matriz cultural do folhetim, a telenovela é da ordem do falar, do ouvir, do contar, não do ler e do escrever. Daí seja mais um relato para ser compreendido como uma prática cultural – que fala de demandas sociais – do que uma história que exija ser destrinchada estruturalmente. “No folhetim faz sua aparição uma outra relação com a linguagem: a que rompendo com as leis da textualidade faz da escritura mesmo o espaço do desenvolvimento de uma narração popular, de um contar a” (MARTIN-BARBERO, 1998, p. 155, tradução nossa)<sup>34</sup>. Não estamos, sob nenhum aspecto, desprezando as análises estruturalistas das narrativas ou mesmo a narratologia como proposta metodológica ou epistemológica, apenas acreditamos, junto a Martin-Barbero, que nosso objeto ganha mais quando visto por outros olhos e novas sensibilidades – que remetam às práticas culturais e sociais mais do que às estruturas narrativas. Naturalmente não é possível abrir mão completamente de ver nas narrativas das telenovelas alguns elementos fundamentais, estruturais (mas não exclusivamente estruturalistas) e organizacionais das histórias contadas, no entanto, tal apoio será utilizado sempre lembrando do que nos diz Martin-Barbero, o folhetim – e sua herdeira, a telenovela – é da ordem do ouvir e do contar, não da ordem do ler. É mais da ordem de uma prática cultural, do que de uma estrutura formalizada e fechada.

Não é possível, no entanto, abrir mão de compreender algumas práticas de roteirização de telenovela - com seus ganchos, suspenses e repetições - que nos ajudem a organizar a feitura das tramas e a compreender as histórias que, afinal, nascem de uma escritura. E uma escritura completamente específica. Pallottini (2012) em uma das poucas referências específicas para dramaturgia de televisão<sup>35</sup>, alerta-nos para três condições de estruturação da narrativa da telenovela que interferem severamente em seus modos de contar: sua estrutura em “árvore”; sua extensão; e para o fato da novela ser transmitida enquanto é escrita. A telenovela é estruturalmente mais complexa que outras produções de ficção audiovisual justamente por tais características. “De proporções gigantescas, enfocando grande quantidade de assuntos, de histórias e personagens, ela complica seus conflitos, multiplica suas ações,

---

<sup>34</sup> En el folletín hace su aparición una relación otra al lenguaje: la que rompiendo las leyes de la textualidad hace de la escritura misma el espacio de despliegue de una narración popular, de un contar a.

<sup>35</sup> A TV já conta anos que beiram os 80, mas ainda não é rotineiro encontrar referências acadêmicas sobre os processos de escrita para a TV, especificamente para a telenovela. Já para o cinema e o teatro, as referências não param de oferecer-se. Acreditamos que, guardadas as especificidades pelo próprio olhar da pesquisadora, é aceitável usar tais referências para pensar a feitura do roteiro para televisão e para a telenovela.

diversifica suas tramas. Seu caráter aberto a torna ainda mais imprevisível e, por isso, mais elaborada” (PALLOTTINI, 2012, p. 187).

A estrutura em “árvore” da telenovela é uma metáfora usada por Pallottini para explicar a organização das diversas histórias que, juntas, configuram a grande narrativa da novela. As raízes da árvore, necessariamente escondidas no solo, são as concepções básicas do autor, sua filosofia, visão de mundo e ideologia. O tronco é a história principal, a espinha dorsal da novela, no qual encontramos os principais personagens da trama, incluindo, no caso deste estudo, as vilãs escolhidas, já que todas fazem parte do núcleo central das tramas, daquele grupo de cinco ou seis personagens que movimentam a trama central. “Normalmente, ela (a trama) é centrada em seis pessoas. É nelas que o público está interessado” (FILHO, 2003, p. 180). Os ramos da árvore, que são muitos – e podem sempre nascer novos ramos do tronco da árvore – são as consequências da história central, outras histórias, outras linhas de ação, conflitos menores e secundários, são as subtramas. Uma telenovela tem sempre uma história central e diversas outras secundárias, são vários os núcleos dramáticos com diferentes personagens, os sets (Pallottini). Esses sets tem seus grupos de personagens e lugares de ação<sup>36</sup>. A “telenovela de modelo brasileiro”, como a autora nomina a novela produzida no Brasil no que possui de especificidades, tem portanto “uma trama principal e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação” (PALLOTTINI, 2012, p. 48) e apresenta desde seus primeiros capítulos tanto a trama principal como as subtramas. O tronco da árvore – sua história principal – garante a unidade de ação, mas, devido à sua dimensão e à sua estrutura em aberto, nada garante que a história que começou sendo a principal termine nessa condição. “O desenvolvimento harmonioso da trama central e das tramas secundárias é uma das características da telenovela de modelo brasileiro. O aparecimento e desenvolvimento dessas tramas, em cada um dos capítulos, é parte importante do sucesso desse modelo” (PALLOTTINI, 2012, p. 80).

Sendo uma narrativa de proporções gigantescas, provavelmente a maior narrativa audiovisual do ponto de vista do gênero, a telenovela é “enredada”, “enovelada”, “trançada”.

---

<sup>36</sup> Os sets para a autora são diversos grupos de personagens e lugares de ação, corresponde ao que chamamos de núcleos de personagens, onde eles se relacionam uns com os outros. Frequentemente manuais de roteiro, especificamente os americanos, usam a denominação Plot, que pode ser entendida – e será assim feito neste trabalho – como a linha de desenvolvimento de uma ação dramática, uma progressão dramática. O plot é como um “movimento” a partir de uma situação no roteiro (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 110). Usaremos, preferencialmente, nesta tese as denominações trama, subtrama, núcleo (de personagens) e plot (linha de desenvolvimento de uma ação dramática).

É um tipo especial de ficção que se desenrola seguindo vários “trançamentos dramáticos” que são apresentados aos poucos, afinal, a telenovela herdeira que é do folhetim, entrega a história em parcelas. “Tem um universo pluriforme, exigindo hábil manuseio para a condução dos desdobramentos da fábula – cada pedaço tem seu próprio conflito a ser trabalhado. Exige o perfeito domínio do diálogo, base do seu discurso”. A telenovela é também uma “técnica ficcional: multívoca, é um sistema que trabalha com diversas bases dramáticas. Faz-se, ao contrário do romance, e identicamente ao folhetim, por agregação, por justaposição” (CAMPEDELLI, 2001, p. 20). A telenovela tem muitas histórias entrelaçadas, que acontecem ao mesmo tempo, e ao avançar, enovelando-se, mostram-se pouco a pouco obedecendo uma temporalidade muito específica e repetindo-se continuamente. Ela é sucessiva. O que permite a manipulação do suspense, especialmente através do gancho. A telenovela vai guardar então, da experiência do folhetim que a antecedeu e a ajudou a conformar a estrutura, três elementos básicos: a recorrência de cortar o capítulo em um momento importante da história; o contar de várias histórias, várias peripécias, ao mesmo tempo; e a arte de se fazer desejar, de trabalhar com a temporalidade de um modo que a narrativa nos faz esperar pelos próximos acontecimentos (CAMPEDELLI, 2001, p. 23).

Por fim, sendo escrita enquanto é contada leva Pallottini (2012, p. 66) a afirmar que “A telenovela tem tido, no Brasil, uma espécie de coautoria: a da realidade e da sociedade”. Estando em processo de escrita ao mesmo tempo que é consumida é razoável pensar que está sujeita ao julgamento do público e da crítica e que sofra alterações de percurso não previstas inicialmente. Isso significa que um dos núcleos da telenovela que começa sendo o principal necessariamente não termina a história, depois de seus 200 capítulos, em média, na mesma posição dentro da narrativa. Dito de outro modo: como é uma obra não finalizada antes de ser gravada, editada e exibida, tudo pode mudar. É razoável considerar que apesar disso, o saber-fazer dos profissionais da telenovela no Brasil, mais propriamente na TV Globo, é altamente especializado, o que garante um “certo acerto” nas definições das tramas das novelas. Ou seja, sabe-se o que “vai funcionar”. Naturalmente, inovações e correções de rumo acontecem o tempo todo, mas não é comum vermos a troca da trama principal ou dos principais protagonistas. Acontece, no entanto, pois trata-se, também, de como o autor, ator e diretor vão construir determinado personagem com seus conflitos e antagonismos. “Sabemos que, no decurso da novela, podem ocorrer modificações importantes no conceito de protagonista. [...]”

Faz-se um ajuste e, por consequência, quem era protagonista passa a personagem secundária e vice-versa” (PALLOTTINI, 2012, p. 78). Filho (2003, p. 179) ao falar do processo de feitura do folhetim eletrônico assume que “toda novela obedece a uma estrutura estabelecida com a prática” e que o produtor, assim como diretor, autor e ator, devem estar sempre atentos à resposta que vem do público. As viradas e mudanças são, portanto, essenciais e parte constitutiva das histórias. A rotina, garante Filho (2003), é avaliar constantemente a narrativa e interferir nela repetidamente a partir do que ela mobiliza no público e do ponto de andamento (capítulo) da trama. O que, por fim, não deixa de ser uma ironia para um produto recorrentemente acusado de uma repetição desinteligente, sem colocar na conta as observações de Calabrese (1999) sobre ritmos e sua estética da repetição. Fala-se muito em repetição, e uma repetição sinônimo de redundância, mas como uma narrativa aberta acaba agindo, neste aspecto, na contramão de um modelo rígido, pois para andar pode – e para andar, muitas vezes, precisa – propor mudanças internas nos personagens e até redefinições do protagonismo. Inspirando-se, mais uma vez em Calabrese, é possível dizer que há uma cadência que oscila nas relações entre os personagens e nas múltiplas possibilidades de acontecimentos. E ainda que haja elementos invariantes, como os “clichês que consagram o gênero” (CAMPEDELLI, 2001), as heranças de suas matrizes ou ainda marcos temáticos fundamentais, como as relações de família, amor e dinheiro, a telenovela é, sem dúvida, também fruto de um dinamismo que deve ser observado na dialética entre elementos variantes e invariantes.

Sendo escrita enquanto é produzida significa ainda que muito se fala na tirania do público na definição dos rumos da história. Pallottini (2012, p. 34-35) considera que é natural deduzir - aquilo que afirma Filho (2003) - que as emissoras ouvem os números que vem das pesquisas de opinião, os dados que aparecem nas pesquisas qualitativas com grupos de telespectadores e os números dos índices de audiência mas que não é verdade que o público determina a novela, apesar de que tais informações possam ajudar a fazer “correções de rumo”. Calabrese (1999) nos chama atenção à especialização do telespectador. Naturalmente, nem todos os telespectadores colocam-se da mesma maneira diante do consumo das ficções seriadas. O autor identifica quatro tipos de fruição possíveis: o ocasional, o serial descontínuo, o serial médio e o cultural. Mas o consumo de longas horas de narrativas apresentou como consequência uma produção obrigada a “copiar” o que já havia sido feito antes, o que gera os

comentários, em estudos de recepção de telenovela (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002), de que “não há nada novo”, “é tudo igual”, “as novelas boas eram as antigas”. Ora, o público é especializado, no Brasil, especificamente, é um público que sabe ver novela, mas para isso, Calabrese (1999, p. 58) nos aponta uma saída: “Perante a acrescida capacidade do público, só existe uma possibilidade para não o saturar: mudar as regras do gosto juntamente com as da produção”.

Há diversos outros fatores que funcionam como “modificadores da ficção”, são “influxos que invadem a história ficcional, ela própria dotada de porosidade peculiar, podem ser de vários tipos” (PALLOTTINI, 2012, p. 65). Entram nessa conta a censura não oficial, moralismos, interesses diversos, determinismos mercadológicos e econômicos, decisões judiciais, além, é claro, de um desejo do(s) autor(es) de melhorar e progredir com a narrativa deixando mais frondosos os galhos (subtramas) que funcionam melhor com a audiência. Além de modificadores de ficção “negativos”, como os moralismos, por exemplo, há também toda uma preocupação artística, narrativa e estética que influi diretamente em sua construção.

Quanto mais atrelado ao sistema de mercado que produz e distribui uma narrativa, mais é esperado que ela siga receitas de sucesso já testadas anteriormente e reduza o campo da experimentação e inovação. “O difícil é aproveitar a fórmula e, contudo, ser diferente. Então o público não percebe a fórmula, só a diferença. Várias vezes conseguimos isso, e aí geralmente é o sucesso” (FILHO, 2003, p. 176). Ainda assim, a história da telenovela no Brasil em particular, e da TV no mundo em geral, é uma história de mudanças, experimentações e constantes inovações, “o conjunto evolui, a despeito das patrulhas e dos interesses” (PALLOTTINI, 2012, p. 186). E também é uma história de “valor estético, força dramaturgic e penetração crítica” (MACHADO, 2000, p. 22), mesmo que intelectuais de formação mais tradicional não consigam ver nada além de um produto massivo e culturalmente raso naquilo que segue a fabricação em escala industrial estabelecida pela TV. Problematizar a questão da qualidade em televisão não é um objetivo específico nesta pesquisa, mas é importante que fique claro que compartilhamos das ideias de Machado:

De fato, talvez se deva buscar, em televisão, um conceito de *qualidade* a tal ponto elástico e complexo, que permita valorizar trabalhos nos quais os constrangimentos industriais (velocidade e estandarização da produção) não sejam esmagadoramente conflitantes com a inovação e a criação de alternativas diferenciadas, nos quais a liberdade de expressão dos criadores não seja totalmente avessa às demandas da audiência, nos quais ainda as necessidades de diversificação e segmentação não sejam inteiramente

refratárias às grandes questões nacionais e universais (MACHADO, 2000, p. 25).

Orofino (2006, p. 142) pesquisando o processo de produção da minissérie<sup>37</sup>, que depois virou filme, *O Auto da Compadecida* (TV Globo, 1999), diz que há possibilidades de uma ação reflexiva dentro da estrutura comercial da TV. Essa possibilidade aparece no “domínio das relações cotidianas” e também “do ritmo da produção em termos de um *uso* que se faz da estrutura”.

O mercado não é fortemente contra a autoria [...]. Só acho que você não tem como botar uma obra muito experimental numa televisão que busca lucro e que cujo patamar mínimo são milhões de pessoas. Essa obra precisa de um outro lugar para ser distribuída [...]. Eu acho criativo você conseguir criar dentro do mercado, se comunicar com um bom número de pessoas e trazer alguma coisa nova dentro disso. (ARRAES apud OROFINO, 2006, p. 143).

Sim, a novela repete. Repete porque é da sua matriz cultural e histórica, repete porque é longa, repete porque seu gênero assim exige, repete porque a audiência é fragmentada, repete porque é indústria. Mas repetir não é, necessariamente, ruim ou dá ao produto uma qualidade inferior. A serialização tem sua possibilidade poética, e pode, até, instalar uma nova estética. A industrialização sobre o processo de criação e produção das narrativas audiovisuais é pesada e promove desde uma repetição cansativa até aquela que pode ser revigorante e renovadora. As conformações que a indústria cultural dá às narrativas da telenovela incidem, também, sobre seus modelos de construção, ou seja, sobre os parâmetros de roteirização. Pensar o roteiro nos interessa pois nos ajuda a dar pistas para compreender a construção das personagens, seus arcos narrativos, suas personalidades e comportamentos. O que vemos na tela não é, naturalmente, especificamente o que está no roteiro, mas certamente vem de lá. As personagens das telenovelas precisam ser sustentadas por meses, centenas de capítulos, em uma narrativa. Entra aí o trabalho do diretor e do ator na construção das personagens, mas é o autor do roteiro que, no Brasil, terá proeminência sobre o diretor da telenovela, a novela é considerada “dele”. As novelas nascem de uma mecânica consagrada que funciona na lógica do “a novela de Gilberto Braga”, “a novela de Aguinaldo Silva”, “a novela de Silvio de Abreu”. “O autor é a figura mais importante em qualquer obra de dramaturgia. Na tevê, então, é o rei. Humor, novela, seriado. É dele que parte tudo” (FILHO, 2003, p. 156). Naturalmente, o trabalho é feito em conjunto com uma equipe que inclui, no mínimo, como figuras

---

<sup>37</sup> No seu GUIA (2010) a TV Globo a categoriza como “microssérie”. Aqui acompanharemos a classificação feita pela autora Orofino (2006).



principais, diretores, produtores e autores. “O escritor pode até ser o autor da história original, mas o seu desenvolvimento tem que ser feito por várias pessoas – apesar de o autor de novelas ou minisséries ser muito mais dono da história do que qualquer outro profissional que participe da sua execução” (FILHO, 2003, p. 172). No entanto, não sejamos parciais. A televisão é também o “império do ator”, é nele que o grande público está interessado, mas voltaremos a isto no capítulo A Beleza da Vilania.

É preciso ter em conta estes três elementos constitutivos da narrativa da telenovela de que falamos e que dão à ela características únicas – sua estrutura em “árvore”; sua extensão; e o fato da novela ser transmitida enquanto é escrita – para compreendermos alguns princípios de organização de roteiros para telenovelas. Há alguns “princípios básicos de roteirização” para entender aquilo que é necessário em um roteiro para que uma história funcione (HOWARD; MABLEY, 1996). É preciso, ainda, alertar para a questão de que não estamos aqui querendo seguir um manual de roteiro como quem segue um caminho pré-definido que leva sempre de um lugar A para outro B. Saraiva e Cannito (2004, p.15) o dizem bem: “A grande maioria dos livros de roteiro baseia-se num modelo narrativo que o absolutiza, apresentando-o como se fosse único”. O drama – seu modelo padronizado e ensinado pelos manuais – é formatado e nos diz que tudo que há para construir de narrativas audiovisuais deve encaixar-se ali. Ora, a criatividade humana é mais rica do que isso e fatalmente transborda aos limites que tentam, sempre, erguer ao redor dela. Chion (2003, p. 100, tradução nossa)<sup>38</sup> nos lembra dessa diversidade, “Naturalmente, a técnica do roteiro pode diversificar-se, especializar-se especialmente em função do tipo de filme, de público e do gênero cinematográfico”. Entendemos, então, os princípios de roteirização como pontos de apoio para a compreensão da estrutura das narrativas audiovisuais – e no nosso caso da telenovela – mas de modo nenhum acreditamos que há apenas um único modo de as construir, ainda que, nas telenovelas, a mão reguladora do mercado seja uma mão de ferro.

Dito isso é possível seguir alguns princípios básicos de roteirização. Um ponto central é que o filme (ou no nosso caso, uma novela) seja uma boa história bem contada com uma circunstância básica dramática possível de ser resumida em “alguém quer desesperadamente alguma coisa, mas está tendo dificuldade em obtê-la” (1996, p. 51). Esse “alguém” é o

---

<sup>38</sup> Por supuesto, la técnica del guión puede diversificar-se, especializarse en función del tipo de película, del público o del género cinematográfico.

protagonista da história, um personagem cujos desejos conduzem a narrativa e por quem devemos ter alguma empatia, ainda que mínima, e que deve fazer alguma coisa, nem que seja impedir que algo aconteça ou tentar bravamente não fazer algo. Esse protagonista quer desesperadamente alguma coisa, essa “coisa” deve ser possível de ser alcançada, mas não pode ser fácil, deve haver obstáculos a serem superados. Se não há dificuldade na circunstância, não há interesse do público.

Há também um outro elemento que deve ser incluído em uma “boa história bem contada” que é o modo como o público vivencia a história. Dosar a quantidade de informação oferecida ao público, distribuir o conhecimento dos fatos da história entre os personagens, deixar o público na expectativa de que algo aconteça versus o medo de que aquilo não se concretize, o tanto de surpresas que acontecem na narrativa são elementos fundamentais para que uma história seja sedutora e envolvente para quem assiste. “Administrar essas e outras partes do envolvimento do espectador é a maior façanha do roteirista. Sem esses elementos, uma boa história acaba sendo apenas uma porção de eventos em sequência, não uma vivência pela qual o espectador anseia” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 51). Sendo essa uma premissa fundamental no cinema tal princípio básico de roteirização torna-se uma regra ainda mais especial nas novelas, cujas narrativas estendem-se por meses no ar, disputando a atenção do espectador com novas mídias e com o próprio ambiente circulante.

Analisando as maneiras de se escrever uma história de mistério, Filho (2003) diz que há quatro modos de narrar: o público sabe, os personagens não; um personagem sabe, o público sabe, os outros personagens não acreditam; alguns personagens sabem, mas não o público; e ninguém sabe o que acontece, o público vai descobrir junto com os personagens. E há dois modos da novela não funcionar: quando lança mão das duas últimas estratégias. “Quando o público não sabe, no início da novela, qual o mistério ou quem é quem, cria-se um problema! Tudo tem que ficar claro de início: mocinho, bandido, objetivo, etc” (FILHO, 2003, p. 177). Tendo, afinal, o melodrama como matriz cultural, a telenovela se dá a ver, deixa tudo aparecer, tudo diante do olhar, os “significantes puros” de Brooks (1995). Ora, Filho não está sugerindo que surpresas não aconteçam. O destino de uma de nossas vilãs, Odete Roitman é traçado justamente em torno do mistério “quem matou Odete Roitman?” que galvanizou as atenções dos telespectadores até o último capítulo. Filho (2003, p. 181), inclusive, ao explicar como funciona a estrutura narrativa da novela ao longo dos capítulos

fala da necessidade de viradas, os *twists*, que são surpresas dos personagens ou da novela, do qual falaremos mais adiante, mas que “estão em quase todas as novelas” e giram em torno das questões: descobre-se algo novo de algum personagem; alguém é assassinado; alguém some; alguém julgado morto não morreu; o desvelamento da identidade paterna/materna verdadeira; “onde está a carta? O mapa da mina?”; quem era pobre fica rico; herói ou heroína está irremediavelmente doente. Precisamos mais uma vez recorrer à Campedelli (2001) para lembrar que os *twists* – e suas conseqüentes surpresas – são, portanto, montados em cima dos “clichês do gênero”.

É bastante rotineiro também dividir a história em três atos, como faz Vogler (2015), ainda que isso seja questionado por vários autores. Fala-se em cinco e até sete atos, mas o fundamental é menos seguir tal divisão rigorosamente e mais compreender que a divisão em três atos é uma forma de organizar a narrativa e as ideias do escritor a respeito do enredo, mas não tem relação direta com o modo como o público vai viver a história. “Cada ato é como um movimento de sinfonia, com início, meio e fim próprios [...] Cada ato envia o herói para uma trilha determinada com um objetivo ou meta específico, e os climaxes de cada ato mudam a direção do herói” (VOGLER, 2015, p. 28). Não há uma estrutura fixa a partir da qual é possível contar uma história que, na verdade, evolui, está em fluxo, se desenrola, mas os três atos como que ajudam a delimitar as transações emocionais com as mudanças essenciais da história. Saraiva e Cannito (2004, p. 105) sugerem que muito mais útil do que recortar e encaixar as ideias em três atos é pensar que “o número de atos (ou partes) de um filme é definido pelo número de transformações radicais em suas situações dramáticas”.

De todo modo, seguindo a ideia organizativa dos três atos, o primeiro apresenta o universo da história e o protagonista, antagonista e o conflito principais. No segundo as dificuldades serão apresentadas com mais detalhes, os obstáculos serão trabalhados. Por fim, no terceiro ato as histórias, tanto do protagonista quanto as subtramas serão resolvidas e o conflito será relaxado. Filho (2003) analisando o percurso da narrativa de uma telenovela diz que há também uma “divisão em atos” que, claro, obedece à extensa narrativa de 200 capítulos. Em média<sup>39</sup> o autor deve concentrar-se em ganhar o público nos primeiros 20

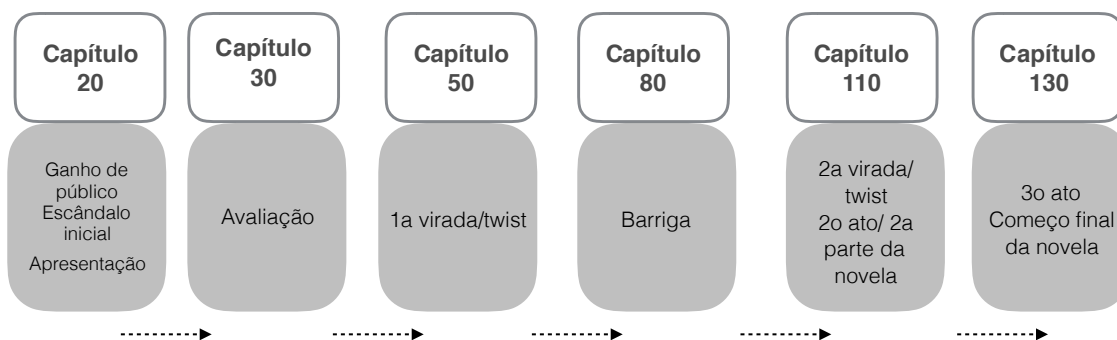
---

<sup>39</sup> Trabalhamos com a concepção de que as novelas que tem em média de 180 a 200 capítulos, mas isto não é uma regra fixa. A quantidade de capítulos varia bastante, conforme diversos fatores. Do nosso *corpus*, por exemplo, a novela mais curta é *Lado a Lado*, 154 capítulos, e a mais longa é *Senhora do Destino*, com 221 capítulos. Ver Quadro 2.

capítulos e a partir do trigésimo reavaliar os caminhos que a história deve tomar. É então que Filho fala de duas grandes viradas, os *twists* que falávamos antes, que uma novela apresenta, por volta do capítulo 50 e do capítulo 110, quando começa o “segundo ato”. Na altura do capítulo 130 parte-se para o final, o “terceiro ato”. Mas há, por volta do capítulo 80, o início da “barriga”, quando a novela fica parada e os assuntos se repetem. A história de uma novela deve começar com um “escândalo inicial” e os *twists* dos capítulos 50 e 110 são novos “escândalos”, as surpresas da narrativa. Em *Vale Tudo*, por exemplo, nos primeiros capítulos Maria de Fátima uma das vilãs protagonistas da trama, vende a casa que a mãe, a honrada Raquel, herda de um tio. Raquel fica na miséria e Maria de Fátima foge para o Rio de Janeiro para tornar-se modelo. Assim estabelece-se o escândalo que dá o pontapé inicial da trama e ajuda a conformar claramente o tema da novela: o brasileiro que sempre quer levar vantagem em tudo, filhos que roubam os pais, falta de cidadania, corrupção e falta de ética.

É possível fazer uma “linha do tempo” da narrativa da novela e suas necessidades de roteiro, adaptando-se a orientação dos três atos, a partir da obra de Filho (2003).

#### Quadro 1: Linha de desenvolvimento do roteiro da telenovela



Fonte: Elaborado pela autora com base na obra de FILHO (2003).

A definição do universo da história é outro elemento básico de roteirização e diz respeito ao “mundo” onde se desenrola a trama. O universo da história tem seus regulamentos e limites próprios, com as coisas que são importantes/valorizadas nele. Observar o universo é fundamental. “Cada narrativa nos mostra um microuniverso de valores que em geral refletem os valores da própria cultura em que ela se insere. Os personagens desejam aquilo que é socialmente valorizado” (BALOGH, 2002, p. 61), como a beleza e a juventude, por exemplo.

Cinco das novelas do recorte que fizemos se passam no momento histórico em que foram escritas, a exceção fica por conta de *Lado a Lado*. Dois elementos a considerar: como as novelas passam-se no momento histórico em que foram escritas, ou seja, nos anos 1970 a 2015, elas nos ajudam a alcançar nossos objetivos, a ver como o movimento histórico-cultural das mudanças dos olhares e sensibilidades em direção ao corpo e à beleza aparecem na conformação dos modelos de aparência das vilãs. Segundo ponto: ainda que *Lado a Lado* seja uma “novela de época”, que localiza sua narrativa no universo do Brasil recém-saído da violência da escravidão, o tratamento dos seus temas foi feito de modo atual, uma declarada preocupação dos autores. “Os fatos históricos foram retratados a partir de personagens fictícios. O que muda a trajetória dos personagens são fatos históricos [...]. A novela apresentou fatos históricos, mas incorporados ao folhetim, o que facilitou a aproximação das pessoas” (BRAGA; LAGE, 2013). Cada um dos elementos/temas tratados na novela não pode ser considerado datado ou envelhecido pela distância temporal histórica que separa o universo da narrativa de nossa contemporaneidade. Temas como racismo, preconceito religioso, de gênero e social foram abordados na narrativa de época, mas com um discurso que em nada era distanciado ou antigo em relação aos dias de hoje. “Me orgulha quando alguém que acompanhou a novela conta que olha para a questão racial e feminina de forma diferente, aquele momento em que depois de assistir uma cena você fica com uma interrogação na cabeça” (BRAGA; LAGE, 2013). Além disso, *Lado a Lado* é uma novela de época, mas realizada entre 2012 e 2013 e, sem nenhuma dúvida, representa modelos de aparência contemporâneos, baseados em beleza, juventude e magreza. Dito de outro modo: *Lado a Lado* é considerada uma narrativa “de época” por retratar, diegeticamente, um momento histórico já passado, mas a abordagem dos seus temas, os parâmetros dos comportamentos dos personagens e de seus modelos de aparência são absolutamente de nosso momento histórico.

A relação entre protagonista e antagonista que gera o conflito é um dos pontos mais essenciais em um roteiro. O protagonista, sabemos, é geralmente alguém, um personagem específico (na maioria dos casos em filmes e minisséries, em novelas isso é uma regra mais rigorosa ainda) que deseja ardentemente algo, esse algo é possível, mas difícil de conseguir. “O móvel da narrativa é o desejo que leva o personagem a ser sujeito de uma série de ações no sentido de conseguir o(s) objetivo(s) do seu desejo” (BALOGH, 2002, p. 61). A dificuldade para conseguir atingir o objetivo é, em telenovelas, geralmente representado em

um outro personagem, o antagonista - que não é o mal necessariamente, apesar de poder ser - mas uma força opositora, uma “dificuldade que resiste ativamente aos esforços do protagonista para alcançar sua meta. Essas duas forças opositoras formam o conflito ou os conflitos da história” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 58). O antagonista não é um personagem menos complexo ou sofisticado do que o protagonista, Pallottini (2012, p. 193), inclusive, adverte que um dos principais erros na criação de um antagonista é permitir que ele seja “mais fraco, menos capaz, menos ativo, menos interessante. Diminui-se, assim, a força do conflito”. Uma das vilãs do nosso *corpus*, Constância Assunção, que na trama funciona como antagonista das duas protagonistas Laura e Isabel, as heroínas, é assumida pelos autores como a personagem mais elaborada da narrativa. “Do ponto de vista da dramaturgia, não dá para negar que Constância é nosso personagem mais complexo e difícil” (BRAGA; LAGE, 2013). Importante apontar ainda que, em telenovela, o antagonista costuma sim ser o vilão/a vilã da história, a força do mal encarnada em um personagem, enquanto o protagonista é representado pelo herói/heroína, a força do bem. Ainda que isso venha sofrendo uma reconfiguração atualmente e a ênfase do protagonismo esteja indo do herói ao vilão (MOTTER, 2004), como discutindo anteriormente.

O conflito preponderante em telenovela é, portanto, externo – dois personagens em oposição direta um ao outro, o bem versus o mal. Mas, para humanizar-se e adicionar complexidade ao personagem, os autores incluem conflito(s) interno(s), uma dificuldade pessoal, muito do que vai no coração do personagem, que dificulta que ele (tanto protagonista quanto antagonista) atinja seu objetivo. Quando mais as novelas foram se sofisticando no Brasil e afastaram-se do tom unicamente melodramático mais os personagens se complexificaram e os conflitos internos foram sofisticados.

O conflito interno, quando bem construído, enriquece, complicando a personagem [...]. As personagens realistas, psicologicamente bem construídas [...] são complexas, ricas de conteúdo, contraditórias, mas verossímeis e humanas. As más personagens da telenovela não são as *más*, mas as que são apresentadas com uma feição e, depois, por razões variadas, mudam por completo o seu personagem. Só mesmo a longa duração da história pode levar o público a engolir esse tipo de defeito (PALLOTTINI, 2012, p. 140-141).

Em *Avenida Brasil*, Carminha está em direta oposição à Nina/Rita ao longo de toda a narrativa e seu grande objetivo é manter a mentira que a colocou na posição que está. No entanto, Carminha tem seu grande conflito interno que, ao final da narrativa acaba

direcionando o destino da personagem: o amor pelo filho Jorginho que a despreza. A criança, pensa Tufão, foi adotada por eles, mas na verdade é filho biológico de Carminha com o amante Max. Jorginho, no começo da história é jogado por Carminha em um lixão, para depois ser resgatado por essa mesma mãe para viver como filho adotado dela e de Tufão. O conflito preponderante é o externo e o embate direto entre protagonista e antagonista apresenta-se como uma disputa do bem contra o mal, como frequentemente acontece. Ainda que Nina/Rita seja mais uma anti-heroína, não há dúvidas de que ela, quando faz o mal, persegue o bem.

As regras de roteirização aplicam-se à telenovela, como já mencionamos, mas há que se considerar, como diz Pallottini (2012, p. 134) que a longa narrativa é uma “construção irregular, de grandes dimensões”, uma obra escrita no seu “enquanto” audiovisual. “A condução da ação e o exercício da vontade, na telenovela, ficam um pouco ao sabor do acaso e dos interesses momentâneos de audiência e sucesso. A telenovela seria, assim, um pouco ‘qualquer coisa’”. Diz a autora que nos exemplares mais coerentes de telenovelas há algo muito definido que deve acontecer: o personagem A vai tentar fazer algo enquanto o personagem B vai tentar impedir A de alcançar seu objetivo. Fica claro, então, a identificação dos protagonistas e o estabelecimento do conflito que deflagra a ação. Embora haja enormes possibilidades de reorganização da definição de quem “carrega” a função de principal condutor da trama durante a exibição da narrativa – novamente aqui devido à longa extensão da narrativa, bem como a seu caráter de obra aberta – é certo que sempre deve ser definido os personagens que estarão em oposição um ao outro e o conflito resultante disso, ou seja, devido às dimensões da telenovela, pode ser que em determinado momento da exibição dos capítulos a ação seja conduzida predominantemente, em uma fase, por um personagem, e em outra fase, por outro. Os roteiros cinematográficos e mesmo os feitos para televisão em outros formatos, como minisséries, não sofrem com essa oscilação do personagem que “carrega” a trama, o papel do protagonista e antagonista são muito bem definidos, em roteiros escritos, revisados e fechados antes de serem gravados.

Trabalhar o tempo em um roteiro é uma questão que deve sempre chamar a atenção do roteirista. Gerenciar o tempo real, o tempo fílmico e a moldura temporal, e ainda as elipses e elaborações são recursos essenciais para manter o telespectador atento à história, para aumentar sempre que possível o impacto dramático e dar à quem assiste uma noção de

verossimilhança sem que a pessoa se perca ou se canse diante de tempos “cortados”, “espichados” ou, simplesmente, “ausentes”. Mas, como já mencionamos, tudo se complica quando estamos pensando em uma narrativa que se desenvolve em 200 capítulos. Sendo extensa e tendo como uma de suas estratégias narrativas a repetição e a redundância a telenovela retarda o fluxo temporal da narrativa, isso acontece tanto pela sua extensão quanto pelas próprias características do veículo – afinal, o consumo da TV não é “imersivo”. Esta sensação de “ritmo lento” é falsa, adverte Pallottini (2012, p. 57). “Trata-se apenas do andamento imposto pelo gênero em suas dimensões obrigatórias”. A mesma larga dimensão da novela e sua assistência fragmentada exige a “renovação periódica da atenção, mediante a introdução de novos conflitos, tramas e personagens supervenientes”. A autora afirma que elementos de roteirização como caracterização de personagens, apresentação e resolução de conflitos precisam ser pensados em novos termos temporais, geralmente e necessariamente “mais pausados”. A exceção fica para o último capítulo, já que as convenções narrativas e expectativa do público têm como consequência, geralmente, um capítulo apressado, atropelado e mal resolvido, que nunca, ou quase nunca, realmente agrada. “Não conheço ninguém que alguma vez tenha gostado do último capítulo de uma novela. Todo mundo os considera insatisfatórios, não convincentes, apressados, absurdos, vazios, inverossímeis” (PALLOTTINI, 2012, p. 91).

As novelas costumam, em termos de “tempo filmico”, obedecer uma cronologia mimética da temporalidade experimentada nas rotinas dos telespectadores. Os natais de nossas vidas coincidem com os natais dos personagens, por exemplo, em diversos casos mesmo em novelas de época, cujo momento histórico dos personagens a rigor não coincide com o do telespectador.

O discurso audiovisual dispõe de recursos muito mais restritos do que a literatura para representar a temporalidade. Entende-se que o fluxo das imagens se dá no presente em termos de tempo ou, mais precisamente, no indicativo em termos de modo. Além dessa temporalidade fundadora, o discurso audiovisual só dispõe do *flashback* e do *flashforward* para dar conta das diferenças temporais em sequências anacrônicas. (BALOGH, 2002, p. 76-77).

São três as formas básicas das obras ficcionais: a Lírica, a Épica e a Dramática<sup>40</sup>. Claro que essa separação não é rígida e estéril. Não é raro em narrativas audiovisuais

---

<sup>40</sup> Duas referências de apoio sobre a classificação das obras de ficção: PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983. E ainda: ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.



dramáticas (como as telenovelas) haver momentos líricos e épicos, mas a verdade é que as histórias devem ter uma certa unidade geral e há poucas dúvidas de que as telenovelas são essencialmente dramáticas. Daí, advém os “preceitos dramáticos” que nos interessam aqui para podermos pensar as narrativas das novelas a partir deles: unidade de ação, primazia do diálogo, “ausência” do narrador, presente imediato (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 70). A unidade de ação, uma necessidade fundamental em narrativas dramáticas, é um conceito proposto por Aristóteles<sup>41</sup> que pode ser compreendido como a ideia de que todas as ações de um roteiro devem convergir para um mesmo objetivo. São três as unidades possíveis em uma história: lugar, tempo e ação (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 99). O roteirista deve aderir a uma delas e pela imensa facilidade que tem o audiovisual de nos transportar de lugar e de tempo, a unidade básica das narrativas do cinema e da televisão é a de ação. A busca de um objetivo, pelo protagonista, mantém o telespectador orientado e dá aos vários planos que se seguem – e numa telenovela às várias histórias paralelas à trama principal – um aspecto de uma única narrativa. A unidade de ação faz com que as relações entre os personagens aconteçam de forma causal, uma ação gera outra e tudo converge para o mesmo fim, o que causa uma “progressão dramática”. “No modelo dramático, então, ‘ação’ é uma decisão, uma ação humana com intenção” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 62). Ou seja, a transformação da história é identificada com o agir dos personagens.

Uma telenovela é uma longa série de situações dramáticas, isto é, de personagens reunidas, em conjunto, relacionadas entre si, com suas funções dramáticas, que são, mais ou menos, o aquilo que elas foram fazer lá [...]. Cada um tem uma função, e a reunião dessas funções gera uma situação (PALLOTTINI, 2012, p. 87).

No drama moderno (que, não coincidentemente, nasce no Renascimento) é o livre-arbítrio, a liberdade humana, responsabilizando-se por suas escolhas, que é o centro de tudo. Importa fazer uma rápida distinção entre personagem-sujeito e personagem-objeto. A televisão, afirma Pallotini (2012, p. 129) é o “reino ideal do personagem-sujeito”, aquele que é guiado por sua vontade e decisão, cuja fonte de ações e palavras é seu interior, livre de influxos externos, alheio à determinações externas, senhor de sua vida e atos, guiado pela liberdade e responsabilidade própria e nada mais. Contra esse tipo, há o personagem-objeto

---

<sup>41</sup> Unidade de ação é um conceito elaborado por Aristóteles na clássica obra “Arte Poética” (que tem uma edição nova pela Martin Claret, de 2003). Diversos são os autores respeitados que trabalham este conceito a partir de Aristóteles. Como este é um conceito que nos interessa mas não é central para alcançarmos os objetivos de nosso trabalho, optamos por trabalhar com estas apropriações feitas por outros autores. Mas reconhecemos aqui a força e importância do clássico.

que é sempre levado, é o resultado de suas condições de vida, de qualquer modo de determinação exterior a ele. O homem é um objeto, determinado ferreamente pela história, como uma marionete que, afinal, move-se, cumpre ações, mas não escolhe, é levada, ainda que sofra as consequências dos seus atos. Naturalmente, em uma história, um personagem não é exclusivamente uma coisa nem outra, “só em condições estéticas de estilização total, e com um fim explícito, é que um autor pode propor uma personagem-sujeito total ou uma personagem objeto-total” (PALLOTTINI, 2012, p. 130), ou seja, obedecendo à uma exigência de verossimilhança muito forte nas narrativas das telenovelas brasileiras, ninguém é absolutamente livre que possa fazer tudo que quer e não seja ao menos minimamente determinado por uma condição externa. Pallotini (2013, p. 84), falando sobre a impossibilidade real dessas posições puras (sujeito e objeto) o diz bem ao pensar que os personagens do teatro funcionam como em um movimento pendular que “oscila entre maiores ou menores doses de exercício da vontade e de determinação exterior. Em suma: ora é mais sujeito, ora é mais objeto. E nunca, parece-nos, será totalmente livre, ou totalmente determinada”. Entretanto, a personagem na telenovela tem sido preferencialmente, personagem-sujeito, aquela cuja vontade é a determinante da ação dramática.

Liberdade e conflito são, assim, dois lados de uma mesma forma de compreensão do homem e da vida. O conflito, sabemos, é parte inerente e fundamental às narrativas e no drama os confrontos que geram os conflitos são feitos pelo diálogo. “No drama, as questões são individuais, com as relações entre os homens se dando através de uma forma privilegiada: o diálogo” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 60). Pallottini (2012, p. 128) concorda: “o diálogo é peça fundamental na construção do personagem de TV. [...] Dialogar, e dialogar bem, é obrigação do autor de televisão, como forma de contar sua história, e, ao mesmo tempo, de construir sua personagem”. O personagem, então, faz a ação, mas sendo realizada a ação, a mesma acaba por fazer o personagem, são funções que andam juntas. “O diálogo bom e eficaz surge do personagem, da situação e do conflito; revela personagens e leva a história adiante” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 137). Contudo, a narração por imagens não deve, tampouco, ser menosprezada. O *mise-en-scène* – Thomasseau (2005, p. 128) nos diz que o termo nasce na primeira metade do século XIX e está ligado à constituição de uma linguagem cênica, de uma “encenação ao nível de uma arte” feita pelos melodramas franceses – é complementar na tarefa de mostrar a motivação dos personagens. Por mais que o diálogo

tenha uma supremacia dramática, não é a única forma de mostrar a relação (e os conflitos) entre os personagens.

Propomos que se deixe de lado a ideia de que o roteiro é basicamente diálogo. Essa visão, derivada da absolutização da forma dramática, pode e deve ser superada por uma visão mais especificamente cinematográfica do roteiro, que o encare como um estímulo à visualização da narrativa, envolvendo os diálogos – e as vozes em *off* – no conjunto do fluxo audiovisual com elipses, montagens paralelas, manipulações temporais, música, iluminação (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 18).

Um preceito, aliás, que serve bem ao cinema, mas à TV também. São experiências narrativas para serem vistas, em primeiro lugar, o que corrobora o que diz Pallotini (2013, p. 97) sobre o teatro: “o que é feito no palco, em geral, não se perde; o que é dito sim, muitas vezes”. Uma dose a mais de atenção é necessária neste ponto: fazer, em determinado sentido, é também dizer. Aquelas palavras ditas em uma narrativa audiovisual que dão notícias de fatos, sentimentos, mudanças, que correspondem à verdade e alteram profundamente a vida de um personagem são, também, ações. Um segundo ponto que merece nossa atenção: se serve ao teatro a ideia de que a ação é sempre a melhor maneira de contar o que se passa com um personagem, é preciso lembrar que televisão não é drama puro. “Não há imagem da alma. O rosto, o olhar nos dão esses indícios. Mas só as palavras poderão dar a medida exata do que lhe vai por dentro”, afirma Pallotini (2012, p. 150), para completar mais adiante, “a melhor expressão do subjetivo ainda é a palavra, o diálogo; separada disso, acima e abaixo, está a câmera”. Em uma narrativa cuja matriz fundamental é o melodrama, em que tudo é dado a ver, como diz Xavier (2003, p. 89), o melodrama funcionam em sua operação de “tornar visível”, o *mise-en-scène* importa, é fundamental, o papel da câmera que narra tampouco deve ser ignorado, mas a telenovela também é um “palco” essencial do diálogo nesse gênero narrativo no qual tudo é visto, dito e sabido.

A ausência do narrador ajuda a diferenciar o dramático do épico, bem como o uso do presente imediato. O drama mostra um mundo que está acontecendo (ainda que, diegeticamente, a história se passe em outros momentos históricos, como *Lado a Lado*) no momento que o acompanhamos. O épico coloca-se no presente narrando o passado, o drama coloca-se no agora, criando essa sensação de “presente imediato”. “O drama, pois, não representa, ele *se apresenta*. O drama é presente” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 61). O “presente” da ação dramática contém o futuro, já que as ações sucedem-se umas às outras, numa estabelecida relação de causa e efeito.

Saraiva e Cannito (2004, p. 71), ao falar do dramático, do épico e do lírico e nos oferecer os “preceitos dramáticos” advertem, no entanto, que mesmo narrativas claramente dramáticas vão apresentar “momentos menos dramáticos ou não-dramáticos”. São aqueles momentos numa narrativa dramática, em que a história não avança, tanto em relação ao conflito principal, quanto aos conflitos secundários. “Isso é parte do próprio esforço de composição do drama. Afinal, se tudo for dramático, nada o será” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 71). É perfeitamente razoável termos a ambição de adaptar a fala dos autores à narrativa da telenovela e entender as conhecidas, assumidas e até necessárias “barrigas” das telenovelas – um vácuo narrativo em que nada acontece, daí a necessidade das viradas e “escândalos” como diz Filho (2003) – como esses momentos menos dramáticos ou não-dramáticos, especialmente no sentido de compreender como momentos em que não há passagem de um estágio a outro das tramas, não há tensão e distensão. As criticadas “barrigas” são também importantes. Afinal, como dizem Saraiva e Cannito, “o drama deve respirar”.

Por fim, chegamos à construção, à caracterização dos personagens “caracterizar é isso, dar características a um personagem, ou caráter” (PALLOTTINI, 2013, p. 86), é atribuir a ele características nos campos físico, social e psicológico, campos que vão se interpenetrar na tarefa de construir um personagem, “um processo de estruturação de um ser humano fictício, mais ou menos cheio de detalhes, conforme a natureza do texto, mas sempre coerente, capaz de convencer e de cobrar uma espécie de existência própria” (PALLOTTINI, 2013, p. 89). A atribuição desse conjunto de características precisa ser harmônico, credível, e inclui características físicas, figurino e modo de falar, sem deixar de reconhecer a importância de outros elementos, como o uso da paisagem sonora – e até de sons exclusivos – que acompanha o personagem, a trama na qual está envolvido, o núcleo a que pertence, o universo que habita na narrativa, o modo como se relaciona com os outros personagens, e até mesmo os cenários onde o personagem transita, ou seja, sua caracterização social, qual sua situação na sociedade a que pertence. Estamos aqui, naturalmente, falando de uma caracterização em sentido mais amplo, que vai além daquilo que é possível ver/ouvir, exclusivamente, no/do ator/atriz, uma caracterização em que “o criador do espetáculo - ou a equipe criadora, na qual se compreendem cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador, compositor de música e outros - contribui poderosamente para a caracterização das personagens” (PALLOTTINI,

2013, p. 87). Alencar (2004, p. 73) nos diz algo semelhante, quando considera que esse é um dos momentos mais ricos do processo, quando os profissionais da cenografia, figurino, iluminação e direção de arte atuam na tarefa da caracterização de um personagem.

Explicando o processo de construção dos personagens, Filho (2003, p. 305) declara que a leitura do texto de uma narrativa, nos chamados “ensaios de mesa” – quando atores e diretores lêem o texto de uma novela sentados em torno de uma mesa, no início de uma produção – é importante, afinal, é no texto que o personagem é criado, “a personagem entra em cena através do ator, no espetáculo. Mas, antes disso, ele entrou em cena, figuradamente, através do texto” (PALLOTTINI, 2013, P. 87), porém discuti-lo com os profissionais que ajudarão a caracterizar um personagem é fundamental.

Há casos que exigem, por exemplo, a presença do figurinista ou do cenógrafo, que ali estruturam a concepção da roupa ou da casa de determinado personagem. Ao construir um personagem, temos de sentir se fuma ou não, que tipo de roupa usa, como penteia o cabelo; ou seja, vai adquirindo um estilo (FILHO, 2003, p. 305).

O fundamental é que nos “ensaios de mesa” o elenco passa a conhecer tudo que é possível conhecer da vida do personagem até aquele momento, da sua casa às suas roupas, bem como seus objetivos, principais dificuldades e como se localiza socialmente e em relação aos outros personagens. “Os personagens – que estão ali construídos em suas emoções básicas – ganham tridimensionalidade” (FILHO, 2003, p. 305). É o início de um processo no qual, na verdade, nunca se conhecem todas as potencialidades e possibilidades para um personagem, um processo que nem mesmo o autor domina, justamente porque o destino da história como um todo e dos personagens em particular, simplesmente ainda não existe. O envolvimento do ator, diretor, bem como do diretor de arte e de som é importante para o resultado da caracterização de um personagem de quem não se sabe ainda tudo que pode/vai acontecer. “O diretor é o estimulador desse envolvimento – atores, cenógrafos, figurinista, iluminador, todos estão no mesmo barco” (FILHO, 2003, p. 308). Daí a importância de exercícios de preparação de atores, para que eles “entrem” nos personagens. “Especialmente nas novelas, os atores têm muito pouco tempo para se aquecer, pois a maioria das cenas é muito curta e, sem conhecer os desdobramentos da trama, não conseguem visualizar o personagem por inteiro” (FILHO, 2003, p. 306).

Para compensar essa imensa dificuldade inicial, diretores e produtores de TV usam as mais diferentes técnicas de trabalho. Fazer laboratórios com os atores, por exemplo, tornou-se

comum na TV Globo e são recorrentes as matérias, na mídia especializada, de intensos processos de imersão que determinados atores – ou até mesmo todo o elenco de uma novela – fazem em situações e/ou locais específicos que dizem do universo da narrativa que será apresentado ou da característica, profissões e condições de vida dos personagens. O ator Marcello Novaes, que viveu o vilão Max (*Avenida Brasil*), por exemplo, precisou frequentar o baile charm do bairro de Madureira na Zona Norte do Rio de Janeiro, além de conversar com vários jogadores de futebol, tudo na tentativa de compor seu personagem<sup>42</sup>. Já a atriz Carol Abras, que deu vida à argentina Begônia, na mesma novela, precisou frequentar clínicas de dependentes químicos e fazer aulas de espanhol. A personagem enfrentava o drama da dependência na novela<sup>43</sup>. Lázaro Ramos, ator que interpretou Zé Maria em *Lado a Lado*, fez aulas de história e sociologia, e precisou fazer treinos de capoeira, aprender golpes e a história do esporte<sup>44</sup>.

Outro modo de compensar a falta de intimidade dos atores e de toda a equipe de caracterização foi encontrada pelo diretor Daniel Filho na sua prática profissional na TV Globo: filmar de trás para frente os primeiros capítulos da novela. Quando começa a produção geralmente há uma ou duas dezenas de capítulos já escritos e um desenho primeiro dos personagens. Há um período de três meses iniciais nos quais são preparados os personagens e filmados esses primeiros doze ou quinze capítulos, quando é possível testar cenários, objetos de cena, iluminação, marcação de atores e câmeras, figurino, som. Depois disso, o tempo passa mais rápido e trabalha contra a produção. Indo ao ar com essa folga inicial de capítulos gravada, a novela exigirá da equipe seis capítulos por semana até o final de seus, em média, 200. “Na televisão, o tempo é curto e o processo tem que ser condensado. Rápido. [...] Mal dá tempo de pensar” (FILHO, 2003, p. 310). Gravar inicialmente os últimos capítulos escritos (começar a gravar do décimo segundo para o primeiro, por exemplo) dá a todos os profissionais envolvidos a possibilidade de, ao gravar o primeiro que irá ao ar, todos estarem mais íntimos dos personagens e do universo que os rodeia. “Quando os primeiros capítulos

---

<sup>42</sup> Informação disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2012/03/marcello-novaes-faz-laboratorio-para-compor-vilao-de-avenida-brasil-434164.html>>

<sup>43</sup> Informação disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/Bastidores/noticia/2012/03/carol-abras-visitou-clinicas-para-viver-dependente-quimica-begonia.html>>

<sup>44</sup> Informação disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/08/22/lazaro-ramos-lutara-pelos-direitos-dos-negros-em-nova-novela-das-seis.htm>>

são gravados, os atores já têm uma convivência de várias semanas com os personagens e, portanto, um domínio maior de suas personalidades – o que é importante para a apresentação desses personagens” (FILHO, 2003, p. 310). Ou seja, quando vemos o primeiro capítulo da novela os atores, diretores e outros profissionais envolvidos em sua construção já estão à vontade e o movimento deles, hesitante e inseguro do primeiro dia de filmagem, quando buscam ainda o estilo ideal, estará dissolvido e “perdido” lá pela segunda ou terceira semana de exibição da narrativa, quando o telespectador já o conhece minimamente e já os viu à vontade. Filho considera que é a partir do capítulo 20 que um ator começa a ter domínio completo do personagem e saber mais dele do que o diretor. Segundo Gilberto Braga (2009) depois de mais ou menos 30 capítulos, nem mesmo os autores têm mais domínio dos personagens do que os atores. Os roteiristas só conseguem continuar a escrever um personagem depois que vêem a interpretação do ator. “Eu não seria capaz, nenhum escritor [seria capaz]. [...] O ator vai te apontando o caminho”.

O domínio do personagem, no entanto, como mencionamos, não se faz sem recursos oferecidos pelo figurino, caracterização, cenografia e produção de arte. Nas fases iniciais de planejamento de uma novela, juntamente com os ensaios de mesa, há uma significativa quantidade de profissionais que se envolvem especificamente na tentativa de construir tanto o universo por onde transitarão os personagens, quanto os próprios personagens. Nessas fases tudo está limitado a alguns desenhos nas pranchetas dos diretores de arte e leituras de mesa. “É preciso saber como são os personagens. Enfim, ele é dissecado, mas ainda não existe” (ALENCAR, 2004, p. 75). O figurinista, então, tenta esboçar como o vê, baseado na sinopse do roteiro, no tom dado pelo diretor ou pelo autor, já o cenógrafo vai pensar na casa desse personagem e em como suas características – aquelas já conhecidas nesse momento – interferem no ambiente no qual vive.

O figurino e as características físicas atribuídas aos personagens são peças importantes para o processo criativo, é bom que se note, afinal, como lembra Pallotini (2013, p. 87), que a primeira forma que tem o telespectador de “atingir essa criatura”, que é o personagem, é a visual. Não é raro, portanto, que as provas de figurino acabem se transformando em exercícios de improvisação.

Há atores que só começam a representar corretamente quando acabam de vestir a roupa do personagem. É o momento em que eles completam a construção do personagem (...). O corte e o tom do cabelo, a roupa

apropriada, o sapato e os objetos - tudo isso aproxima o ator da alma do personagem (FILHO, 2003, p. 247).

A década de 1970 foi um marco importante para a produção de figurinos, pela busca de uma maior verossimilhança entre o que estava na tela e o que vivíamos na vida. Filho (2003, p. 248) lembra que a primeira versão de *Pecado Capital* (1975-76) pode ser considerada um marco importante em termos de figurinos pois a busca pelo real era bem intensa, a ideia era fugir daquela “roupa cenografada que sempre fica falsa”. A figurinista da novela, à época, Marília Carneiro, que tem em seu currículo *Dancin' Days* e *Rainha da Sucata*, foi às ruas e deu roupas novas aos transeuntes em trocas das suas já usadas que se encaixassem nas características dos personagens e foram essas roupas usadas - e reais - as utilizadas como figurinos. A mesma ideia de um figurino realista foi trabalhada em *Malu Mulher* (1979-80), a personagem título da série acordava sem maquiagem e prendia os cabelos com um palitinho, ou com uma caneta, bem aos moldes do que acontecia com as mulheres que a assistiam.

Os anos 1970 também foram o momento em que um novo conceito de produção foi inaugurado na Globo, para otimizar tempo com a consolidação das novelas na tv, começaram a buscar roupas prontas em lojas, ao invés de produzir todos os figurinos utilizados nas tramas. Uma “estética naturalista” tomou conta das novelas e os figurinos passaram a expressar o que figurinistas chamam de “vivência”, uma aproximação dos figurinos ao cotidiano experimentado pelas pessoas fora da tela. “A busca do realismo passou a nortear também as tramas de época” (GUIA, 2010, p. 15). O figurino não é cópia de documento histórico, ainda que possa ser compreendido dessa maneira. “O mais importante, sempre, é a comunicação. O temperamento, a idade do personagem e o papel social estão entre as leituras que uma composição de roupas suscita no público. Algumas licenças poéticas, portanto, são permitidas” (GUIA, 2010, p. 15). Um compromisso com o real serve muito pouco se não ajudar a narrar a história. O que vale ainda para a caracterização, desde a cor dos esmaltes usados nas unhas, até a padronagem de cor usada para um personagem, passando por pequenos detalhes, como os joelhos que Odete Roitman deixava à mostra. Os joelhos em exibição foram uma decisão da figurinista de *Vale Tudo*, Helena Gastal, afinal, Odete era uma mulher poderosa que gostava de seduzir homens mais jovens e os joelhos eram o signo que expressavam sua faceta sensual. As roupas claras de Carminha e Constância, os vestidos justos e um pouco vulgares e as unhas vermelhas de Nazaré não aparecem nos personagens



por uma questão de gosto pessoal dos figurinistas. Fazem parte do conjunto de traços organizados que buscam pôr de pé um esquema de ser humano além de obedecer ao que Pallotini (2013, p. 99) chama de caracterizar por Tradição, ou seja, no seio de uma determinada cultura, certas coisas são de domínio comum e não se precisa informar diretamente sobre elas, ou seja, há características que significam sempre mais ou menos a mesma coisa, assim como a máscara, no teatro, é também uma forma de determinação tradicional, “embora ela seja visualmente reconhecível, em essência, é também um elemento que se repete, na sua aparência marcada” (PALLOTTINI, 2013, p. 99). A máscara como elemento cênico surge no teatro grego, por volta do século V a.C. Durante os espetáculos os atores trocavam de máscaras e de figurino diversas vezes, o que permitia que um mesmo ator interpretasse diversos personagens. Cada uma das máscaras expressava uma emoção, um estado de sentimento do personagem (BERTHOLD, 2001). Assim, Pallottini considera que se caracteriza, como forma de máscara, objetos específicos usados pelo ator, assim como um uniforme, um penteado, um chapéu, “aqueles elementos visuais (...) que aqui são repetidos e constituem um distintivo, um signo determinante, um sinal a ser decifrado. O mesmo acontece com a maquiagem, forma de máscara” (PALLOTTINI, 2013, p. 100).

Bem, a caracterização de um personagem está relacionada à sua construção de modo mais completo o que, em um roteiro, significa que junto à esse esforço de o criar visualmente está também o objetivo do personagem, como já mencionamos. O que ele faz e o que deseja ardentemente em uma trama é também o que ele é, vai interferir em sua caracterização social e psicológica diretamente, e até mesmo visual. Quando sabemos o que pretende um personagem, saberemos como ele deve se mostrar. “O objetivo dos diversos personagens determina o curso dos acontecimentos e constitui a chave para a compreensão deles e de seu comportamento” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 105). É na ação que se passa na narrativa, sejam diálogos ou atitudes tomadas, que são o resultado das escolhas, vontades, confrontos, paixões, ódios dos personagens, que seu caráter aparece da melhor maneira para o telespectador. “Sem dúvida a melhor forma de se caracterizar uma personagem é pela ação, pelo que ela *faz*” (PALLOTTINI, 2013, p. 97). Elementos do espetáculo, fora e dentro do diálogo, informações das naturezas mais diversas, nos figurinos, nos cenários, na direção de arte, tudo isso vai montando o personagem. “Nunca, é claro, de maneira mais eficaz do que mostrar o que ela realiza, quais suas ações, o que faz, quer através de atos propriamente ditos,

quer através de palavras carregadas de sentido, que mudam o curso da ação e dos acontecimentos” (PALLOTTINI, 2013, p. 99).

Há, no entanto, diferenças entre características e caracterização. Um traço físico do personagem só participará da caracterização se aquilo estiver, de algum modo, ligado à personalidade, ainda que Pallottini (2013, p. 91) nos lembre que "*sempre* estes detalhes, patentes ou omitidos, influem nas suas ações”. Afinal, alguém ser do modo que é leva esse alguém a ser diferente dos outros, a comportar-se como indivíduo. Não obstante, há sempre que considerar a caracterização por Tradição, pelo uso das “máscaras”. Um cabelo louro em uma personagem pode ser apenas um cabelo louro, mas em uma vilã significa outra coisa, pode, afinal, ter uma conotação absolutamente significativa. E a observação das vilãs nos permite dizer que sim, há uma conotação específica que associa cabelos louros à frieza, beleza, poder e maldade. Os cabelos claros de Nazaré Tedesco e de Carminha estavam ligados à ascensão social das personagens pelo casamento, assim como era um traço que caracterizava enormemente seus cuidados com a beleza. Os cabelos louros de Constância a ajudava a separar-se em classe social, beleza e sofisticação da primeira geração de filhos de escravos que nasceram livres no Brasil. Era afinal uma marca da classe e da raça<sup>45</sup> à qual pertencia. Marcar tal diferença era vital para a personagem e um de seus objetivos na trama. Características aparentemente tolas podem ganhar importância em uma trama. “O ingrediente essencial que falta a essas características (comuns) é a atitude do personagem em relação ao seu atributo. [...] É preciso que a história contenha a atitude do personagem em relação a tais atributos para que a caracterização desabroche” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 106). Ora, os cabelos louros de Nazaré não passam despercebidos. Um de seus auto-elogios preferidos é “loura linda, loura louca”. Todas as vilãs do nosso recorte são louras. Quanto mais atual é a novela, mais loura é a vilã. Yolanda Pratini (1978-79), Odete Roitman (1988-89) e Laurinha Albuquerque Figueroa (1990) possuem os cabelos claros, mas não são tão louras quanto Nazaré Tedesco (2004-05), Carminha (2010-12) e Constância Assunção (2012-13) (Apêndice C). Cabelos escuros adornam apenas 15 das 45 vilãs identificadas desde 1970 nas novelas das 21h da Tv Globo, ou seja, mais de 65% delas são louras ou tem os cabelos claros. Não as escolhemos para nosso *corpus* intencionalmente por serem louras, mas a observação empírica

---

<sup>45</sup> De nenhum modo é nosso interesse neste estudo propor qualquer debate sobre o complexo conceito de raça, mas aqui a entendemos como aspecto mais antropológico e cultural do que biológico ou genético. E é neste sentido que usamos raça, pois é também neste sentido que o tema é tratado na novela *Lado a Lado*.

das vilãs nos deixa concluir que cabelos claros são parte constituinte da caracterização de um certo tipo de vilã, esta que é o melhor exemplo para a transformação da vilania que buscamos identificar e compreender: ricas, poderosas, donas de si, elegantes, sofisticadas, livres, cujo personagem toma a frente do protagonismo e faz da heroína uma personagem dotada de tanto auto-sacrifício em nome do outro que se torna desinteressante.

Pallottini (2012) chama atenção para o que considera uma “caracterização *sui generis*” dos personagens que faz a telenovela. Há, naturalmente, como falamos, uma caracterização de personagens que assemelha-se ao teatro, por exemplo, baseado na aparência física dos personagens, pelo que esse personagem quer e faz, pelo modo como fala e pela sua interação com os outros personagens. Mas a televisão faz um uso muito específico da imagem e a forma como esta aparece para o telespectador contribuirá para essa caracterização própria da TV, marcada pela narrativa da câmera que em seu papel de “olho”, acaba por “dar a ver” um personagem dentro de determinados contornos e não outros, ainda que seja equivocado supor que sendo um narrador, a câmera supra todas as funções de um, afinal, é uma máquina à serviço de um organizador.

A narração, no sentido de contar a história é, em última instância, entregue à figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados. A narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo (criados a partir do ponto de vista do narrador onisciente) é o que produz, afinal, toda a história (PALLOTTINI, 2012, p. 147).

A câmera delinea o personagem, seu aspecto físico, foca-se mais em um ponto do que em outro, acompanha gestos e ações, mostra o personagem em sua intimidade, desvela características que só este “olho” pode desvelar. Martin (2003, p. 30) nos fala claramente no “papel da câmera enquanto agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica”, quando a câmera começa a mover-se, nos princípios do estabelecimento de uma linguagem cinematográfica que será tomada emprestada inicialmente pela televisão, a partir daí “a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama. O diretor impõe seus diversos pontos de vista ao espectador” (MARTIN, 2003, p. 31). Enquadramentos, planos, ângulos, movimentos de câmera, montagens, paisagem sonora e até os elementos fílmicos (televisivos) não específicos, como iluminação, figurino, cenário, cor, desempenho de atores, tudo entra na soma dessa construção simbólica em torno de contar uma história. Mais ainda quando estamos afinal, falando de uma narrativa herdeira do melodrama que como diz Xavier (2003a, p. 39) é a busca de uma expressividade “em que tudo se quer ver

estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz”.

O que vale, então, é a imagem, uma imagem que sobrepõem-se à palavra, é onipotente. A câmera está em toda a parte, constrói uma imagem e uma sequência de imagens com uma intenção específica que alcança como um dos objetivos dar ao telespectador um retrato vivo e determinado do personagem. Ela também mostra o lugar, dá uma ordem cronológica, marca uma época, um clima, um ambiente, muitas vezes mais e melhor do que pelo diálogo. Ela propõe um arranjo cênico-narrativo e neste trabalho de caracterizar o personagem, junto com o áudio, chegam a “julgar” o personagem, dando à ele seus lugares na narrativa, herói, vilão, vencedor, perdedor. Mesmo um telespectador sem muita habilidade no consumo de telenovelas consegue identificar, a partir do que mostra a câmera, quem ela elege como foco principal de sua atenção.

A forma como a equipe produtora de um evento televisivo seleciona as imagens serve, entre outras coisas, para caracterizar a personagem: sua aparição mais ou menos frequente no vídeo, as expressões faciais (e a telenovela é uma sucessão quase constante de *closes*) seus tiques ou maneiras peculiares de reagir, os ângulos de fotografia, o tempo, o ritmo e a intensidade da aparição (PALLOTTINI, 2012, p. 58-59).

Ou seja, em televisão, a câmera, o som, recursos próprios da TV em uma narrativa longa (como o uso sucessivo de um som a cada aparição que faz um personagem, o “melo” do melodrama) determinam e modificam a criação de um personagem. “A personagem é aquilo que o dramaturgo criou no papel, mais os cenários que a circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ela, as luzes que a iluminam, as cores pelas quais optou, todos os signos a serem lidos e decifrados pelo espectador” (PALLOTTINI, 2012, p. 126).

Em uma narrativa longa e aberta, no entanto, há que se considerar dois pontos: personagens mudam, sofrem alterações, e os atores que interpretam tais personagens vão contribuir na condução da história. Como a telenovela vai ao ar sendo escrita, há uma imensa probabilidade de que nem tudo que ajuda a caracterizar um personagem foi escrito no roteiro. Ele também vai “se fazendo”, vai “vivendo” – e até mesmo passando pelo seu arco narrativo, o que é esperado – e assim assumindo determinadas características que podem virar elementos constituintes da caracterização dos mesmos. “Há vários casos em que os atores sugerem transformações estruturais de personagens, há outros em que a própria história acaba por alterar seu perfil. Há ainda casos em que o público pede essa alteração” (FILHO, 2003, p. 161). Pallottini (2012, p. 138) é clara quanto a isto: “personagem é um composto mutável com

*características fundamentais* [...] e com traços cambiantes, que mudam por influência de circunstâncias externas”. Os personagens mudam em uma narrativa – especialmente longa, como a telenovela – mas tais mudanças não podem ser arbitrárias e devem ser mostradas, em potência, ao telespectador. Devem ser coerentes dentro do arco narrativo do personagem.

A semente da mudança tem que aparecer. É o que Howard e Mabley (1996, p.118) chamam de pista e recompensa. A pista é como uma informação especial que nos oferecerá no futuro da história um novo significado. Ou ainda o que chamam de elementos de futuro e anúncio (1996, p. 121), que empurram o público em direção ao futuro da narrativa, dando à ele indicações do que pode acontecer na história. Há mudanças, mas há limites. Não é possível afetar as “características fundamentais” de que fala Pallottini, mas atuar apenas nos “traços cambiantes”, ainda assim, tais mudanças devem ser justificadas e devidamente preparadas. Só assim garante-se um personagem verossímil e “não um mero instrumento da vontade do autor” (PALLOTTINI, 2012, p. 139). Filho (2003, p. 161) resume bem: “É obra aberta, tudo muda, como na vida. Não somos mais os mesmos depois de certas vivências. A novela também”. Cabe ainda a advertência de Pallottini (2012, p. 141), acaba sendo frequente que as personagens das novelas mudem inexplicavelmente ao longo da narrativa, “isso é explicável na prática, mas é mau como técnica”. As mudanças precisam ser suficientemente justificadas em sua importância e em sua coerência e preparadas dentro de um processo de mudança que o personagem passa. Mudanças essas que são esperadas e necessárias em qualquer narrativa – aquelas que fazem parte do arco narrativo do personagem, afinal, há a passagem de uma situação A para uma B na trajetória de qualquer herói – e outras que aparecem mais especificamente nas narrativas das telenovelas e são o resultado de sua extensão e modo de produção.

### 3 MODOS DE OLHAR

Na breve história do corpo que se desenvolve a partir do século XX não é um excesso dizer que as definições do que é exigido de um corpo e um rosto para serem considerados belos estão profundamente entrelaçadas com os parâmetros estabelecidos pela indústria cultural, numa relação intrincada entre mercado, indústria e um conjunto de práticas massivas; e, em uma relação ainda mais sofisticada, entre política, economia e feminismo. “Esta história (do corpo), todavia, é outro tanto aquela dos discursos que a circundam e dos olharem que a perscrutam” (COURTINE, 2013, p. 9). Naturalmente, uma história do corpo e da beleza não começam nem são delimitadas pelo surgimento da indústria cultural, mas a partir de seu estabelecimento é possível falar em uma massificação de padrões físicos, do estabelecimento de um mercado das aparências e do embelezamento e de mutações do olhar e das sensibilidade pousados sobre o corpo e a beleza. Seu surgimento coincide, não inocentemente, com a passagem de uma ética puritana e de disciplina e auto sacrifício para uma cultura corporal embasada na competição, na gratificação pessoal e no prazer do corpo. Aqui, no entanto, é preciso fazer, junto à Courtine (1995) uma ressalva fundamental. Ele nos diz que um dos maiores obstáculos intelectuais para uma história das práticas e representações do corpo é compreender a transição dos costumes vitorianos para os pós-vitorianos a partir de um esquematismo da dicotomia repressão/liberação. Tal passagem é muito mais complexa e nuançada do que pode ser vista inicialmente e por justamente estar organizada em tal complexidade é que as reflexões sobre ela decaem na simples observação desse esquematismo. “Estas práticas não podem ser organizadas de modo unívoco nas categorias demasiadamente simples do hedonismo de hoje e da disciplina de ontem” (COURTINE, 1995, p. 87). Tal passagem não pode ser resumida à ideia do sofrimento de ontem versus o prazer de hoje. Se observarmos atentamente as práticas corporais contemporâneas – ditas hedonistas em comparação com seu momento anterior – veremos, por exemplo, um “ambiente disciplinar” e por vezes “extraordinariamente estrito, e sempre coercitivo”. Na verdade, observando o quadro da história das atividades físicas e esportivas nos Estados Unidos, Courtine (1995, p. 88) vê, durante os séculos XIX e XX, uma “relação complexa que mantém hedonismo e disciplina”. O autor, mencionando o trabalho de Sennet<sup>46</sup> e Lasch<sup>47</sup>, nos fala de um sentido complexo que tem o narcisismo, além da recorrente confusão entre narcisismo e hedonismo e que vê o narcisismo como parte de uma incessante busca pelo absoluto prazer. Sennet (2014)

---

<sup>46</sup> SENNET, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Record, 2014.

<sup>47</sup> LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo: Brasiliense, 1986

vê “exigências tirânicas do narcisismo” como um prolongamento do ascetismo mundano da ética protestante, enquanto Lasch (1986) não associa narcisismo à busca do prazer, mas a uma estratégia de sobrevivência, na qual o cuidado de si toma a forma de um cuidado de sobrevivência psíquica.

Se é necessário atentar que o caminho para compreender os padrões corporais hoje não é simples ou organizado em esquematismos binários, é de uma observação empírica menos exigente perceber que tais padrões, estabelecidos e seguidos, atingem homens e mulheres, mas lançam sobre o feminino garras bem mais afiadas. As normas rígidas e o policiamento corporal aos quais se submetem as mulheres para se adequar ao modelo hegemônico do ver – a determinados modelos de aparência – são mais rigorosas e como nos lembra Sibilia (2004, p. 75), não é por casualidade que a imensa maioria das vítimas dos transtornos dismórficos<sup>48</sup> - as mulheres - são também o alvo preferido do "bisturi digital", as práticas de moldar e remoldar os corpos em programas de edição gráfica, como o *Photoshop*, para aproximar corpos “mediatizados” e já virtualizados a um ideal impossível de ser alcançado por corpos orgânicos.

Na apresentação do livro organizado por Sant’Anna (1995, p. 12) há, logo de saída, uma advertência explícita: não é suficiente a constatação de que o corpo deve ser questionado a partir de uma abordagem interdisciplinar, afinal, o corpo cabe tanto à medicina, quanto à religião, por exemplo. O corpo é “sobretudo, um objeto histórico”, pois, como nos lembra Certeau (1982, tradução nossa)<sup>49</sup>, “cada sociedade tem seu corpo, assim como tem sua língua” e “o que forma o corpo é uma simbolização sócio-histórica característica de cada grupo”. O corpo está submetido a uma gestão social. O corpo é, ele próprio, um processo. Resultado provisório das convergências entre técnica e sociedade, sentimentos e objetos, ele pertence menos à natureza do que à história.

---

<sup>48</sup> O Transtorno Dismórfico Corporal (TDC) é a preocupação excessiva por um defeito corporal mínimo ou por defeitos corporais imaginários. Doenças como a anorexia (disfunção alimentar caracterizada pela insuficiente dieta alimentar) e a bulimia (compulsão alimentar que é seguida por comportamentos não saudáveis para a perda de peso rápido, como a indução do vômito) encaixam-se nessa categoria, bem como as menos conhecidas vigorexia (desejo obsessivo por um corpo musculoso) e ortorexia (fixação por alimentação saudável). Informações disponíveis em <<http://psicanalisefocal.blogspot.com.br/2011/03/tdc-transtorno-dismorfico-corporal.html>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

<sup>49</sup> Cada sociedad tiene su cuerpo, igual que su lengua. Lo que forma el cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo

Não é possível, pois, encontrar um corpo que não seja tomado pela cultura, tampouco compreendê-lo longe das condições, em cada época, que fazem emergir determinados modos pelos quais o corpo é compreendido, normatizado, valorado, vivido, experimentado ou visualizado. O corpo não deve ser tomado como algo já pronto, adverte Sant'Anna (1995), para depois analisar suas representações ou as conjunturas do momento histórico no qual se encaixa esse corpo. Pensar as circunstâncias que permitiram certas práticas relacionadas ao corpo, bem como suas representações, é absolutamente primordial. Daí que pensar o embelezamento da vilania na teledramaturgia contemporânea nos exige vasculhar um lugar doloroso no qual as mulheres são acoissadas pela exigência da beleza, percorrer um caminho que vem de longe e hoje se organiza ao redor de uma maldade bonita de se ver, em que o significado atribuído aos corpos era outro e os olhares pousados sobre eles também.

### **3.1 Beleza como prisão do corpo: mulheres escravizadas**

Se o lar e as inúmeras minúcias a respeito de uma domesticidade “perfeita” era a prisão das mulheres até a segunda onda do feminismo, entre 1970 e 1990, hoje é o Mito da Beleza que encarcera as mulheres, despossuindo-as de liberdade, prazer e poder. Como um deslocamento que se mostra sem vexame, a coerção social que antes era exercida pela Mística Feminina - como a nominou Betty Friedan na sua obra clássica de 1963 -; ou seja, pelos mitos da maternidade, domesticidade e passividade que foram lentamente esvaziados do sentido de verdade absoluta; é uma coerção que se organiza agora na conexão das mulheres com suas aparências. “À medida que as mulheres se liberaram da mística feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social” (WOLF, 1992, p. 12-13). Das mulheres foi retirada uma sensação de controle que brevemente haviam experimentado como resultado dessa segunda onda do feminismo, sendo a primeira entre 1830 e 1910. As indústrias das dietas e dos cosméticos rapidamente ocuparam o lugar ainda quente que havia sido deixado pelas empresas de produtos para o lar e funcionando como “novos censores culturais do espaço intelectual das mulheres”, apresentaram as modelos jovens e magérrimas - constituindo um ideal quase rigorosamente inatingível - como parâmetro da “feminilidade bem-sucedida” (WOLF, 1992, p. 13), um modelo a ser copiado, que tomou o lugar da dona-de-casa eficiente e feliz.

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. O mito da beleza na realidade **sempre determina o**



**comportamento, não a aparência** [...]. As mulheres mais velhas temem as mais jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, a nossa identidade deve ter como base a nossa 'beleza', de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos (WOLF, 1992, p. 17, grifo nosso).

Wolf (1992) não deixa dúvidas de que o estabelecimento do Mito da Beleza é um evento de ordem política e econômica e não há nenhuma justificativa firme que a explique biológica ou historicamente e, em última instância, o Mito não tem relação com as mulheres, mas com as “instituições masculinas e ao poder institucional dos homens”, é consequência das necessidades da cultura, da economia e da estrutura de poder na qual essas mulheres e a cultura patriarcal estão inseridas, estrutura essa que contra-ataca sem piedade as mulheres em um âmbito insidioso e muito pessoal, uma repressão que obriga as mulheres a um trabalho diário, interminável, absorvente e exaustivo - o de manter-se jovem e magra para sempre, por exemplo - e que ocupa um lugar que precisou ser cedido às mulheres, como resultado de suas lutas por âmbitos mais justos política, econômica e ideologicamente. Mas o sistema é perverso. É como se dissesse: tudo bem, vocês podem trabalhar fora, tomar pílula e votar, mas eis um mundo feminino todo novo, com novas leis, sexualidade, economia e cultura. Esse novo mundo pode não parecer a princípio, mas quer “colonizar a consciência feminina” e é tão repressor quanto os que antes aniquilavam a experiência social, política e sexual das mulheres.

Nosso objetivo não é revisar toda a trajetória do feminismo, tampouco fazer um estudo feminista, para justificar nossa hipótese de que a beleza escraviza, bem como os comportamentos atrelados à ela, e de que o Mito da Beleza, com tudo que ele comporta, é peça central na construção do modelo de mulher - incluindo também os modelos de aparência - que nos mostram nas telas da TV e que não há, no contexto da cultura de massas, como escapar ilesa à ele, bem como à insistente associação entre feminilidade e beleza. “A ideia de que a beleza está para o feminino como a força está para o masculino, atravessa os séculos e as culturas” (SANT’ANNA, 1995, p.121). No entanto, acompanhamos a perspectiva de Escosteguy e Sifuentes (2011, p. 4) ao assumir que o entendimento do conceito de gênero “diz respeito a um constructo social, implicando existência de valores, regras, posturas, obrigações e deveres que expressam o que é ser homem ou ser mulher numa dada cultura ou sociedade”. Não é, pois, possível pensar em vilãs deixando de lado o fato de serem personagens femininas e personagens femininas em determinado momento histórico. Momento esse cujo discurso midiático e hegemônico ainda faz repousar em questões já bastante conhecidas o segredo da

pretensa felicidade das mulheres e de como devem ser seus modelos de aparência. Freire Filho e Leal (2015, p. 15), analisando reportagens publicadas nas revistas *Época* (2012) e *Veja* (2010) para o público feminino nos falam que os textos tem caráter prescritivo, definindo “modelos ideais de vida feliz e as regras a serem seguidas para a conquista da felicidade”, deixando de lado, naturalmente, qualquer possibilidade das mulheres seguirem seus próprios desejos, e definindo que a adequação aos padrões de beleza “aparece como essencial para a obtenção da felicidade”. Seguir seu próprio desejo pode ser muito mais difícil do que se imagina quando o olhar para os vínculos de dominação dá-se de modo pouco crítico, naturalizando tudo. Ainda que as próprias reportagens analisadas, e o discurso da mídia de algum modo, nos diga que é possível ser feliz e sentir-se mulher não obstante a heterogeneidade dos perfis femininos possíveis - e até apresentados, eventualmente, nas propagandas de hidratante e perfume, por exemplo - há uma “continuidade em relação aos ideais das revistas femininas da metade do século XX: o casamento e a maternidade são questões centrais para a felicidade” (FREIRE FILHO; LEAL, 2015, p. 14).

O discurso sobre a felicidade, a dona de casa feliz que mencionamos antes, figura destituída pelos argumentos da Mística Feminina, tem uma longa genealogia como nos explica Freire Filho e Leal. Foi o discurso da primeira onda do feminismo que afirmou a felicidade como um bem emocional e econômico. A dona de casa feliz e realizada, com sua casa limpa, organizada, crianças educadas e bem alimentadas era o oposto daquelas mulheres tristes e cheias de opiniões, temperamentais, que estavam no centro de uma imagem que trazia o caos doméstico - crianças desobedientes, roupas desalinhadas e maridos ausentes - como pano de fundo. Era o oposto também das feministas que pouco femininas e hostis eram também feias. “A felicidade era, portanto, mais do que uma emoção: representava uma *performance* que deveria ser realizada ininterruptamente” (FREIRE FILHO; LEAL, 2015, p. 9). A caricatura da Feminina Feia foi usada inicialmente para atacar o movimento das mulheres, para ridicularizá-las, ainda na primeira onda feminista. Wolf (1992, p. 23) relata que a conhecida sufragista norte-americana Lucy Stone era descrita pelos seus oponentes políticos, no século XIX, como uma “mulher grande e masculina, de botas e charuto, dizendo palavras como um soldado” e nos diz que tal caricatura foi ressuscitada na segunda onda do feminismo, ao buscar “desmentir” a história de que as feministas eram feias. Desde então elogiadas em suas aparências, as feministas eram belas e estavam brigando por seus direitos. Ora, a atenção do movimento feminista a partir dos anos de 1970 foi focalizada já à partir da beleza e este é um enfoque “meticulosamente político”, afinal, quando a atenção é atraída para

suas características físicas, sejam as feministas muito bonitas ou muito feias, aquilo que elas tem a dizer esvazia-se, “o resultado líquido é impedir que as mulheres se identifiquem com as questões” (WOLF, 1992, p. 90). Efetivamente, a recuperação da caricatura da feminista feia,

que procurava penalizar as mulheres pelos seus atos públicos, prejudicando seu sentido de individualidade, tornou-se o paradigma de novos limites impostos às mulheres por toda parte. Depois do sucesso da segunda onda do movimento das mulheres, o mito da beleza foi aperfeiçoado de forma a frustrar o poder em todos os níveis na vida individual da mulher. [...] Se quisermos nos livrar do peso morto em que mas uma vez transformaram nossa feminilidade, não é de eleições, grupos de pressão ou cartazes que vamos precisar primeiro, mas, sim, de uma nova forma de ver (WOLF, 1992, p. 23-24).

Foi, afinal, uma nova forma de ver que sujeitou as mulheres ao Mito da Beleza, nada que tenha mudado de modo prático em seus corpos, mas os olhares pousados sobre eles. Falando sobre a “descoberta” da celulite por volta de 1924, Vigarello (2006, p. 168) diz que a celulite nasce não dos corpos das mulheres, mas de um “efeito do olhar”, um tipo de “empecilho” que só um olhar muito curioso sobre o trabalho estético é capaz de identificar. A celulite - prima irmã da gordura localizada, a que é responsável pelo maior número de cirurgias estéticas realizadas no Brasil, a lipoaspiração (228 mil cirurgias feitas em 2013<sup>50</sup>) - nasce no início do século XX muito mais por uma mistura entre um tato que espremia e beliscava a pele e um olhar que a perscrutava, “uma maneira de usar os olhos e a mão, uma cultura de exame também, cotejando mais do que antes desnudamento e enfeamento. [...] Da constatação medicinal às recomendações estéticas, a celulite se impõe com a seriedade de objetos cientificamente confirmados” (VIGARELLO, 2006, p. 168). Essa gordura indesejada e alojada sob a pele rapidamente inspirou as mais diversas práticas para eliminá-la. Nos últimos anos de 1930, nos conta Vigarello, a revista Vogue a identifica como “o inimigo público n. 1”, não obstante a gordura, como nos lembra Wolf (1992, p. 254) seja feminina, “ela é o meio e o regulador de características sexuais femininas”, e parte constituinte de seu organismo. Enquanto nos meninos a proporção de gordura e musculatura cai durante a puberdade, ela aumenta nas meninas, esse aumento “é o veículo para a maturação sexual e a fertilidade” das mulheres na fase adulta. Entre 20 e 40 anos, mulheres saudáveis podem ter até 23% de gordura no corpo, ao contrário dos 18% indicados aos homens na mesma faixa etária<sup>51</sup>. Mas o “percentual de gordura” é, hoje, algo que deve ser perseguido obsessivamente. As

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/saude/brasil-lidera-ranking-mundial-de-cirurgias-plasticas>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

<sup>51</sup> Dado disponível em POLLOCK, M.; WILMORE, J. **Exercícios na Saúde e na Doença**: avaliação e prescrição para prevenção e reabilitação. São Paulo: Editora Médica e Científica, 1993.

“musas fitness” - mulheres que se dedicam à pesadas atividades físicas e dietas extremamente severas documentando toda sua rotina na rede social Instagram, baseada essencialmente na divulgação de imagens - possuem percentual de gordura abaixo de 10%. Bella Falconi, uma dessas “musas” que tem 2,3 milhões de seguidores<sup>52</sup> no Instagram, sustentou por muito tempo 8% de percentual de gordura. Assustou-se quando percebeu a impossibilidade de engravidar submetendo o organismo a este nível de restrição. “Tive muito medo de não engravidar! Aliás, era um fantasma que dormia comigo todas as noite”, conta<sup>53</sup>. Somente quando o percentual de gordura passou para 14% a “musa” voltou a menstruar e conseguiu finalmente ser mãe. As dietas extremamente restritivas e o excesso de treino estavam matando a mulher capaz de ser mãe que havia nela.

Ser belas e felizes são as ambições das mulheres de ontem, mas essencialmente também das de hoje. A Mística Feminina que viu a violência para as mulheres na ideia de que a vida doméstica era natural e fonte de felicidade, hoje junta-se ao Mito da Beleza e fatores como ser bem-sucedida, ser uma líder na comunidade, profissional competente e respeitada somam-se às demandas já antigas e aparentemente ainda não gastas neste processo de submissão, controle e obediência femininas. As reportagens dos estudos de Freire Filho e Leal, que mencionamos antes, viam na infelicidade - que para os jornalistas e suas fontes parece ser um “problema feminino” - o que restaria contemporaneamente de desigualdade entre os gêneros e não os problemas que efetivamente acometem as relações de dominação entre homens e mulheres, como violência doméstica e sexual, feminicídio, diferenças salariais ou a repetida e já cansada divisão desigual das atribuições de responsabilidades com os filhos e com a casa entre homens e mulheres que vivem juntos, por exemplo. Para as reportagens, argumentam os autores, “sociedade e governo não teriam muito o que se preocupar com as mulheres no que diz respeito a essas questões sociais mais amplas” (FREIRE FILHO; LEAL, 2015, p. 13). Ou seja, o que está no centro da questão são as “emoções e aspectos psicológicos individuais para a vida política e social na contemporaneidade, sendo a felicidade uma das mais primordiais” (FREIRE FILHO; LEAL, 2015, p. 13). A felicidade é um imperativo, que começa a ganhar fôlego a partir dos anos de 1950, quando o consumo de produtos de beleza passa também a poder influenciar o psiquismo de cada mulher, fazendo com que ficasse “não somente mais bela, como também mais feliz e satisfeita com ela

---

<sup>52</sup> Dados coletados em 12 mar. 2016. Este número pode rapidamente ser alterado

<sup>53</sup> Disponível em: <<http://extra.globo.com/mulher/corpo/bella-falconi-confessa-que-tinha-baixissimo-percentual-de-gordura-tive-medo-de-nao-engravidar-15202551.html>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

mesma” (SANT’ANNA, 1995, p. 128). A felicidade é, hoje, um “projeto de engenharia individual” e as questões centrais para as mulheres serem felizes continuam sendo, nesta fala midiática, o casamento e a maternidade. Só que a felicidade, Friedan nos mostrou, pode ser apenas uma justificativa para a opressão, a dona de casa feliz é uma dessas imagens que ajudam a fomentar “técnicas de opressão e de violência em nome de um pacto social que privilegia o direito de alguns subjugando o de outros” (FREIRE FILHO; LEAL, 2015, p. 18). A mulher contemporânea, violentada pelo Mito da Beleza, passa a ver na “alta performance” em todas as esferas, dentro e fora do lar, a imagem síntese da mulher de hoje, da mulher poderosa. Para uma vida feliz, a mulher é convocada a equilibrar o sucesso tanto na domesticidade quanto no mundo do trabalho.

A naturalização do modelo predominante de felicidade proposto pela sociedade como parte de uma essência da feminilidade persiste: se em 1950 o casamento era visto como um desejo natural, hoje, falhar no equilíbrio (na verdade na alta performance) em todas essas áreas é também fracassar como mulher (FREIRE FILHO; LEAL, 2015, p. 19).

Entretanto, os homens não são os inimigos, nem os algozes, e podem ser, até, vítimas. O Mito da Beleza, elaborado para manter as mulheres no cativado assim que a “enjoativa ficção doméstica da ‘família reunida’ perdeu seu sentido, e as mulheres da classe média saíram em massa de dentro de casa” (WOLF, 1992, p. 19), tem suas explicações no campo político e econômico. O que o Mito faz às mulheres é uma consequência de necessidades “da cultura, da economia e da estrutura do poder contemporânea de criar uma contra-ofensiva contra as mulheres” (WOLF, 1992, p. 16). O poder dado às mulheres pelas duas ondas feministas é um poder de liberdade que traz tantas mudanças e transformações que a força oposta a isso é uma produção incessante de imagens de como deve ser uma mulher - até para ser considerada uma mulher de verdade, uma mulher feminina - um acúmulo de imagens e prescrições comportamentais que deixa ver, a quem consegue pensar politicamente a questão, uma “alucinação coletiva reacionária” que vem de homens, mas também de mulheres, completamente perdidos diante da velocidade com que as relações entre os sexos se transfiguram. A questão da relação entre os gêneros, entre os dois pólos desta relação de poder e dominação deve ser pensada, adverte Mattos (2006, p. 154) justamente a partir de um aspecto “relacional”, ou seja, “dominação, opressão, instrumentalização, engano, ilusões, fazem parte do jogo ‘jogado’ tanto por homens quanto por mulheres”. Voltaremos a isso.

Mas uma breve observação empírica do “mercado das aparências” fomentado pela cultura de massa nos mostra que a possibilidade vislumbrada por Wolf no início dos anos

1990 está plenamente estabelecida. A autora dizia que naquele momento, há pouco, os anunciantes haviam percebido que o “enfraquecimento da confiança sexual funciona seja qual for o sexo do consumidor” (WOLF, 1992, p. 385) e o estabelecimento de um Mito da Beleza para os homens poderia, inclusive, ser mais prejudicial à eles do que foi às mulheres, já que eles têm mais facilidade para “se separarem dos seus corpos” e para entrar em competição uns contra os outros, competição esta que sabemos pelo funcionamento do Mito com as mulheres, é instilada com o objetivo de “separar para conquistar”. Enquanto estiverem em disputas uma contra as outras em nome da beleza, as mulheres jamais conseguirão ouvir umas às outras e se unir politicamente. Ora, os homens naquele momento estavam sendo vistos como um “mercado virgem a abrir as suas portas do ódio de si mesmos” (WOLF, 1992, p. 385) e estas imagens de como um homem devem ser começaram a dizer à eles “verdades” um tanto mentirosas de como as mulheres os vêem e como podem os desejar. Bem, os homens já realizaram essa tarefa aflitiva, já escancararam as portas do ódio contra si mesmos e as imagens do corpo de homem “ideal” é visto cotidianamente nas televisões, páginas de revistas e *outdoors* do perfume recém-lançado. Tão difundido que não é necessário descrevê-lo aqui, mas para que não restem dúvidas de qualquer natureza: o corpo masculino (e másculo, viril e potente) é um corpo musculoso, minuciosamente e penosamente trabalhado nos novos templos da expiação dos pecados da carne: as academias. Analisando as práticas dos *body-builders*, essencialmente praticados pelos homens até aquele momento, Courtine (1995) nos fala da beleza como um capital e da força como um investimento. Mas nos fala também de outra coisa, de como o frenesi muscular que tomou conta dos homens tem relação com a ascensão de um outro poder, o feminino que emergia finalmente depois da primeira onda do feminismo.

Nessa “super-virilização” da aparência masculina, como não ver ainda o **resultado de uma outra inquietação, aquela que se manifestou desde a virada do século, em relação ao lugar que as mulheres se preparavam para ocupar na sociedade americana?** No imaginário masculino confrontado com a redefinição dos papéis específicos dos dois sexos o *body-building* testemunha um sentimento de perda da potência viril. O estufamento contínuo da imagem “ideal” do corpo masculino é uma inflação fálica: uma resposta, de ordem mimética, à ameaça pela ameaça. Mas é também o trabalho de luto negado, a nostalgia travestida de uma representação bastante antiga da potência masculina (COURTINE, 1995, p. 104, grifo nosso).

Mas o segundo movimento do feminismo também fez com que o tema do andrógino agradasse, um “masculino-feminino” que fosse chic, elegante. “As descrições do corpo feminino puderam passar a borracha nas formas muito ‘sexuais’ durante o último terço do

século, acentuar o retraimento dos quadris, cultivar a discrição do busto e, sobretudo, o que é mais original, exibir uma evidente densidade muscular” (VIGARELLO, 2006, p. 176). Sem dúvida é um movimento que abre as portas para a exibição imagética sem proporções das mulheres que falamos antes, com 8% de gordura corporal, que fartando nosso olhar com músculos, apresentam um corpo contido, magro, musculoso e com tão pouca gordura que já nem menstruam ou engravidam. Mas a chegada do Mito da Beleza ao universo masculino produziu uma beleza que não mais definiria o gênero, já que poderia ser cultivada e reivindicada por ambos os sexos, emancipou-se da dualidade “força” ou “fraqueza” para tornar-se “beleza ilimitada”. O Mito adentra também a publicidade voltada para os homens, com um discurso que privilegia a estética e os cuidados com o corpo. Cria-se, naturalmente, um mercado. Ou é por ele que a “beleza e o bem-estar masculinos” são criados. “A verdadeira mudança, é preciso repetir, está no interesse progressivamente partilhado pelos cuidados de ‘beleza’: ‘os homens descobrem a noção de capital estético. Devem doravante sustentá-lo, valorizá-lo” (VIGARELLO, 2006, p. 178). E este mercado, tal como o Mito voltado às mulheres deixou a lição de herança, atesta um “verdadeiro culto ao corpo”. E ainda que esta beleza masculina esteja associada à “rudeza da performance”, a observação dessa mudança, insiste Vigarello (2006) precisa ser associada à presença gay. Uma conquista de direitos que foi seguida por uma conquista cultural, um modo de dar-se a ver que não é possível ser ignorado, tampouco pode ser apenas tolerado, e ainda que certamente preconceitos e violências não possam ser considerados ignorâncias já datadas, o “direito” de ser diferente dos outros ganha terreno, e não apenas para os gays. A necessidade de recusar os clichês transcendendo a questão do gênero, vai aparecer nas páginas das revistas, por exemplo, “renovando o imaginário dos portes e dos traços”. Segundo Vigarello (2006, p. 179), “a cultura gay facilitou esse jogo com as referências: liberdade de agir dada aos homens, variedade de gestuais e de perfis, mesmo se ‘toda a cultura’ não se tornasse ‘homossexualizada’”. A ideia da beleza como uma obrigação da qual dificilmente consegue-se escapar, mas de toda maneira nunca um escapar intacto, está intimamente ligada ao consumo, escancarando o quanto de econômico tem na criação de tal obrigação: “aumento indefinido de objetos e bens, liturgia dos usos, ambientes, engenhocas. Os velhos obstáculos do embelezamento cederam definitivamente” (VIGARELLO, 2006, p. 179). A beleza hoje, é preciso deixar claro, não é uma beleza unissex, que seria contemporânea de uma nova “igualdade de gênero”. Certamente tal igualdade só existe no enunciado do que Wolf (1992, p. 375) chama de “mentira perniciosa que está paralisando as jovens; a mentira chamada pós-

feminismo, a santa esperança de que todas as batalhas foram ganhas”. O que conseguimos ver hoje - a feminização dos músculos e a masculinização da magreza - ou ainda apenas sua tentativa, “não podem ser reduzidas a uma igualdade dos modelos. [...] A mudança contemporânea nas aparências e nos corpos não pode ser buscada em qualquer comparação de imagens entre os sexos, e sim mais profundamente na relação que cada um dos sexos mantém com a beleza” (VIGARELLO, 2006, p. 176-177). Efetivamente a diferença entre os sexos é recomposta o tempo todo, e, de modo algum, dissolve-se, nem mesmo em práticas que parecem misturar-se e trocar de lugar.

Não é nosso objetivo pensar a questão das exigências de embelezamento feminino - e as tramas políticas e econômicas que a estruturam - a partir do lugar que o homem ocupa no processo, mas certamente, não é razoável ignorar o pressuposto trabalhado por Mattos (2006) aquele que coloca as mulheres não como vítimas de todo o processo, mas como participantes de um jogo jogado “à dois”. A autora considera que os vínculos de dominação são “relacionais”, tanto aqueles entre “classes e frações de classes” quanto aqueles entre homens e mulheres, os quais estabelecem-se a partir de dimensões pré-reflexivas da manutenção de determinados papéis sociais e do contrato entre homens e mulheres. A dominação tem um caráter “dual” que escapa à perspectiva do “código binário de vítima e algoz”, “a instrumentalização do outro não é prerrogativa apenas do ‘dominador’” (MATTOS, 2006, p. 188), o que nos permite observar os contratos homem/mulher sob uma nova ótica, conseguindo ver aí o que há de anterior, de “pré-reflexivo, opaco e inarticulado, que gera obrigações mútuas entre eles, sem cair na idealização do ‘oprimido’, que não toca nas questões centrais desse contrato” (MATTOS, 2006, p. 188). Já a questão da classe importa porque as conquistas do movimento feminista, argumenta, não se dão de modo homogêneo para todas as mulheres, em todas as classes. A “nova mulher brasileira”, que constitui um novo lugar para se pensar também a família e as relações de poder não pode ser pensada de forma “transclassista”, “os novos valores dizem respeito principalmente às mulheres de classe média, atingindo as mulheres de classe baixa apenas de maneira refratária” (MATTOS, 2006, p. 182). São as mulheres da classe média que conseguem estabelecer com seus parceiros relações amorosas mais igualitárias e que dispõem de maiores possibilidades de articulação e percepção de suas dificuldades e contradições e conseguem, minimamente, dar-se conta das garras que o patriarcado lança sobre elas, suas escolhas e modos de vida. Capital cultural e a dimensão sociocultural de classe entram no peso do aprendizado “natural” das relações entre homens e mulheres, e Mattos (2006) é bastante clara quanto a uma certa dificuldade dos



estudos acadêmicos em relação ao feminismo, tanto por prenderem-se no “politicamente correto” e colocar como característica central de suas preocupações um âmbito normativo no qual a substituição de um “ser” por um “dever ser” basta, quanto por focar-se em um “feminismo de direitos”, no qual a universalização dos direitos é a preocupação preponderante. Pensar o feminismo deve focar na “dimensão pré-reflexiva de manutenção de papéis sociais” para podermos pensar a finalidade da “reprodução infundável em todas as dimensões da vida da essencialização e reificação do papel feminino: aprisionar a mulher dentro de uma armadilha que reproduz, imperceptivelmente, sua baixo auto-estima e sua posição subordinada” (MATTOS, 2006, p. 156). Escosteguy e Sifuentes (2011, p. 4) também nos falam que apenas nas últimas duas décadas apareceram estudos que buscam dar voz às mulheres que estão ausentes do retrato construído pelos estudos de gênero, que focam suas atenções em “mulheres brancas, ocidentais e de classe média”.

Certamente não é nosso objetivo fazer aqui um estudo de classe, mas nos interessa imensamente pensar sobre isso pois as narrativas das telenovelas mostram uma vilania rica, poderosa e branca, mulheres que donas de si, são o retrato, muitas vezes, da “mulher moderna/perua” como a categoriza Mattos (2006). Essas mulheres possuem certas características que vão resvalar na construção das personagens e entender este contexto nos interessa profundamente, afinal, as vilãs são de um modo confuso e meio perturbado - até pelo arquétipo que o personagem é nas narrativas - um exemplo desta mulher que tem poder de ação, é autônoma, que “rompe” o pacto tradicional homem-mulher, mas que continua submissa às regras do jogo, afinal, tão belas e vaidosas, são vítimas do Mito da Beleza e ao invés de serem efetivamente uma “nova mulher” parecem-se mais com “mulheres homens”, já que ao invés de questionar criticamente os “modelos masculinos” essas mulheres tendem a tomar o padrão masculino como modelo (MATTOS, 2006). Essas vilãs do âmbito ficcional, assim como as advogadas, professoras e engenheiras da vida real representam um “modelo de comportamento” que está desconectado dos modos como vivem as mulheres pobres, “um ideal normativo, um dever ser, distante de sua realidade factual” (MATTOS, 2006, p. 185), as características e modos de vida dessa mulher que efetivamente consegue entrar em um jogo de poder sabendo minimamente as regras que o tecem “são absorvidos como uma ideologia da boca pra fora. Existe um abismo entre suas práticas [das mulheres pobres] e o discurso de mulher emancipada que se confunde com suas crenças e percepções” (MATTOS, 2006, p. 185). As vilãs das telenovelas são ricas. O levantamento (Apêndice C) realizado nos mostra que ou elas são ricas durante toda a trama, ou ascenderam socialmente - geralmente a partir

do casamento, mas também usurpando fortunas que não pertencem a elas, trata-se, afinal, de melodrama. Inclusive, enriquecer ou manter o dinheiro é o objetivo de muitas delas e em nome disso fazem tudo, sem limites. É o caso, no nosso *corpus*, de Carminha. Conforme dissemos antes, acreditamos que são as duas ondas do movimento feminista, essencialmente o que se inicia nos anos de 1970, que permite o aparecimento das vilãs como podemos vê-las hoje, que permite a mudança do protagonismo dos vilões para vilãs. E é também tal reconfiguração das relações de poder que não permite o aparecimento de vilãs nada menos que belas, jovens e magras.

Mas trata-se disto, de relações de poder. E relações de poder político. Scott (1995, p. 86) fazendo um estudo histórico sobre o gênero como uma categoria analítica o conceitua numa conexão entre duas proposições, a primeira é que o gênero é “um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” e a segunda é que o gênero “é uma forma primária de dar significado às relações de poder”, ou seja, o gênero é um campo primário e no seu interior, ou através dele, o poder é articulado. “As estruturas hierárquicas dependem de compreensões generalizadas das assim chamadas relações naturais entre homem e mulher” (SCOTT, 1995, p. 91). O poder político, argumenta Scott, está profundamente entrelaçado - e dependente - das concepções de gênero, até a alta política é um “conceito generificado”, pois estabelece seu poder, sua razão de ser em uma autoridade superior, “precisamente às custas da exclusão das mulheres do seu funcionamento” (SCOTT, 1995, p. 92).

O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político tem sido concebido, legitimado e criticado. Ele não apenas faz referência ao significado da oposição homem/mulher; ele também o estabelece. Para proteger o poder político, a referência deve parecer certa e fixa, fora de toda construção humana, parte da ordem natural ou divina. Desta maneira, a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se parte do próprio significado de poder; pôr em questão ou alterar qualquer de seus aspectos ameaça o sistema inteiro (SCOTT, 1995, p. 92).

Apoiando-se em Bourdieu, Scott nos diz que as definições de gênero, seus conceitos, que acabam por determinar a “percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social” por fim estabelecem distribuições de poder, já que o acesso aos recursos materiais e simbólicos são estabelecidos por essas referências, “o gênero torna-se implicado na concepção e na construção do próprio poder” (SCOTT, 1995, p. 88). Wolf (1992, p. 12) nos diz que o Mito da Beleza, é uma “violenta reação contra o feminismo” que usa imagens de beleza, magreza e juventude, agredindo as mulheres a ponto delas submeterem-se à cirurgias

para correção de defeitos que só existem dentro do contexto do Mito, ou à fome e doenças fatais como a anorexia para ficarem suficientemente magras. Ou seja, o Mito é uma “arma política contra a evolução da mulher”. A “beleza” difundida e exigida das mulheres é um “sistema monetário” e como qualquer outro é determinado pela política. “Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram” (WOLF, 1992, p. 15). Trata-se em relação ao Mito, argumenta, de um temor político das instituições dominadas por homens, instituições essas que são ameaçadas pela liberdade das mulheres e a arma usada é justamente a disseminação de imagens de como uma mulher ideal deve ser. A mídia, claro, cumpre bem seu papel nesse jogo. Falaremos disto ainda neste capítulo.

O Mito da Beleza não é apenas uma solução política. Está também no centro de um eficiente mecanismo econômico. A influência e a abrangência do Mito fica cada vez maior devido à uma manipulação do mercado bastante evidente. São indústrias - do emagrecimento, do embelezamento, das cirurgias estéticas - cujas cifras batem com facilidade na casa dos bilhões que lucram com mulheres ansiosas e inseguras que não conseguem ver nada além de um corpo e um rosto que precisam ser controlados e manipulados. Efetivamente não se trata de mudar o corpo das mulheres, mas conseguir esfacelar o Mito da Beleza significa mudar o olhar que lançamos sobre nossos corpos, o que precisa mudar é nosso modo de ver. “Estamos a tal ponto habituados a ver as mulheres pintadas, preocupadas com sua linha, peritas em *toilette* e em moda, que esquecemos o que significa esse *aparato*” (MORIN, 1997, p. 141). Como está estabelecido hoje o Mito viceja pelo capital gerado por essas indústrias, um capital que baseia-se na falta de liberdade feminina e em uma reclusão dos seus corpos e rostos, um capital que exercendo influência direta na cultura de massa, usa, estimula e reforça “a alucinação numa espiral econômica ascendente” (WOLF, 1992, p. 21). Wolf argumenta que há uma “mentira vital” ao redor da necessidade de embelezamento feminino, mas que a alucinação resultante disso é muito real para as mulheres. Naturalmente, essa mentira precisa de uma dose de “ansiedades pessoais e inconscientes”, uma força poderosa na criação de tal mentira, mas a necessidade econômica garante sua existência. “Uma economia que depende da escravidão precisa promover imagens de escravos que ‘justifiquem’ a instituição da escravidão”(WOLF, 1992, p. 22). A economia de tais indústrias, não quaisquer umas, mas especificamente essas muito ricas, depende da reprodução ininterrupta das imagens das mulheres dentro dos limites do Mito: jovens, magras e belas. A definição de como devem ser

os modelos de aparências das mulheres criou junto um novo imperativo de consumo. As exigências de beleza, juventude e magreza feitas às mulheres são, na outra ponta, garantias de aprisionamentos, controles e submissões delas à uma lógica que a faz valer menos e ter menos liberdade, trata-se, afinal, de poder político e poder financeiro. O papel de consumidora que era exercido pela mulher em relação ao universo do lar e aos produtos de limpeza na Mística Feminina - afinal, uma domesticidade elaborada e virtuosa vendia mais os aparatos para que isso se perpetuasse - precisou ser substituído por outro depois que o feminismo disse que elas podiam sair dos lares, trabalhar fora de casa, tomar pílula e exercer uma sexualidade mais corajosa e autônoma. A domesticidade virtuosa foi substituída pela beleza virtuosa. E quantos são os cuidados e quantos são os produtos e procedimentos para que esta beleza virtuosa se perpetue?

“A indústria de cosméticos não conhece o regime layoff, férias coletivas ou capacidade ociosa” diz Lepri (2014), uma indústria que no Brasil, de acordo com a Associação Brasileira de Higiene Pessoal, Perfumaria e Cosméticos (ABIHPEC) teve faturamento de quase 102 bilhões de reais em 2014<sup>54</sup>, o que representa 1,8% do PIB nacional. O Brasil é o terceiro maior mercado consumidor de cosméticos e produtos ligados à beleza, mas fica em primeiro lugar quando o assunto são as cirurgias estéticas. Desde 2013 o país é o recordista mundial nessas cirurgias, que cortam e costumam os corpos das mulheres sem nenhuma indicação sustentada pela saúde. Sim, das mulheres. Elas representam 87,2% dos pacientes<sup>55</sup> que se submetem a quase 1,5 milhão de cirurgias por ano, de acordo com a *Internacional Society of Aesthetic Plastic Surgery* (ISAPS)<sup>56</sup>. A fala de um diretor de uma empresa alemã de cosméticos interessada em investir no colossal mercado brasileiro de embelezamento é significativa: “geralmente quando a economia está fraca, a indústria de cosméticos vai bem” (LEPRI, 2014). É uma indústria que floresce quando a auto-estima decai, como uma compensação possível à desorganização emocional, como um terreno seguro onde as mulheres podem fincar os pés para não serem derrubadas pelas movimentações violentas da

---

<sup>54</sup> Disponível em: <<http://www.brazilbeautynews.com/mercado-brasileiro-de-cosmeticos-cresceu-de-11-em-630>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

<sup>55</sup> Infelizmente não encontramos dados para embasar uma possível análise deste dado. Provavelmente, dentro dos 12% restantes dos pacientes considerados do sexo masculino ainda é necessário serem considerados os pacientes ligados às práticas transsexuais. Indivíduos do sexo masculino que fazem aplicações de silicone nos seios e nádegas, raspagem do “pomo de adão” e outros procedimentos ligados à aparência feminina dificilmente podem ser considerados pacientes do sexo masculino quando não pensamos o gênero como uma divisão de ordem exclusivamente biológica

<sup>56</sup> Disponível em: <<http://www2.cirurgiaplastica.org.br/de-acordo-com-a-isaps-brasil-lidera-ranking-de-cirurgias-plasticas-no-mundo/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

economia, da política, da violência doméstica, da expropriação de chances de crescimento profissional, educacional e artístico.

A segunda onda do feminismo exigiu um novo mercado para que a economia continuasse opulenta, já que o mercado dos produtos para o lar, o “mercado das donas de casa” ruiu. Wolf (1992) argumenta que era necessária uma nova ideologia que levasse as mulheres ao mesmo modelo de consumismo, um que fosse baseado em inseguranças. Quanto mais mantidas no estado de ódio contra seus próprios corpos, com uma sensação constante de fracasso, de insegurança sexual e de fome - situação na qual ficam quando violentadas pelo Mito da Beleza - mais essas mulheres consumiriam produtos que supostamente as fariam sentirem-se melhores. Assim que essa necessidade econômica foi identificada, logo foi preciso criar a demanda, ou seja, a encarnação moderna do mito. “O mito da beleza, em sua concepção moderna, surgiu para tomar o lugar da Mística Feminina, para salvar as revistas e seus anunciantes das terríveis consequências econômicas da revolução feminina” (WOLF, 1992, p. 87).

Um modo de fazer funcionar o Mito é a lógica, já mencionada, de dividir para conquistar. O sentimento de isolamento dentro do sistema é muito mais frequente do que a união e a raiva contra ele, do lado de fora. Coragem e confiança só serão adquiridos como arma contra o Mito da Beleza quando as mulheres olharem as outras como aliadas e não como concorrentes. A ideia de que a luta pela beleza é individual e cotidiana é esboçada antes, entre os anos de 1950 e 1960, quando também passa a ser destinada não mais exclusivamente às mulheres da elite. “Não há mais um momento especial para se fazer bela, já que todos os momentos devem ser conjugados com um trabalho sobre si mesmo de conquista da beleza e de prevenção da feiura” (SANT’ANNA, 1995, p. 130). Até aquele momento segredos de beleza, orientações de embelezamento, eram “adivinhados ou amigavelmente compartilhados” e a partir daí opera-se uma mudança que vai da busca em conjunto pela beleza para uma procura isolada, individual e resultado de trabalho pessoal. “Começamos a nos esquecer que o embelezamento era, sobretudo, um acontecimento coletivo e feminino, ou seja, um segredo vivido entre amigas, uma aventura entre mulheres, experimentada em ocasiões especiais” (SANT’ANNA, 1995, p. 130). Esquecimento que se deu plenamente e caminhou em direção a um sentido quase totalmente oposto, da coletividade ao isolamento. De uma busca feita entre amigas para uma que rastreia os caminhos da realização nas violentas direções traçadas pelo Mito.

Os recursos necessários para combater o Mito - e toda a violência que ele representa para a liberdade feminina - não serão adquiridos nas mesas de cirurgia ao implantar silicone, nem nas prateleiras das lojas que vendem o mais surpreendente creme anti-rugas, mas sim com compromissos com os “aspectos básicos do progresso político feminino”, como salários justos e uma lei eficiente contra violência sexual, por exemplo, compromissos que não poderemos renovar “enquanto não nos identificarmos com os interesses das outras mulheres”, fazendo com que uma solidariedade nascida das durezas do gênero “supere os obstáculos à organização originados pela rivalidade e competição provocadas artificialmente em nós pela reação do sistema contra o feminismo” (WOLF, 1992, p. 376). A eficiência do Mito, garante a autora, está em sua capacidade de dividir as mulheres, fazendo com que as demandas de uma jamais encontre força na igualdade das demandas de outra. É fácil “odiar” uma mulher bonita, magra e jovem. É fácil uma mulher jovem menosprezar as experiências de mulheres mais velhas e diminuí-las pelo inevitável, a passagem do tempo. É fácil uma mulher mais velha não valorizar o que uma mulher mais jovem tem a dizer, especialmente se ela for bonita. “O mito não isola as mulheres segundo suas gerações, mas, pelo fato de incentivar a desconfiança entre todas as mulheres com base na aparência, ele as isola de todas as outras mulheres que elas não conheçam e apreciem pessoalmente” (WOLF, 1992, p. 98). O que faz com que a beleza doa é o que uma mulher precisa necessariamente submeter-se para conquistar aquilo que somente delas, como gênero, é exigido. Não está em jogo se é “natural” ou não cuidar dos filhos, a questão é a falta de liberdade, é a obrigação muitas vezes violenta e vexatória de submeter-se à uma relação amorosa abusiva para ter ajuda para cuidar dos filhos, como se a responsabilidade fosse exclusivamente dela, de manter-se em um casamento sem prazer pois não há possibilidades financeiras de manter-se sozinha. É a luta entre liberdade e uma obrigação - da qual não se vê saídas - que machuca no estabelecimento do Mito, no estabelecimento de uma “beleza” na qual “o corpo de uma mulher é usado para magoar uma outra. O nosso rosto e o nosso corpo se transformam em instrumentos para castigar outras mulheres, muitas vezes usados sem o nosso controle e contra a nossa vontade” (WOLF, 1992, p. 379). Desde cedo, as meninas aprendem que ser bonitas dá a elas acesso a um mundo melhor, que seu corpo e seu rosto ganham valor ao ser confrontados com o de uma outra menina. Sendo bonitas e valoradas a partir da comparação - ainda que à revelia - com a presença de uma outra mulher, tal comparação força as mulheres “a uma crítica penetrante das ‘escolhas’ que outras mulheres fazem com relação à aparência” (WOLF, 1992, p. 379). O sistema lança as mulheres umas contra as outras.

É conhecida a máxima de que as mulheres se vestem para ser vistas por outras mulheres, que “se medem” com o olhar. Que uma mulher muito bonita não tem amigas de verdade. Tudo isso, de fato, acontece. Mas não tem que acontecer. Quando uma mulher, por amizade, aproxima-se de outra e genuinamente torce por sua felicidade, consegue, nesses laços fraternos de amizade, romper o mito e efetivamente achar a amiga bonita no que ela, de fato, é. Pelo que ela é. Sem que a beleza da outra a agrida, ou a ausência da beleza a deixe segura. As mulheres só consideram a outra uma inimiga, uma competidora, até o momento em que se descobrem amigas porque este olhar que investiga a outra consegue registrar a imagem, mas deixa de fora a pessoa. A hostilidade e a inveja que é possível sentir de uma mulher bonita, exclusivamente por ela ser bonita, sem saber nada a respeito dela, prejudica a todas as mulheres. A mulher bonita que vemos passar no restaurante no qual almoçamos com a família, pela qual nos comparamos e da qual temos raiva, pode ser uma mulher que sofre e é violentada pelo Mito da Beleza como todas as outras, uma mulher que parece estar no controle da situação, mas que já perdeu, há muito, o controle do seu corpo. Mulheres inteligentes que criticam os concursos de beleza ridicularizando belas mulheres que dão respostas imbecis a perguntas mais ignorantes ainda feitas pelos apresentadores dos concurso, não estão ajudando ninguém. Os concursos de beleza prejudicam todas as mulheres porque faz com que o Mito se fortifique. A beleza só é um mérito dentro da lógica do Mito. O elogio lançado pelos homens, logo um dos primeiros nos jogos de sedução “você é linda” e geralmente respondido com um “obrigada” acompanhado de sorrisos, deveria ser considerado de outro lugar. Deste lugar no qual a palavra dita omite um dos seus sentidos: aquela mulher foi obrigada. “Começamos com uma reinterpretação da ‘beleza’ que negue a *competição, a hierarquia e a violência*. Por que motivo o orgulho e o prazer de uma mulher têm de representar a dor para outra mulher? [...] O mito coloca as mulheres em competição ‘sexual’ em qualquer situação” (WOLF, 1992, p. 382). Ou seja, disputas em relação à um parceiro específico não é a rotina da vida das mulheres. Mas o olhar lançado à outra, que a examina sem compaixão - nos corredores do shopping, nas salas de reunião, nas festas com amigos e nas casas dos familiares - é um olhar ligado a uma prática que não se trata de uma competição sexual inevitável do ponto de vista biológico por um homem, mas um olhar cruel que identifica a beleza da outra como uma ameaça e um insulto. “A ‘outra mulher’ é representada pelo mito como um perigo desconhecido” (WOLF, 1992, p. 383). Mas é justamente abordando essa outra mulher, lançando um olhar de sorriso no lugar de um olhar bárbaro que o efeito do Mito pode ser destruído.

Não é comprando os melhores cremes, submetendo-se à dieta da moda ou aumentando os seios com silicone que iremos alcançar o topo da “cadeia alimentar”, tornando-nos valorizadas no mercado das aparências pelos quais os homens escolhem uma mulher em detrimento de outras, assim nos dizem - por que se o casamento ainda é considerado o caminho para a felicidade feminina, como falávamos antes, também ainda há a perspectiva de que as mulheres são “escolhidas” pelos seus parceiros no mercado do matrimônio. E se elas ainda estão solteiras quando efetivamente já “deveriam” estar casadas e, portanto, felizes, a culpa é delas mesmas, afinal, não importa quão inteligente, culta e bem sucedida financeiramente a mulher seja, ela tem que “descer do salto”, “diminuir a expectativa” para conseguir sair da “solidão”, a orientação dos “especialistas” é clara: “encontre um homem limitado e prontifique-se a ajudá-lo em seu crescimento”<sup>57</sup>, ou seja, diminua-se e tudo estará bem. Parece uma frase saída de uma revista de 1950, mas não. O “conselho” é atual. Certamente, não é dessa maneira que as mulheres saem ganhando. A mulher ganha “quando percebe que o que cada mulher faz com o seu próprio corpo - sem coação, sem violência - é exclusivamente da sua conta” (WOLF, 1992, p. 387). Para isso mulheres precisam ter escolhas verdadeiras. Só assim decisões sobre nossa aparência serão “nada demais”.

A beleza dói. Ela dói quando transforma qualquer outra mulher em concorrente e as afasta de um lugar de poder e de solidariedade que poderiam construir umas com as outras contra o Mito. Ela dói porque é violenta e as exclui de direitos já conquistados pelos homens. Dói porque aprisiona e deixa transparecer que há alguma liberdade, quando não há nenhuma. A beleza dói também porque os corpos das mulheres são privados de comida, sexo, prazer e as faz acreditar que não podem ter “o sexo, o alimento, a carne”, não podem ter propriedade sobre os três e os argumentos vão de uma suposta saúde a um imaginário desejo dos homens “Esta [a mulher comum] se faz bela como que para suscitar um ‘deseje-me’ permanente” (MORIN, 1997, p. 141). Mas a interdição da tríade é uma “ideologia política”, “as jovens acreditam naquilo que a memória não lhes sugere questionar, que elas não poderão ter sexo, alimentos e carne em abundância, que esses três termos se cancelam mutuamente” (WOLF, 1992, p. 266). A beleza dói também porque as mulheres tem seus corpos manipulados em procedimentos invasivos e dolorosos em nome da beleza. Sentir dor em tratamentos estéticos ou em cirurgias plásticas é “banal” porque a sociedade acredita firmemente que as mulheres, de modo livre, escolheram se submeter a isso. Essa escolha, no entanto, não é livre e a dor pelas quais as mulheres passam é absolutamente real. “As pessoas

---

<sup>57</sup> Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/feminissima/sexo/Rep1262.shtml>>. Acesso em: 15 mar. 2016.



reagem de forma irracional quando se deparam com a dor da beleza porque acreditam que os masoquistas merecem a dor que sofrem por gostarem dela” (WOLF, 1992, p. 343).

As mulheres aprendem cedo o que precisam fazer dentro do ambiente no qual elas estão e a mensagem transmitida é a de que o limite que tem uma sociedade para permitir o que se faça com as mulheres é extremamente elástico, se é que ele existe. Já aquelas mulheres que instituem qualquer tipo de limite são tratadas como covardes e as que se submetem à implantes de silicone nas nádegas, por exemplo, são as corajosas, determinadas, aquela mulher que “sabe o que quer”, as que têm sucesso na “gestão de si”. Vivemos a Era da Cirurgia, como a nomina Wolf, que promove a ideia de que somos “monstruosas” mesmo que não haja nada de errado em nossos corpos, nenhuma demanda de saúde, e oferece a solução em troca de dinheiro, carne e sangue. A Era da Cirurgia “decompõe em componentes defeituosos o dom do seu corpo vital e sensível e a individualidade do seu rosto, ensinando-lhe a vivenciar essa benção vitalícia como uma maldição vitalícia” (WOLF, 1992, p. 304). Envelhecimento e gordura são condições passíveis - e desejáveis - de correção cirúrgica e a pergunta que faz Wolf (1992, p. 308-309) leva a uma resposta dolorosa: “Como pode um ‘ideal’ ser feminino se ele é definido por quanto de uma característica feminina *não aparece* no corpo da mulher e por quanto da vida de uma mulher *não aparece* em seu rosto? Ele não pode ser feminino porque o ‘ideal’ não envolve a mulher, mas o dinheiro”.

Confessando que “não economiza quando o assunto é beleza” a participante Adélia do programa da TV Globo, Big Brother Brasil, ao entrar no programa em 2016 declarou que “de original aqui, só a alma”<sup>58</sup>. Uma mulher negra e bem sucedida profissionalmente, Adélia parece vitoriosa também na “gestão de si” quando aparece a longa lista de cirurgias e procedimentos estéticos: rinoplastia, implantação de silicone nos seios e nas nádegas, lipoescultura, aplicação de extensões no cabelo (megahair), alongamento de unhas e cílios. “Eu era quase um homenzinho quando fiz minha primeira cirurgia”, diz, ao expor, sem pudores o quanto as cirurgias mudaram “completamente a autoestima”. O implante de silicone nos seios fez com que se sentisse mulher: “Toda mulher precisa se sentir mais

---

<sup>58</sup> As várias informações sobre Adélia foram retiradas de matérias publicadas na imprensa. Os vários links consultados vão listados. Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/bbb/com-casa-nos-eua-mais-de-50-mil-em-cirurgias-adelia-se-destaca-na-disputa-do-bbb-18596033.html>>. Disponível em: <<http://www.bolsademulher.com/famosas/7-plasticas-e-procedimentos-esteticos-feitos-pela-bbb-adelia-do-bumbum-as-unhas>>. Disponível em: <<http://tvefamosos.uol.com.br/bbb/bbb16/noticias/redacao/2016/01/28/adelia-diz-que-nao-aconselha-a-ninguem-a-fazer-plastica-no-bumbum.htm>>. Disponível em: <<http://ego.globo.com/bbb-16/noticia/2016/03/adelia-mostra-como-era-antes-das-plasticas-quase-um-homenzinho.html>>. Disponível em: <<http://ego.globo.com/paparazzo/noticia/2016/03/adelia-pensa-em-reduzir-popozao-de-800ml-de-silicone-ficou-gigante.html>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

feminina, mais mais! Eu não me sentia uma mulher atraente. Os seios maiores deram um up na minha autoestima! Me senti mais confiante. Ter o meu próprio peitão é outra coisa”, declara. Rapidamente, na fala de Adélia, aparecem elementos perversos em seu relato na Era da Cirurgia, mas ficam obscuros diante da declarada elevação de autoestima. Mulheres inseguras e das quais foi retirada qualquer liberdade de escolha em relação ao próprio corpo dificilmente conseguem ouvir quando Adélia fala do cativo que sua feminilidade e seu sexo estavam aprisionados antes de serem libertados pela cirurgia e do quanto não foi sua escolha ter um implante de silicone nas nádegas que violentou seu corpo, não a agradou por ser grande demais e por ter sido imposto por um médico que para garantir a cliente assegurou que sua bunda era uma “mixaria”. “O mercado dos cirurgiões é imaginário já que não há nada de errado com o rosto ou com o corpo das mulheres que uma mudança social pudesse curar” (WOLF, 1992, p. 309). Provavelmente não havia nada de errado com as nádegas de Adélia. “Cirurgiões, para obterem suas rendas, dependem da deformação da percepção de si mesma e da intensificação do ódio a si mesma por parte da mulher” (WOLF, 1992, p. 309). Adélia ainda recuperava-se de uma rinoplastia quando na consulta com o médico ele disse a ela que “faltava bunda”, na semana seguinte a cirurgia de implante de silicone já estava marcada “sou impulsiva e coloquei”. O objetivo era colocar 300 ml de silicone, mas na véspera do procedimento - aquele que a livraria da “mixaria” de bunda e melhoraria sua autoestima, vida sexual e a faria sentir-se mais feminina - o médico informou que só tinha próteses de 400 ml, mas garantiu que o resultado ficaria bom, ainda que não tivesse sido aquilo que foi “desejado” pela paciente. “Eu confiei nele, mas quando eu vi o resultado não gostei. Eu não quis brigar e deixei para lá”. Perguntada se ela tinha alguma noção do que significava 400 ml de silicone nas nádegas, confessou “Eu não tinha noção. Não sou da área”. A ironia do caso é que Adélia é advogada, especializada em Direito do Consumidor.

A consumidora insatisfeita quer tirar a prótese, arrependeu-se e não “aconselha a ninguém”, mas confessa ter medo do pós-operatório. “Tive que ficar um tempão sem sentar. Comia e via TV de joelhos. [...] É horrível, dói muito. É um sofrimento imenso! Quando penso nisso, desisto”. Ser ridicularizada também entrou na soma do sofrimento “Não podia sair de casa e virei piada na minha família”. De fato, a mulher, em desespero pela beleza é ridicularizada por ser um narcisismo fútil.

As mulheres se desesperam na ânsia de se agarrar a um centro sexual que ninguém ameaça tirar dos homens, que mantêm sua identidade sexual apesar de imperfeições físicas e apesar da idade. Os homens não ouvem da mesma forma a mensagem de que o tempo está esgotando e que eles nunca mais

serão acariciados, admirados e gratificados. [...] Ao lutar pela “beleza” muitas de nós, compreensivelmente, acreditam estar lutando pela própria vida, pela vida enriquecida pelo amor sexual (WOLF, 1992, p. 345-346).

No entanto, ainda que na fala de Adélia apareça claramente a dor, a violência, o cárcere e o interesse comercial, as matérias na imprensa focam-se em como ela é “determinada”, “forte” e o quanto é bem sucedida. Afinal, ter de original apenas a alma custou dezenas de mil reais à Adélia. O que nenhuma matéria menciona e as mulheres não vêem, muito menos Adélia, ainda que isto esteja em sua fala, é o outro custo que tem sua história: o peso insustentável de só se sentir mulher recortando e costurando seu corpo, ainda que mesmo assim, ela se sinta uma “formiga saúva”, aquele inseto que tem a parte traseira do corpo completamente desproporcional. As matérias falam de um “sucesso em tudo” que foi feito, o que Adélia confirma: “Eu me sinto bonita, bem comigo. Tem muita gente recalcada que não tem coragem nem dinheiro para fazer as cirurgias [...]. Recomendo a medicina estética para todo mundo. Se algo te incomoda, faz e investe em você! A gente tem que se sentir bem com o nosso corpo”. E assim, o Mito prospera cada vez mais. E a história de Adélia nos grita alto: as mulheres só querem ter acesso à sua feminilidade, querem ter posse do seu corpo, sintem-se bem nele.

### **3.2 A indústria do embelezamento e suas ditaduras: apontamentos sobre um percurso do corpo**

Não só Sant’Anna (1995), Courtine (1995; 2013) e Certeau (1982) nos advertem da essencial visão histórica para a compreensão do significado e sentido que assume o corpo para cada sociedade. Porter (1992) nos fala que a história do corpo tem sido negligenciada e as causas estão aparentemente tanto em componentes clássicos como judaico-cristãos de nossa herança cultural, mas que irrompem sempre na mesma dinâmica: há uma visão fundamentalmente dualista do homem, entendido como uma aliança “muitas vezes ansiosa da mente e do corpo, da psiquê e do soma; e ambas as tradições, em seus caminhos diferentes e por razões diferentes, elevaram a mente ou a alma e denegriram o corpo” (PORTER, 1992, p. 292). O corpo aparece como “objeto de saber” na virada do século, quando a questão da carne pode ser restaurada e aprofundada. “O século XX, de fato, teoricamente inventou o corpo” (COURTINE, 2013, p. 13) que foi “religado ao inconsciente, colado ao sujeito e inscrito nas formas sociais da cultura” (COURTINE, 2013, p. 14). São nas transformações políticas e sociais dos anos 1960 e 1970 que o corpo irrompe como uma preocupação científica e “em grande parte à obra foucaultiana que se deve o enraizamento inicial do corpo no discurso das ciências humanas” (COURTINE, 2013, p. 17).

Diversos são os estudos e compreensões do homem que a partir dessas duas tradições dão ao mental, ao espiritual ou aos ideais uma prioridade quase automática sobre questões puramente materiais, corpóreas ou sensuais. Escrevendo sobre metodologias usadas para pensar a história do corpo, Porter (1992, p. 301) fala: "a busca da história do corpo não é, portanto, somente uma questão de triturar as estatísticas vitais sobre o físico. Nem apenas um conjunto de métodos para a decodificação das 'representações'. É antes um chamado para a compreensão da ação recíproca entre os dois". Mais à frente, pensando o papel do historiador na construção da história do corpo, Porter (1992, p. 308) reforça que o corpo não se reduz ao biológico, advoga, ao contrário, ser visto a partir das mediações dos sistemas de sinais culturais. "A distribuição da função e da responsabilidade entre corpo e a mente, o corpo e a alma, difere extremamente segundo o século, a classe, as circunstâncias e a cultura, e as sociedades freqüentemente possuem uma pluralidade de significados concorrentes".

É o século XII que vê instalar-se firmemente o sistema de controle corporal e sexual. A derrota do corpo é completa e o ser humano é dividido, partido entre aquilo que é da ordem do superior, de cima – a razão e o espírito – e o que é da ordem do inferior, de baixo – o corpo, a carne. Tal separação – e qualificação – de tais âmbitos, não deixa de lançar as garras sobre o lugar simbólico do homem e da mulher que desde já paga o tributo mais pesado e nunca deixa de ser devedora dessa conta. O homem está em cima, a mulher, logicamente, embaixo. A mulher, portanto, está do lado da carne, do irracional, do corpo, daquilo que deve ser controlado, reprimido e abafado sob a pena da danação do pecado.

O privilégio da mente – como algo superior, iluminado, mais próximo de Deus, inclusive fisicamente, já que a mente “fica” na cabeça, parte mais alta do corpo - em relação às partes baixas do corpo – que inclui aquilo que é da ordem do não racional, do sexual, do bestial, do sujo, ou seja, do essencialmente orgânico – foi também problematizada por Bakhtin (1996). Se dentro dessas duas tradições de nossa herança cultural de que fala Porter (1992), a clássica e a judaica-cristã, a hierarquização do corpo em relação à mente degrada o corpo, entendido como a prisão da alma, Bakhtin nos diz que é sobretudo no carnaval que a ordem se altera. O baixo toma o lugar do alto e temporariamente a ordem de valores se inverte. “O carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1996, p. 8).

Analisando a obra de Rabelais, Bakhtin (1996, p. 16) fala da predominância da vida material e corporal, em que aparecem “imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas”. Imagens que constituem o que o autor conceitua como “Realismo Grotesco”, cujo traço marcante é o rebaixamento, ou seja, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. [...] O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da ‘festa’” (BAKHTIN, 1996, p. 17). Esse rebaixamento é como uma corporificação, não mais a negação da carne – ou ainda a revanche do corpo contra o ascetismo como advogam alguns autores – mas uma degradação que permite uma comunhão com a vida, com tudo que é próprio das funções vitais, que é da ordem do ciclo da concepção, nascimento, vida e morte. “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação” (BAKHTIN, 1996, p. 19). Esse baixo não é um nada, é um baixo produtivo, aquele que na mulher – também ela própria rebaixada – liga-se à concepção, à gravidez e ao nascimento. “O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*”. O grotesco da cultura popular, corporifica o homem “reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual)” (BAKHTIN, 1996, p. 34). Mas o corpo grotesco é um contramodelo. O modelo é o corpo civilizado (ELIAS, 1990). “Se o corpo é de tal forma privilegiado na definição de boas maneiras, é, sem dúvida, para manter à distância e controlar suas manifestações naturais e funcionais, propriamente corporais” (ARASSE, 2012, p. 581). O homem civilizado tem um corpo sob o qual ele tem controle. Um corpo dominado, normatizado, controlado é um corpo civilizado. A repetida queixa das elites da “falta de civilidade” dos pobres talvez venha daí, dessa não sujeição completa às regras das “boas maneiras”, de usar o corpo com maior liberdade e menos sujeito à regras feitas pelo que vem de cima. Um uso do corpo que os aproxima dos animais, e – naturalmente – da expressão das paixões e sentimentos. O consumo do melodrama, por exemplo, pode ser interpretado como o resultado desse modo de usar o corpo e sua consequente falta de controle das emoções, o que libera os sentimentos para serem livremente

expressos – os gritos e aplausos no meio do espetáculo nos palcos melodramáticos do século XIX, que causavam horror às elites cultas.

Porter, nos diz que sendo o corpo essa prisão da alma, ele ofende facilmente, mas justo por ser sua natureza verdadeiramente imperfeita - sexual, bestial, irracional - pode, exatamente por isso, no mesmo instante, ser perdoado. A carne é fraca afinal, mas é possível vencê-la, controlá-la com o poder da mente. Tais ideias aparecem em um rápido passeio pelo Instagram, a rede social de compartilhamento de imagens, que nos oferece inúmeros exemplos práticos dessa sujeição do corpo ao controle da mente – “Que os nossos cansaços não vençam nossas metas” (dicasdasemana); “Quis comer a banana, agora bora queimar. Treino de hoje, ok. E vocês? Nada de preguiça” (embuscadocorpoperfeito). Lugar estratégico da disseminação de ideias sobre prática de exercícios e alimentação para “transformar o corpo”, o Instagram é o reduto das “musas fitness”, e lá mostram suas práticas cotidianas em busca da boa forma que precisa ser conquistada – “Coisas boas vem para quem acredita, coisas melhores vêm para quem é paciente, já o sucesso só aparece para quem não desiste. Insista, persista e nunca desista” (jessicavalitutto) –, o que inclui uma específica rotina alimentar – “Cocaína e açúcar: qualquer semelhança não é mera coincidência” (blogdadebs) – e a prática de exercícios físicos por vezes extenuantes – junto a uma foto de pesada malhação em academia, thaismassa coloca a legenda: “pagando os pecados do mês na @competitions [perfil no Instagram da academia que frequenta] com o @profleandrocarvalho [preparador físico]. To com crédito para xingar minha mãe por uns três meses. Morri”. As mensagens motivacionais, do estilo “eu posso e você também”, aparecem sem grande procura e têm fortíssima tônica do “*no pain, no gain*”, ou seja, sem sofrimento, não há recompensa. Rotina recheada de sacrifícios em nome do “sonho” de ser magra e atlética. Em alguns casos, de transformarem radicalmente seus corpos, indo da obesidade à prática do *body-builder*, como simplynathalia, que em uma das centenas de imagens disponíveis em seu perfil na rede social, nas quais está fazendo atividades físicas ou mostrando partes esculpidas do corpo, diz “A obesidade levou 5 -10 anos da minha aparência, levou meu sorriso e meu desejo de abraçar meu lado feminino. A saúde e o fitness me deram tudo de volta!! Minha confiança em Deus me deu forças para lutar, tirou minha opressão e me deu alegria ilimitada”. Os perfis das “musas fitness” não se cansam de mostrar “pessoas reais” que mesmo enfrentando todas as adversidades – como serem mães, trabalharem, terem enfrentado aumento de peso em suas gestações – que poderiam transformarem-se em reais impedimentos para alcançarem o “sonho”, o “desejo” do corpo perfeito saem, ao contrário, vitoriosas nessa luta da mente

contra o corpo, “mantenha o foco e a disciplina e vença essa batalha” (blogdadrika). São processos de absoluta mudança corporal, onde o grande valor é a gestão de si, o que cada um é capaz de fazer com seu corpo a partir da força de vontade própria. Um corpo que antes era desprezado e desprezível vira o foco fundamental dessa gestão e da busca da felicidade e embelezamento. Freire Filho e Leal (2015) dizem que é possível observamos a continuidade do ideal de beleza como uma das exigências para uma mulher ser considerada feminina, Wolf (1992) também deixou clara a questão, mas os autores falam de uma “ampliação de suas justificativas”, ou seja, junto às preocupações de caráter estético, as alegações em nome da saúde física e psicológica não param de ofertar-se e o “cuidar de si” deixa de ser apenas uma adequação a padrões estéticos, “mas uma forma de proteger o ‘bem mais precioso’: o corpo” (FREIRE FILHO; LEAL, 2015, p. 16). Esse “cuidar de si” marca uma ruptura no que diz respeito à identidade, “mais do que nunca esta identidade se reduz hoje ao próprio indivíduo, sua presença, seu corpo” (VIGARELLO, 2006, p. 181).

A mente, por outro lado, é cobrada em sua racionalidade, organização e segurança e deve estar acima de toda a desordem corporal, das traições do corpo, das vicissitudes da fraqueza corpórea, das armadilhas do desejo. “A mente (o ego, o desejo ou a alma), ao contrário, devido ao seu ofício mais nobre, é obrigada a ascender acima de tal desordem, de tal ‘guerra civil’ interna; se implicada, a vontade, idealmente livre e nobre, parece ainda mais culpada de ofensa” (PORTER, 1992, p. 304). A dinâmica entre vergonha e honra, desejo e controle, desejos e deveres, desordem e ordem entre nossa matéria, considerada tão fraca e a mente tão poderosa “tem sido crucial para a avaliação do homem como um ser racional e moral no interior de sistemas de teologia, ética, política e jurisprudência, tanto teóricos quanto práticos” (PORTER, 1992, p. 304). A mente é superior e guardiã do corpo, que deve ser submisso, vassalo, criado da mente. Quando esse corpo transgredir não é ele que é culpado, mas a mente que deveria controlá-lo. “É um fato que cria profundas tensões para todos os sistemas de controle pessoal (por exemplo, regimes de educação ou punição)” (PORTER, 1992, p. 303).

Mattos (2006, p. 166), analisando a obra de Taylor (1997), explica como a dualidade corpo/alma difundida pelo cristianismo é vigente até hoje, “servindo de base para classificar e, portanto, discriminar pessoas”. O que nos distinguiria dos animais seria justamente nossa habilidade de controlar as pulsões e os desejos do corpo, ou seja, “de nos voltarmos para nossa alma ou nosso espírito, fonte de racionalidade, expressividade, enfim, das virtudes tidas

como centros do bem-viver, de uma noção de boa vida” (MATTOS, 2006, p. 166). O auto-controle está no centro dessa “boa vida”, a ideia é que o princípio da dignidade relaciona-se com o auto-controle, o cálculo racional e controle do corpo, e os atributos ligados à sexualidade, emoção, virilidade, espontaneidade “devem ser dominados e passam a servir de critério classificador das pessoas no mundo moderno” (MATTOS, 2006, p. 166). Essa dicotomia será central ainda para a compreensão da base de oposição entre os gêneros. A divisão do trabalho entre intelectual e manual fortalecendo a cisão entre as classes insere-se aí, bem como a divisão de gêneros que coloca o homem ao lado do auto-controle racional, enquanto as mulheres podem ser melhor compreendidas pelas “virtudes ambíguas” relacionadas às emoções, sensualidade e corporalidade. Como dissemos antes, há uma dimensão pré-reflexiva e opaca que opera por trás das relações de gênero, e a dualidade corpo x mente encontra-se no vértice da questão. Dito de outra maneira: razão X emoção. Mata (1996, p. 70) falando sobre a fala feminina que não é valorizada, explica que sua ausência de valorização pública está ligada à presença desse elemento de emoção, ao fato de que tanto tematicamente quanto enunciativamente é uma fala equiparada a um “falar” menor,

A que se desenvolve no espaço doméstico e nas suas extensões e cujos referentes se situam na esfera privada: a temática familiar, afetiva e pessoal. [...] Uma fala cuja desvantagem remete à existência de outro falar valorizado, que nomeia os temas públicos, conectados com a razão, o poder e o saber socialmente legitimado e cujos âmbitos de realização são os foros que cada sociedade reconhece como cenários de construção da opinião, das normas, das decisões (MATA, 1996, p. 70, tradução nossa)<sup>59</sup>.

Aos homens, o domínio público. Às mulheres, o privado. Aos homens o discurso “racional, público e especulativo” atribuído exclusivamente a eles, mas que “dissolvidas as marcas de gênero, será assumida como a língua que garante toda a comunicação entre sujeitos sociais autônomos” (MATA, 1996, p. 71, tradução nossa)<sup>60</sup>. Às mulheres, o íntimo e doméstico, afetivo e prático. Essa separação deixa claro que os homens, simplesmente por serem homens, são dotados de capacidades como autodomínio, racionalidade e competitividade, logo estão “naturalmente” aptos ao trabalho público, às instituições de governos, políticas, polícias, leis. E as mulheres estariam “naturalmente” mais inclinadas aos

---

<sup>59</sup> La que se despliega en el espacio doméstico y sus extensiones y cuyos referentes se sitúan en la esfera privada: la temática familiar, afectiva y personal. [...] Un habla cuya minusvalía remite a la existencia de otro hablar valorado, que nombra los temas públicos, conectados con la razón, el poder y el saber socialmente legitimados y cuyos ámbitos de realización son los foros que cada sociedad reconoce como escenarios de construcción de la opinión, las normas, las decisiones.

<sup>60</sup> Borradas las marcas del género, se asumirá socialmente como la lengua garante de toda comunicación entre sujetos sociales autónomos.



cuidados privados de uma casa, de crianças, dos idosos e até dos homens adultos. Como dissemos antes, Scott (1995, p. 88-92) deixa claro que o gênero é um meio pelo qual o poder é articulado, inclusive a alta política, que garante seu funcionamento à custa da exclusão das mulheres.

É essa divisão entre corpo/alma, entre as pessoas que são repositórios de virtudes do corpo, como não se distinguindo muito dos animais, já que se movem segundo instintos, pulsões e desejos, e, portanto, tendo um menor autocontrole ou autodomínio, que está na base da constituição intersubjetiva da baixo auto-estima feminina (MATTOS, 2006, p. 170).

Sendo o corpo um rebelde, em que impera a irracionalidade, é necessário estar sob controle, policiado. O policiamento sobre o corpo, desde aquele auto-imposto, ligado à educação e às disciplinas familiares, até o exercido pelo estado, em políticas higienistas<sup>61</sup> e de controle das diversões públicas, por exemplo, ou pela igreja, por meio de ameaças morais e religiosas, traz no fundo uma questão comum a todas as estruturas de controle: o policiamento do corpo esteve sempre associado a uma suposta melhor ordem social e moral-religiosa, como se o dualismo mente/corpo pudesse ser renomeado sem ser reconceitualizado, em limpeza/sujeira, controle/descontrole, saúde/doença, virtude/profanação, seriedade/jocosidade.

Machado (2011), Courtine (1995; 2011; 2012) e Martín-Barbero (2001) nos alertam sobre esse policiamento feito pelas elites (no alto, organizados, limpos, mentais, sérios) do popular, do que está embaixo, do que é desgovernado, bestial, sujo. E da intenção, pouco disfarçada, de colocar sob controle seu modo de viver, de consumir, seus divertimentos e sua sexualidade. Desde o século XIX (1865) até a Primeira Guerra Mundial – médicos e sanitaristas empenharam-se duramente em uma cruzada contra a “degenerescência”, “como se fosse moda degenerar: degenerava-se devido a doenças, por intoxicação e maus costumes, degenerava-se em razão de certos climas, pela consanguinidade, devido à misturas de raças, e, em breve, se tornaria famosa a acusação de uma arte degenerada” (SANT’ANNA, 2001, p. 78), como foi denominada pela Alemanha Nazista a Arte Moderna, condenada pelo governo

---

<sup>61</sup> Não é intenção desta tese ignorar o papel do higienismo, das “razões higiênicas”, na história de como significamos e usamos nossos corpos ao longo da história. Tais razões, à medida que os saberes vão se secularizando, vão servindo, por exemplo, de ferramentas para manter o controle sobre os impulsos e emoções, para manter o sujeito “civilizado” (ELIAS, 1990). As mesmas razões higiênicas vão reorganizando os saberes e os usos do corpo ao longo de todo o Antigo Regime, do século XIX e da contemporaneidade (CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges, 2012; 2011). Atualmente, as razões higiênicas são confundidas e hibridizadas com o discurso da saúde, e servem de argumento fundamental para as práticas de submeter o corpo a rotinas exaustivas de exercícios e planos alimentares absolutamente severos.

do Terceiro Reich. As obras eram consideradas decadentes e essencialmente não-germânicas, pois não se encaixavam na estética aprovada pelo regime.

A classe operária, apertada em teatros populares, entre gritos, gargalhadas, choros e aplausos gozava do prazer exacerbado dos melodramas nos palcos do século XIX e início do XX, enquanto às elites cabia o ascetismo e o controle das palmas contidas e apenas nas horas certas dos dramas do teatro clássico. Falando sobre os primórdios do cinema que reunia espetáculos derivados de diversas formas populares da cultura, como o circo, o carnaval, a magia, a prestidigitação, as feiras de atrações e aberrações, Machado (2011, p. 77) nos conta sobre a prática da masturbação durante a exibição de imagens pornográficas nos “cinemas” anteriores ao advento do cinema narrativo, aquele que em princípios do século XX, apoia-se no modelo do romance e do teatro oitocentistas: “a masturbação na sala escura acabou por se converter em prática regular e disseminada, verdadeiro ato de provocação coletiva, que resistiria a todas as formas de policiamento”. Antes até, Bahktin não nos deixa esquecer, na Idade Média e no Renascimento, a festa oficial (da elite, organizada, séria) trai a natureza essencial da festa humana e a desfigura, pois enquanto aquela consagra a imutabilidade, a estabilidade e a perenidade das regras que organizam a vida, na festa humana, no carnaval, reinava uma “forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados pela vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, sua idade, sua situação familiar” (BAHKTIN, 1996, p. 8).

A elite (a mente), o que vem de cima, busca o controle daquilo que se situa embaixo (o corpo), da diversão popular. “A cultura da elite não parece ter subjogado tanto a cultura popular como dela se separado, desenvolvendo sua própria linguagem corporal, seus rituais e seus refinamentos distintos, desmaterializados e expressivos” (PORTER, 1992, p. 314-315). Os teatros “poeiras” nos primeiros anos do século XX, lembra Sklar (1975), eram da gente do povo e mesmo o nome do tipo de teatro já traz em si as marcas indeléveis da diferença entre o alto e limpo e o baixo e sujo. Os costumes populares acabaram sendo permissivos à doutrinação vinda de cima, mas não em absoluto. Resiste no popular, o apelo por tudo aquilo que causa desconforto na elite. Mas mesmo uma contracultura carnavalesca do corpo, lembra Porter (1992, p. 311), cada vez mais ficou “sujeita à vigilância sistemática e repressão efetiva, através dos instrumentos dos julgamentos das bruxas, das cortes eclesiásticas e da confissão intensificada pela Contra-Reforma, além de inculcar uma nova moralidade sexual, subordinada ao casamento e à legitimidade”. Porter nos fala sobre uma sujeição e obliteração do

carnavalesco ainda antes da era vitoriana (1837 a 1901), a do recato por excelência e ascensão do puritanismo, mas é razoável afirmar: não estamos hoje menos soterrados por padrões corporais a serem seguidos em que o desvio da regra é duramente repreendido e estigmatizado, como nos diz Sibilia (2004; 2010; 2014). Ainda que historiadores contemporâneos possam afirmar que o alastramento da lógica capitalista tenha relaxado a severidade da ênfase “protestante” sobre o corpo disciplinado, é urgente reconhecer que “o imperativo recentemente havia mudado da ‘mão’ produtiva e disciplinada tipo máquina, para o corpo como consumidor, cheio de deficiências e de necessidades, cujos desejos devem ser inflamados e encorajados” (PORTER, 1992, p. 313).

Como dissemos antes, Courtine (1995), em um texto sobre o movimento do *body-building* na cultura americana - no Brasil, com algumas mudanças conceituais, chamado de fisioculturismo ou culturismo<sup>62</sup> - chama-nos a atenção para o local de onde devemos pensar a transição do puritanismo vitoriano – formalismo rígido – para o hedonismo contemporâneo – exuberância descontraída – para além da oposição simplista entre repressão/liberação, mas onde essa transição acontece: no curso da história, em sua origem. Qual afinal é a relação entre repressão e liberação, o que está em sua genealogia, que hoje produz imagens e permite o repousar de certos olhares sobre o corpo impraticáveis há algumas dezenas de anos? O início da ortopedia, quando o médico francês Andry de Boisregard, em 1741, sustenta que o movimento ativo ao invés do passivo, colocando o músculo para trabalhar no lugar do aparelho corretivo, poderia produzir melhores resultados foi um passo fundamental para, mais tarde, abrir espaço para que os músculos atuassem sobre as morfologias. Não mais um corpo passivo, assujeitado a uma máquina corretora, um corpo subjugado, mas sim um corpo cujos músculos são as forças motoras, músculos que dois séculos mais tarde, nos anos de 1980, não estão em guetos, mas cujas exibições generalizam-se na televisão e no cinema. Músculo que será um dos “modos privilegiados de visibilidade do corpo no anonimato das fisionomias” (COURTINE, 1995, p. 83).

Os resultados que podem ser esperados, desde o século XIX, levam os corpos à exaustão física para a construção de um corpo no qual o músculo é espetáculo. E se o músculo vai ser desde então associado, na lógica esportiva, ao movimento, ele irrompe o século XX

---

<sup>62</sup> Reside no conceito de *body-building*, mas não no de culturismo, como descreve Courtine (1995), a ideia de que convém construir suas formas corporais, “que faz do ‘*body-builder*’ o artesão, o escultor de seu próprio corpo”. Assim, acompanharemos o autor no uso da expressão *body-builder* e *body-building*, não obstante a tradução da expressão para o português.

apresentando-se como uma “insólita massa”, músculos que são exclusivamente decorativos, não ajudam a correr, a andar, a saltar. “Impressionantes afrontamentos em pesadas coreografias, duelos de imagens sem contato nem violência, puras lutas de aparência” (COURTINE, 1995, p. 83). O autor nos fala das práticas do *body-building*, uma atividade que constrói corpos para a exposição. A ausência de espanto diante dos olhares lançados sobre eles nos chama atenção por tudo que tais corpos têm de “excessivo, de barroco, de paradoxal. É que os olhares, pouco a pouco se acostumaram a esse *kitsh* muscular: o *body-building* profissional não é mais do que uma das formas, extrema sem dúvida, de uma cultura visual do músculo, mas cuja origem é mais antiga” (COURTINE, 1995, p. 83).

A ideia que sustenta e é essencial ao *body-building* é a de transformação. E com ela a percepção de que é possível uma nova vida, uma espécie de renascimento individual, “que passa por uma forma de conversão corporal” (COURTINE, 1995, p. 89). Essa ideia caminha desde o início do século XIX, e foi inscrita no pensamento do puritanismo americano sobre o corpo, momento no qual começou-se a dirigir uma atenção moral à saúde. “Cuidar do próprio corpo era assegurar a salvação da própria alma” (COURTINE, 1995, p. 89). A crença de que a metamorfose corporal é possível, a ideia de que a salvação pessoal e a regeneração da nação dependem disso, a vontade de responsabilizar-se pela própria saúde além de um aguçado senso para o comércio organizam a relação que os americanos terão com o corpo e a saúde. É durante a primeira metade do século XIX que a imagem do homem pálido e magro será substituída por aquela em que a potência muscular, pouco a pouco, se instala. De tal modo que em meados do século as atividades físicas organizadas vão fazer parte das práticas escolares e da vida adulta e entre 1870 e 1880 a cultura física já é parte da cultura americana; o esporte, uma paixão. A educação física de massa nascia. “No fim do século, o tipo atlético, o corpo potente do esportista, constituirá a norma-padrão, eclipsando o homem sensível dos primeiros anos do século e o homem robusto, corpulento e barbado, da Fronteira e da Guerra Civil” (COURTINE, 1995, p. 91).

Entre os anos finais do século XIX e os primeiros do XX o cuidado muscular, a preocupação com a forma corporal, começam a fazer parte do tempo cotidiano, adentram o tempo do lazer, trazendo desde aí uma confusão que mantém-se até hoje entre trabalho e não-trabalho, entre o tempo ocupado e o ocioso. Uma imprecisão que não permite diferenciar aquilo que é útil daquilo que é prazeroso.

A antiga desconfiança puritana a respeito das distrações assim como as condenações religiosas da ociosidade encontram na prática cotidiana e generalizada de exercícios físicos, a possibilidade de enquadrar o tempo individual num modelo de atividade contínua: o exercício físico passa a ser um lazer às margens do tempo de trabalho e um trabalho instalado no coração do tempo de lazer. Ninguém ficaria mais sem fazer nada. Lutar contra o tempo morto, a vacuidade, a desocupação: esses prolongamentos da ética puritana da ‘tarefa’ marcaram profundamente o desenvolvimento de uma civilização americana do lazer, tendendo a nela confundir o dever e o prazer, o útil e o agradável (COURTINE, 1995, p. 94).

A cultura do corpo nunca livrou-se de um conjunto de práticas que dão limites um tanto perturbados àquilo que é da ordem do lazer. Responde a isso, hoje, as práticas mais ordinárias do exercício físico, nas quais as pessoas submetem-se repetidamente – como quem submete-se a um sofrimento necessário – para exorcizar os prazeres os quais se permitem sentir à mesa. Prazeres que não se dão sem culpa, culpa que para Wolf (1992) tem uma explicação política, e precisa ser expiada nos novos templos do culto ao corpo. As comparações entre a quantidade de tempo de exercício físico necessária para “gastar” as calorias consumidas em um bombom ou um pedaço de pizza, por exemplo, estão ao alcance de qualquer busca simples no Google. E a pergunta que está subtendida – e por vezes explícita – a todas estas comparações é: pense bem, vale a pena? O sofrimento paga o prazer?

O prazer entra em cena a partir dos primeiros anos do século XX, momento no qual o prazer do corpo e a gratificação pessoal ganham espaço diante de um declínio da ordem moral e da organização racional. A prática dos exercícios físicos ganha uma finalidade diferente: o cuidado do bem estar individual. É o momento no qual aparecem e começam a ganhar sentido as noções de sentir-se bem (*feeling good*) e estar em forma (*being in shape*) e ainda naquilo que se sentir bem é consequência de estar na forma física desejável. Tal “impulso hedonista” que precede o dos anos de 1960 – que alguns anos mais tarde, em 1980, vê um considerável desenvolvimento da indústria ligada à manutenção e criação de músculos, bem como da produção e consumo de serviços relacionados à gestão do corpo – é carregado de paradoxos: não significa uma liberação súbita do corpo das amarras do puritanismo em direção à uma alegria despreocupada. O prazer entra em cena, mas a alegria é como que um dever, uma forma de obrigação. O imperativo da felicidade pousa soturno sobre nós. “Entre as finalidades das práticas esportivas, a busca de um prazer pessoal não cessou de coexistir com o desejo de vencer e com o cortejo de disciplinas e de sofrimentos que é seu atributo” (COURTINE, 1995, p. 101). Olhar o passado do corpo nos deixa a lição: o corpo que desejamos, o corpo que visualizamos, o corpo que valoramos está inserido em uma lógica que deixou para trás

uma ordem moral determinista, mas continuamos, sob novas maneiras e práticas nos submetendo a uma lógica de caráter persecutório. Não uma alegria despreocupada e uma liberdade nunca antes experimentada, mas mais uma intensificação dos controles e um reforço disciplinar.

Se vivemos hoje uma “obsessão dos invólucros corporais” (COURTINE, 1995, p. 86), em que é buscada a tensão máxima da pele, o liso, o jovem, o esbelto, em que o sujeito precisa ser “o gestor de seu próprio corpo”, rejeitando tudo que remeta à uma aparência cansada, franzida, enrugada, pesada, amolecida, velha, isso organiza-se antes e dentro de um contexto político, econômico e cultural. Há hoje uma rejeição completa da morte, da velhice, da lentidão e da gordura, a naturalidade do envelhecimento do corpo desaparece nos exigentes tempos que vivemos,

a frenética busca pela conservação da juventude já se transformou em equivalente geral de riqueza. Conservação antes concebida como virtude ou vício, hoje transformada em objeto de consumo (*diet* ou *light*) através da medicina, da higiene e das técnicas de embelezamento (SANT’ANNA, 2001, p. 27).

Sibilia (2010, 2004) insiste: experimentamos hoje um “pavor da carne” e somos chamados o tempo todo a participar da “moral da pele lisa”. Os corpos se projetam a partir de uma e em uma visibilidade contornada pelo mercado das aparências e se tornam objeto de adoração. Visibilidade que se dá dentro de um contexto no qual “o que vê e o visto estão constantemente em espelho e não há quase nada que aconteça que não tenha logo a sua imagem” (MICHAUD, 2011, p. 546). O desenvolvimento tecnológico das possibilidades de visualização nos permitiram ver corpos em inúmeras variações possíveis. Aparelhos fotográficos, cinematográficos, câmeras de vídeo, dispositivos para filmar dentro dos corpos, através dos corpos, nos deram ao longo do século XX e início deste, imagens antes impensadas e mesmo impossíveis há poucos anos, como as ultrassonografias em 3D que permitem às mães e pais verem imagens do bebê ainda em formação dentro do corpo das mulheres. As câmeras, disponíveis nas mãos de todos em aparelhos cuja capacidade de produção e armazenamento de imagens é bem superior ao uso mais ordinário e cotidiano, “são olhos a mais para verem e se verem” (MICHAUD, 2011, p. 546). O que impressiona, continua o autor, é uma “grandíssima inventividade técnica, a experimentação e o uso de todos os instrumentos possíveis de visualização do corpo e do humano. Há, sem dúvida, constantes temáticas, mas existem ainda mais modos de visão renovados pelo desenvolvimento da aparelhagem tecnocientífica” (MICHAUD, 2011, p. 546).

Ainda que existam muitas temáticas (três dos espelhos do século, segundo Michaud, são o horror, a performance e a beleza), quando trata-se de um regime de visibilidade pousado sobre os corpos categorizados como belos, há pouca variabilidade dos modelos de aparência autorizados. A “moral da pele lisa”, a beleza magra, atlética e jovem exige uma série infinda de cuidados diários, a “boa forma” é apreciada e reivindicada e qualquer falha do processo é cobrado do sujeito que não é capaz de exercer uma “gestão de si” suficientemente aceitável. “As práticas e as representações do corpo na sociedade de consumo de massa são, assim, atravessadas por estratégias multiformes da regulação dos fluxos, das matérias, das energias a incorporar, a canalizar, a eliminar. Cada indivíduo torna-se, então, o *gestor* de seu próprio corpo” (COURTINE, 1995, p. 86). A boa forma é, para Sant’Anna (2001) uma das primeiras traduções da divisão corpo e alma, ou pensamento e corpo, de que falávamos antes. O pensamento é infinito e inteligente, o corpo é finito e ignorante e a boa forma é considerada a melhor parte do indivíduo. “Durante séculos o corpo foi considerado o espelho da alma. Agora ele é chamado a ocupar o seu lugar, mas sob a condição de se converter totalmente em boa forma” (SANT’ANNA, 2001, p. 107) . A boa forma baseia-se em uma determinada noção de estética corporal que, não necessariamente, combina com o corpo que se tem ou que se sofre para ter. O corpo, por vezes, “chega e instala-se” à revelia dos sonhos e desejos da boa forma – aqueles sonhos e desejos de que falam as musas no Instagram – e vira algo pesado e difícil de carregar, transforma-se em uma presença indesejável e, por vezes, intolerável. A boa forma é um modelo e é “caricatural”, “ ser belo é aproximar-se de um ideal, sempre determinado de modo universal, distinto do que é cada corpo, enquanto este, por sua vez, é considerado um ente particular e local” (SANT’ANNA, 2001, p. 108). Na busca pela boa forma não sobra muita racionalidade para se dar conta que o centro do problema não está no estereótipo exigido, apesar disso também ser problemático quando absolutamente inatingível - o que, efetivamente, o é, contemporaneamente -, ou mesmo na completa revolução de tais padrões, a questão central aí, adverte Sant’Anna, é que todas as boas formas, todas as diferenças entre elas possivelmente identificadas, “têm dificuldade de aceitar é uma outra relação com o corpo que não o transforme em mera bagagem ou matéria prima” (SANT’ANNA, 2001, p. 109), ou seja, que não o transforme em algo exterior e expropriado do sujeito, em algo a ser manipulado sem consequências, em algo a ser transformado em mercadoria sem nenhum tipo de prejuízo simbólico.

A boa forma é resistente em seu lugar e em sua função, “reluta em deixar de considerar o corpo um mecanismo [...] feito para servi-la. Vaidosa e dominadora, a boa forma

talvez seja mais obsessiva e apressada em seus propósitos do que já fora a alma. Pois a boa forma sabe que não tem vida eterna” (SANT’ANNA, 2001, p. 109). Não é suficiente valorizar outros padrões estéticos, valorizar a pele negra no lugar da branca, por exemplo, ou um corpo mais gordo em detrimento de um magérrimo, pois mudar o padrão da boa forma não a tira do lugar que ocupa, de submeter os corpos de cada um de nós a procedimentos e manipulações para que se adequem à boa forma geral, seja seguindo-a rigorosamente, seja afrontando-a corajosamente. Afinal, pode o modelo de aparência vigente nos dar outra possibilidade que não a substituição de um padrão corporal por outro e a humilhação de corpos possíveis a regras e normas inatingíveis? A substituição de um padrão por outro, ou uma forma “ideal” por outra, como diz Wolf (1992, p. 337), acontece justamente quando um suficiente número de mulheres já tiver, com dor e sangue, se submetido a ele, transformado-se, dando a ideia de que se caminha para um esgotamento de um padrão, afinal, o Mito da Beleza funciona num “sistema de equilíbrio planejado”, usando nem que sejam “cortes e suturas sempre diferentes”, das cirurgias plásticas desnecessárias para corrigir defeitos inexistentes nos corpos das mulheres, por exemplo. Cortes e suturas que serão sempre exigidos das mulheres para “manter nossa sexualidade e nossa subsistência”. Essa forma ideal, que é exigida das mulheres e à qual se submetem por sentirem que estão “fora” dela é algo que só pode existir se houver, afinal, uma sociedade que concorde com isso. Essencial é perceber que este “ideal”, esta “boa forma” não tem relação efetivamente como o modo como as mulheres têm e mantêm seus corpos.

O “ideal” nunca esteve ligado aos corpos das mulheres, e de agora em diante a tecnologia pode permitir que o “ideal” faça o que ele sempre procurou fazer: abandonar de todo o corpo feminino para reproduzir suas mutações no espaço. A fêmea da espécie humana não é mais o ponto de referência. O “ideal” afinal se tornou inumano (WOLF, 1992, p. 355).

Alcançar ou perseguir a boa forma, por fim, só se dá diante de uma eficiente “gestão de si”. Gestão que envolve um autocontrole ferrenho e um “bom conjunto de práticas bioascéticas”, práticas que promovem se não a eliminação completa dos riscos do envelhecer ou do engordar, ao menos a diminuição considerável deles, “lançando mão de grandes doses de prudência e sacrifício, privações e sofrimentos” (SIBILIA, 2004, p. 69). Se percorremos o caminho que vai de uma sociedade puritana e repressora àquela do consumo de massa não encontramos uma estratégia puramente repressiva que ainda hoje lança as garras sobre os sujeitos. Tampouco vemos um hedonismo novo que nos dá uma liberdade corporal por tanto tempo negada. A cultura do corpo hoje é complexa e “uma das formas essenciais de



compromisso estabelecido pela ética puritana com as necessidades de um consumo de massa” (COURTINE, 1995, p. 102). O que aparece neste caminho que percorremos do puritanismo à massa não é um “desaparecimento das interdições, mas muito mais uma nova distribuição das coações” (COURTINE, 1995, p. 102). Organiza-se na sociedade de massa uma cultura profissional e esportiva que toma o lugar da família, na qual a disciplina exigida e necessária está mais ligada ao sucesso e à promoção pessoal do que à ordem ou à moral. O sentimento da responsabilidade individual é aguçado “nas vitórias e nas derrotas da grande competição esportiva que se tornou a existência humana. Por conseguinte, as autodisciplinas foram reforçadas, fustigadas pelo desejo de vencer. Um culto inquietante do eu eficaz atravessa a sociedade americana” (COURTINE, 1995, p. 102). Há, portanto, um “deslocamento das coações” que longe de representar liberdade ou prazer nos aponta para uma “outra economia dos gozos, uma divisão diferente dos prazeres e das penas” (COURTINE, 1995, p. 102). A sociedade de massa é aquela que, vinda da experiência das interdições, encontra no esporte uma alegria, mas na mesma medida um sofrimento e um dever, “o organismo é o objeto de uma gestão ansiosa”.

Este “eu eficaz”, o “si mesmo”, nos adverte Sant’Anna (2001, p. 25), tornou-se como que um negócio de responsabilidade completa de cada um nas sociedades contemporâneas, então, quando o sujeito falha, nesse não tomar conta de si próprio, aparece um fantasma novo, tão ameaçador quanto os já conhecidos fantasmas das culpabilidades construídos e sedimentados desde o século XIX.

Quando a norma não é mais fundada sobre a disciplina e a culpa, e sim sob a responsabilidade e a iniciativa, aqueles que não conseguem ser responsáveis e ter iniciativa são considerados insuficientes. [...] Deprimido e compulsivo: duas figuras intimamente relacionadas a sociedades em que a iniciativa se tornou um valor maior e toda decisão uma experiência individual e solitária (SANT’ANNA, 2001, p. 26).

Valores contemporâneos como a autoestima e a felicidade ficam colados à uma série de práticas de modelagem e manipulação corporais que exigem do sujeito esforço, dores, dinheiro e tempo. E, às vezes, como não cansa de nos lembrar a mesma mídia que nos oferece os modelos a serem seguidos, exigem a própria vida. Não são incomuns, apesar de ainda ganharem valor de notícia, casos de pessoas jovens e saudáveis, em sua maior parte mulheres, que morrem em mesas de cirurgia buscando a implantação de silícones ou a sucção de gorduras nem sempre existentes. Diversos são os relatos ainda de mortes de pessoas vítimas de transtornos dismórficos. A morte em nome do embelezamento atinge pessoas comuns, mas

famosos na mesma medida. Durante a redação desta tese, por exemplo, em maio de 2014, a grande imprensa nacional buscava compreender as causas da morte da dançarina Zulmariana Oliveira, conhecida como Mary Morena, que, aos 26 anos, submeteu-se a um implante de silicones nos seios e lipoaspiração para retirada de gordura do abdômem<sup>63</sup>. Mary Morena foi responsabilizada pela sua própria morte. Ficou, afinal ao cabo de alguns dias, comprovado que Mary omitiu dos médicos que era consumidora de anabolizantes. Sendo a jovem morta culpada de sua própria morte, a todos o perdão é concedido. Del Priore (2000, p. 86) acompanhando a XIX Jornada Carioca de Cirurgia Plástica, ouviu de um cirurgião plástico que “os hábitos alimentares das brasileiras” eram os responsáveis pelo aumento da demanda de cirurgias de lipoaspirações e lipoesculturas, associados à “miscigenação característica de nossa cultura”, que, naturalmente, dá à essas “azaradas” narizes dignos de correção. A culpa do sangue derramado, carnes costuradas e mortes “acidentais” é da mulher e, naturalmente, tais mortes não têm nenhuma relação com um opressor sistema que vê, hoje, uma gordura abjeta onde ontem só havia um corpo normal de mulher. Eis que o Mito da Beleza está mais protegido do que nunca, é sempre possível culpar a mulher. O discurso da mídia parece trazer em si heranças do puritanismo vitoriano que lentamente nos abandona no século XX, como se o sujeito, ao submeter-se a uma vaidade tão “exagerada” fosse punido pelo excesso. Como se o sujeito estivesse “errado”, na contramão da “normalidade” quando, na verdade, a normalidade dos corpos, especialmente os femininos pela sua constituição biológica, passa pela presença da gordura. E, como diz Sibilia (2010, p. 197), “tudo isso na tentativa de atingir uma das metas mais desejadas do momento: criar para si um ‘corpo perfeito’”. Ou como nos lembra Wolf (1992, p. 350) ao reproduzir o discurso dos médicos sobre a possibilidade de risco de morte em cirurgias “simples” como a que se submeteu Mary: “os cirurgiões afirmaram que ‘os benefícios superam de longe os riscos’, o que é um julgamento de valor sobre a importância relativa da sua versão da ‘beleza’ em comparação com a vida de uma mulher”. O argumento do peso entre os benefícios e os riscos valem certamente para casos nos quais a saúde e a vida de uma pessoa encontra-se em risco, mas não para a manipulação desenfreada de corpos saudáveis, muitas vezes jovens, cujas donas estão soterradas por exigências de beleza que são, essencialmente, parte de um jogo político e econômico muito maior do que elas mesmas.

---

<sup>63</sup> Mais em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/05/dancarina-de-funk-morre-no-rio-apos-cirurgias-de-lipoaspiracao-e-silicone.html>>. Acesso em 03 jun. 2014.

Note-se, não é suficiente o gozo visual, o consumo guloso do olhar em direção aos corpos projetados na mídia, trata-se de conquistar para si um corpo que mereça ser cultuado. Não qualquer corpo, mas um certo tipo de corpo. Feliz é aquela mulher que vencendo as adversidades da fome, da velhice, da preguiça, da maternidade confecciona para si um corpo “sarado e malhado” que é digno de ser admirado. Um corpo, é preciso assinalar, que procura vencer sua própria materialidade. Que busca ultrapassar sua organicidade.

Talvez soe paradoxal, portanto, mas acontece que o culto ao corpo não trouxe apenas prazerosas sensações ligadas ao gozo da feliz condição encarnada. O lado sombrio dessa tendência é a inesperada transformação do próprio corpo numa fonte constante de inquietação e desgostos. Nessa malhação, que costuma ser tão entusiasta como penosa, o corpo também sofre e é punido em virtude da intransigente inadequação de sua constituição orgânica (SIBILIA, 2010, p. 200).

Essa inadequação reverbera na ojeriza ao velho, ao enrugado. A promoção real de saúde e beleza não consegue acompanhar a proliferação das imagens de corpos saudáveis, jovens e belos. Sant’Anna (2001, p. 70) nos fala de uma corrida em direção à juventude que atinge não só aqueles que já não a possuem, os velhos, mas os jovens também, em todas as classes sociais, mas é uma corrida sem final, sem pódio e sem festejos na chegada. “Ignoram quem compete com quem, talvez porque a principal competição se passe dentro de cada um, entre o corpo que se é e o ideal da boa forma com que se sonha”. A inadequação reverbera ainda não apenas no desgosto, mas no ódio à flacidez, à gordura, num mal que já possui nome próprio: lipofobia que, bem indica Sibilía (2010, p. 201), é um “tipo de aversão que aponta seu dedo delator tanto para o próprio organismo como para os corpos alheios, censurando aspectos físicos e condutas humanas com argumentos de cunho moral”. Os tempos são duros para os corpos pesados. Se gordura era formosura em meados do século XIX, há tempos esquecemos disso. “Nossa época lipofóbica deixou para trás o padrão de estética burguês que associava riqueza e gordura. [...] A alimentação em quantidade foi substituída por aquela em qualidade, qualidade que é promessa de saúde e beleza”, nos diz Del Priore (2000, p. 89). E completa, “Nessa lógica, o corpo precisa refletir o controle narcísico dos apetites, das pulsões, das fraquezas. Ai daquelas que não se controlarem frente ao prato de batatas fritas!”. A percepção social da corpulência mudou, especialmente para as mulheres, “vencidas pela gula, as gordas são consideradas perdedoras, inspirando [...] imagens ligadas à ‘piedade’ e ‘pena’” (DEL PRIORE, 2000, p. 90). Fischler (1995, p. 79) diz que é necessário fazer uma diferença entre categorias (magro, gordo, obeso, etc) e os seus limites, ou seja, aquilo que é permitido ou proibido dentro de determinada medida para uma cultura específica. “Os

critérios, as medidas, os limiares variam fortemente. As categorias parecem relativamente mais estáveis do que o conteúdo que se lhes atribui”. Mas sabemos que um sujeito considerado magro algumas décadas atrás precisaria perder alguns quilos para hoje encaixar-se em tal categoria. Nunca a magreza foi tão exigida e nem seu limite tão estreito. Um limite que não é observado nem mesmo quando leva as mulheres à fome e à morte. Anorexia e bulimia, sabemos, são doenças do sexo feminino. “A magreza não é uma questão de estética social e a fome é uma concessão social exigida pela comunidade. Uma fixação cultural na magreza feminina não é uma obsessão com a beleza feminina, mas uma obsessão com a obediência feminina” (WOLF, 1992, p. 247). A autora completa: “o hábito da dieta é o mais possante sedativo político da história feminina. Uma população tranquilamente alucinada é mais dócil” (WOLF, 1992, p. 248).

O século XX exigiu dos gordos enormes e sofridos esforços de emagrecimento, esforços mais pesados que seus corpos. E se gordos desejam manter-se, sua gordura deve ter algum tipo de função, “como se os gordos precisassem compensar o peso do próprio corpo, sendo fiéis produtores de alegria e de consolo. Outros, ainda, foram encarregados de aquecer com ironia a memória hoje esquecida das virtudes que muitos corpos pesados possuem” (SANT’ANNA, 2001, p. 21). O gordo tem uma imagem “profundamente ambivalente” (FISCHLER, 1995, p. 70) e não são percebidos de maneira unívoca. “através de nosso corpo, em especial de nossa corpulência, passam significados sociais muito profundos [...] A corpulência traduz aos olhos de todos a parte da comida que nós nos atribuímos, isto é, simbolicamente, a parte que tomamos para nós [...] na distribuição da riqueza social”. O “duplo estereótipo do gordo” oscila entre duas imagens que fazemos deles: o sujeito roliço, fofo, engraçado, que sofre intimamente com seu excesso mas que não nos apresenta nunca tal sofrimento e um outro gordo, este depressivo, doente, egoísta, irresponsável na gestão de si, o “*loser*” do *american way of life*, o perdedor, o fracassado. A imagem ambivalente vai do gordo simpático para aquele ao qual destinamos reprovação e até aversão.

O que sabemos do gordo (por exemplo, sua ocupação, sua imagem social) pode influenciar o que vemos de sua própria obesidade. Podemos perguntar, desde logo, se **a imagem social não influencia também o julgamento estético que dirigimos à aparência, o julgamento moral ou afetivo que fazemos da personalidade**; em uma palavra, se ela não permite prever o caráter maligno ou benigno do obeso. [...] É preciso, pois, ao que parece, que exista uma certa adequação entre a imagem social do obeso e sua corpulência, para que ele seja aceito, classificado como ‘gordo bom’ (FISCHLER, 1995, p. 73, grifo nosso).

Fato é que os gordos são transgressores, violam “as regras que governam o comer, o prazer, o trabalho e o esforço, a vontade e o controle de si” (FISCHLER, 1995, p. 74) e isto é muito mal tolerado. A gordura passa a ser compreendida, portanto, como um fracasso na “gestão de si”, na busca pelo corpo perfeito, afinal, ninguém pode parecer desejar, realmente, ser gordo, nas mulheres, então, a gordura é “alvo de paixão pública, e as mulheres sentem culpa com relação à gordura, porque reconhecemos implicitamente que, sob o domínio do mito, os nossos corpo não pertencem a nós mas à sociedade” (WOLF, 1992, p. 247). Sant’Anna (2001) nos diz que na nossa sociedade, na qual o corpo é transformado em mercadoria, o gordo, que ocupa mais espaço, é um invasor; representa perda de velocidade, riqueza e poder onde o tempo vale apenas dinheiro; e come além da parte que, por justiça, o cabe em uma sociedade apaixonadamente democrática, transformando o corpo em um signo imediatamente interpretável da adesão ao vínculo social, da lealdade às regras da distribuição e da reciprocidade. “Em algumas culturas pouco dadas à apreciação da gordura, a magreza torna-se solidária ao antigo imaginário da limpeza, constituído pelo fascínio diante da transparência e o repúdio perante a acumulação” (SANT’ANNA, 2001, p. 23). Quando o Mito da Beleza entra em cena, a gordura, afinal, é retratada como uma “imundice feminina descartável”, é um “repulsivo dejetivo volumoso no corpo” (WOLF, 1992, p. 253).

O ideal da magreza feminina, lembra-nos Wolf, é muito menos um padrão estético, e muito mais uma “bela solução política”. Preocupações com dietas e emagrecimentos entram em cena como preocupações femininas quando as mulheres puderam votar, em 1920 na América do Norte, em 1932 no Brasil, resultado da primeira onda do feminismo. Procurar emagrecer para aproximar-se do “padrão ideal”, da “boa forma” exigida das mulheres equipara-se a uma renúncia ao próprio corpo e não pode ser encaixada em alguma dessas “besteiras de mulher”. “Ela é algo sério que nos está sendo imposto a fim de salvaguardar o poder político. A essa luz, é inconcebível que as mulheres não tivessem de ser forçadas a emagrecer neste ponto da história” (WOLF, 1992, p. 260). Se a casa e as ocupações com marido e filhos já não eram uma clausura intransponível, um cerceamento da ação das mulheres, o prazer dessa liberdade precisou ser sufocado por um “urgente dispositivo social que transformaria os corpos femininos nas prisões que seus lares já não eram mais” (WOLF, 1992, p. 244).

Dizer às mulheres que há sempre algo de errado com o corpo delas, significa dizer que elas estão erradas, e os homens certos. A “bela solução política” a que se refere Wolf é o

abafamento do feminismo que levanta a voz de que é possível atribuir um alto valor às mulheres, enquanto o Mito da Beleza mina a auto-estima feminina, cria um âmbito de ódio ao próprio corpo e rosto, à idade, à materialidade corpórea comum das mulheres. Uma mulher que detesta seu corpo, suas coxas grossas e seus quadris arredondados, ou seu rosto porque ele já não é tão jovem ou não tem os mesmos traços do nariz daquela atriz, é uma mulher que detesta sua feminilidade. Dietas sucessivas, a recusa do alimento - considerada comum para as mulheres - a renúncia diante dos prazeres da mesa, não permite que a mesa seja jamais ocupada em condições de igualdade, ela terá sempre uma cabeceira na qual senta o “homem da casa”. “A fome prejudica toda experiência de controle, de segurança econômica e de liderança que as mulheres tiveram apenas uma geração para apreciar” (WOLF, 1992, p. 261). Mulheres estão sempre em busca de perder alguns quilos, é o que Wolf chama de “Solução dos Sete Quilos”, são aqueles quilos que estão entre mulheres que não são gordas, mas que o Mito as faz pensar que são, e o que consideram seu “corpo ideal”, ou seja, elas querem perder cinco ou oito quilos, sem jamais efetivamente ter precisado fazer isso. E permitindo-se comer - ou “descuidando-se”, não ficando atenta permanentemente a isso - os sete quilos voltam, já que os padrões de magreza não são naturais de suas constituições físicas, mas fabricados nas imagens apresentadas no fluxo midiático de exposição dos corpos femininos. “Os ciclos inevitáveis de fracasso garantidos pela Solução dos Sete Quilos criam e intensificam nas mulheres essa nossa neurose exclusivamente moderna” (WOLF, 1992, p. 246), deixando as mulheres fora do controle de si próprias, com vergonha sexual, amor-próprio esfacelado, o resultado é uma “onda de ódio a si mesmas”, mas também “o aperfeiçoamento de uma psicologia e o surgimento de uma importante indústria”, a do emagrecimento, uma indústria que movimenta 35 bilhões de dólares por ano<sup>64</sup>. De acordo com Rezenfeld, Matos e Nascimento (2007) o Brasil é considerado pela Organização Mundial de Saúde e pela Junta Internacional de Fiscalização de Entorpecentes o maior consumidor mundial de inibidores de apetite. Os números impressionam: entre 1999 e 2004 o país teve um aumento de 254% no consumo dessas drogas.

Há ainda neste contexto, a anorexia e a bulimia. Não sete quilos, mas a inanição, o flagelo do corpo, o ato de alimentar-se como o lugar para o exercício de um “campo de concentração”. Anorexia e bulimia são doenças femininas. Dados numéricos divergem, mas os percentuais de mulheres que sofrem de anorexia em comparação com os homens, por

---

<sup>64</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi11059812.htm>>. Acesso em: 05. mar. 2016

exemplo, dificilmente é um dado que fica menor que 90%<sup>65</sup>. Considerada uma doença psiquiátrica, a anorexia é uma das que apresenta mortalidade de longo prazo mais elevada<sup>66</sup>. As mulheres passam fome dentro de uma ordem social pública, dentro de um contexto cultural que tem interesse financeiro direto nos distúrbios alimentares. Pesquisadores da área da saúde, fazem, afinal, a pergunta que tenta escapar da explicação de caráter médico: "Não é o momento de - além de nos debruçarmos sobre resoluções sanitárias - olharmos de frente para a sociedade que estamos construindo, doente de valores e oportunidades, e que produz mais doenças e até mortes que se explicam tecnicamente mas são totalmente injustificáveis?" (REZENFELD; MATOS; NASCIMENTO, 2007). A anoréxica é:

fraca, assexuada, calada e só com dificuldade consegue se concentrar num mundo fora dos limites do seu prato. A mulher nela foi eliminada [...]. Vendo-a assim, desfeminizada, é de uma nitidez cristalina, que um movimento de massa da imaginação, virulento mas apenas parcialmente consciente, criou a mentira vital da beleza feminina esquelética (WOLF, 1992, p. 262).

Efetivamente, a cultura dominante, o patriarcado, o sistema de mídia que produz e reproduz as imagens dos corpos femininos não estão interessados se as mulheres pesam 40, 60 ou 80 quilos alterações enormes de peso provocados pelos distúrbios alimentares ou os sete quilos da solução mágica, pois a finalidade é apenas enfraquecer o poder de mulheres que finalmente chegaram a agarrar um pouco dele, para desorganizar e desequilibrar a força feminina. "Passividade, a ansiedade e a emotividade. São esses traços, e não a magreza em si, que a cultura dominante deseja criar, no sentido pessoal de identidade das mulheres recém-liberadas, com o objetivo de erradicar os perigos dessa liberação" (WOLF, 1992, p. 248). Então, não, não há a chance de uma mulher não ser absolutamente magérrima na TV. É isso que se espera dela, é isso que ela deve aparentar. Potencialmente nunca as mulheres foram tão livres para serem o que desejarem ser, nunca foram tão poderosas e a emergência de uma vilania essencialmente feminina nos mostra isso, mas elas não são "novas mulheres". Espera-se delas que ajam como "homens de verdade", mas tendo a aparência de "mulheres de verdade". Nada de escolha, tudo uma determinação anterior e maior que qualquer decisão individual. Esta é a reação do sistema: agir sobre a liberdade de escolha. As expectativas de sucesso são transferidas às mulheres e espera-se que elas sejam educadas, profissionais e competentes como os homens, mas têm a obrigação de serem lindas, como suas mães. A

<sup>65</sup> Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-311X2008000300004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2008000300004)>. Acesso em: 10 mar. 2016.

<sup>66</sup> Disponível em: <<http://www6.ensp.fiocruz.br/visa/?q=node/5496>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

mulher hoje deve ser uma “mulher viril”, uma “combinação de sexo feminino e gênero masculino, um limiar inclassificável e, enquanto tal, muito menos perigoso para a ordem patriarcal que um modelo de gênero novo” (MATA, 1996, p. 71-72, tradução nossa)<sup>67</sup>. Morin (1997, p. 146) diz que a emancipação feminina “masculiniza certas condutas”, quando uma autodeterminação sociológica torna-se uma autodeterminação psicológica, “sob as aparências femininas emergem comportamentos autônomos e voluntários”.

Se há uma obsessão contemporânea pela boa forma, pelo liso, jovem e magro, reina, concomitante a isso e paradoxalmente, um desprezo inquietante pela nossa materialidade corpórea. “O culto à beleza, e exclusivamente a ela, é perigoso. Intimamente ligado ao da juventude e do efêmero, o culto à beleza torna-se um desafio ao tempo e, mais dramático, ao próprio homem” (DEL PRIORE, 2000, p. 81). O corpo transforma-se em algo que é uma fonte constante e inesgotável de ansiedade e angústia. A fonte é inesgotável pois a perfeição exigida não pode jamais ser alcançada pela própria constituição de nossa carne. O corpo humano é um território a ser conquistado, desvendado, controlado, e, essa valorização extrema do corpo que vemos hoje traz junto de si, ainda, uma contradição: de um lado a adoração e valorização extrema das aparências e de outro a fragmentação do organismo, as intervenções físicas, o comércio do corpo em larga escala, sua rejeição naquilo que o forma, o integra, a natureza da matéria orgânica que, sim, envelhece, adoce e morre, não importa o quão jovens parecemos ser, não importa o quão magros nos mostramos. “Em suma, esta era favorável aos cultos do corpo é também aquela que facilita a sua manipulação e comercialização desenfreada. O corpo pode fornecer mão-de-obra e também matéria-prima” (SANT’ANNA, 2001, p. 76). O corpo é só aquilo que alguém, muito senhor de si e vitorioso nessa gestão, pode manipular, mudar, controlar. E nesta cena entram as “novas cadências da tecnociência, da mídia e do mercado”, o corpo parece destituído de sua definição clássica pois, “na esteira digital, ele se torna mais permeável, projetável, reprogramável” (SIBILIA, 2015, p. 17).

A partir dos anos 1930, quando a obsessão pela saúde e a busca de purificação se intensificaram – momento em que o discurso religioso protestante nos Estados Unidos que zelava pelas práticas do corpo se esfarela aos poucos – o corpo passa a ser percebido como suporte para as relações humanas, e novas “doenças sociais centradas no contato corporal” são “inventadas”, como os odores corporais, o mau hálito, dentes estragados. Entendidos

---

<sup>67</sup> Combinación de sexo de mujer y género masculino, ser limiar inclasificable y, en cuanto tal, mucho menos peligroso para el orden patriarcal que un modelo de género nuevo.



como “racionalizações de antigas aversões puritanas não efetivamente desaparecidas na era da ciência e do consumo, mas que ressurgem em forma de deslocamentos de um sintoma fóbico” (COURTINE, 1995, p. 101), essas “doenças” elevam-se à última potência nos dias que nos cercam. Não apenas o incômodo por um dente estragado ou um cheiro pouco agradável, mas a rejeição completa e absoluta daquilo que, afinal, nos constitui, a “textura carnal e material do corpo humano, sua consistência biológica e sua viscosidade orgânica” (SIBILIA, 2010, p. 202). Podemos consumir os corpos, mas à distância segura de sua materialidade, apenas suas imagens. Nada do toque físico ou da inadequação de sua matéria. Apenas imagens. Há uma “dissipação da matéria” ao redor dos novos modelos corporais e com o privilégio de apenas um dos sentidos, a visão, que opera à distância, perde-se todo o resto. “Munido de toda uma tradição objetivante que o legitima como um mecanismo detentor da verdade, o olhar monopoliza a sinestesia e acaba empobrecendo toda a riqueza sensorial na apreciação da beleza, da espessura e da potência dos corpos” (SIBILIA, 2014, p. 10).

Há um mercado rico e extenso de manipulação das imagens femininas e práticas rotineiras de “melhora” daquilo que aparentemente não é agradável de ser visto. Analisando as revistas voltadas ao público feminino, Wolf (1992, p. 108) diz que elas evitam o máximo possível a publicação de fotos de mulheres mais velhas e quando a celebridade precisa aparecer em suas páginas os “artistas do retoque” entram em ação, “ajudando” mulheres lindas a ficarem ainda mais lindas. Na prática: aparentando ser mais jovens. “Essa censura se estende para além das revistas femininas atingido qualquer imagem de mulher mais velha [...] A cultura das mulheres é um meio adulterado e cerceado” (WOLF, 1992, p. 108-109). E de qualquer mulher não suficientemente magra. Já não são incomuns a denúncia das próprias mulheres midiáticas a respeito o “uso excessivo” de *Photoshop*, o conhecido software de edição de imagens, transformando-as nas “vítimas do *photoshop*”. A atriz e escritora norte-americana Lena Dunham, conhecida por questionar parâmetros de beleza ditados pelo Mito e a cultura do patriarcado, criticou severamente a publicação espanhola *El País*<sup>68</sup> por emagrecê-la em sua capa “meu corpo nunca foi assim e nunca será assim - a revista usou mais do que o *photoshop* habitual. Então se vocês sabem o que faço, por que não serem honestos com seus leitores?”. A atriz também norte-americana Zendaya, 19 anos, também lamentou<sup>69</sup> quando suas pernas e tronco foram “emagrecidos” e mencionou que a situação não ajudava em nada a

<sup>68</sup> Disponível em: <<http://extra.globo.com/famosos/lena-dunham-de-girls-critica-jornal-por-uso-do-photoshop-18779193.html>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

<sup>69</sup> Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Popquem/noticia/2015/10/cantora-e-atriz-emagrece-por-uso-de-photoshop-e-reclama-na-web-compare.html>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

deixar as “mulheres autoconscientes” e que criavam “ideais irreais de beleza”. A atriz brasileira Priscila Fantin, ao contrário, queixou-se do vazamento de imagens sem o uso do software. A matéria<sup>70</sup> que ilustra o caso é clara: é o uso “em excesso” do programa que “causa a fúria de muitas mulheres”. A atriz disse-se “chocada” pois as imagens seriam tratadas para corrigir “luzes, roxos”, ou seja, para apresentarem um corpo perfeito, tão perfeito que quase já não é orgânico. Prejuízo estabelecido, a atriz pensou que nem tudo estava perdido “o bom disso tudo é que podemos falar desse padrão e importância doentia que dão ao corpo”. Que não nos escape, nenhuma das três mulheres, todas bonitas, jovens e midiáticas, estavam se queixando da manipulação de suas imagens, mas sim, da manipulação excessiva. Ou da ausência dela. Como se retocar imagens fosse o padrão, o normal, a rotina. Sabemos que se trata justamente de rotina dos mecanismos midiáticos de produção de imagens “melhorar” as imagens, mas não, não é o normal. E o argumento da Zenaya tampouco pode nos escapar. Parte do seu descontentamento é pelo fato da manipulação ter sido feita num corpo de uma jovem de 19 anos. Veja, não uma “velha” de 30 anos, ou 40, 50, 60, razão pela qual, aí sim, provavelmente, a intervenção na imagem seria perdoada. E, efetivamente, indicada. Afinal, quem quer ver uma imagem de uma mulher velha ou gorda? Quem quer ver uma imagem desconforme?

O século XXI traz em si esta máxima: a visibilidade e o reconhecimento no olhar alheio são fundamentais que se definir o que se é.

Com a crise da ‘vida interior’ e o deslocamento da identificação subjetiva para a exterioridade e para a visibilidade, hoje o caráter se torna externo. Cada um passa a *ser* aquilo o que *mostra* de si. Cada vez mais, a marca identitária se fundamenta na aparência, nos sinais exteriores e visíveis emitidos por cada pessoa. O corpo se torna uma imagem a ser exibida; e essa imagem *deve* ser jovem, bela e magra. (SIBILIA, 2004, p. 73).

Essa imagem projetada nos olhares dos outros e no próprio espelho, sendo conformada sob a lógica do mercado do embelezamento e do *fitness*, e cabendo dentro de um certo tipo de corpo, que falávamos antes, garante então a felicidade em diversos âmbitos, na vida amorosa, profissional, no bem-estar geral. Afinal, não são fáceis as explicações – e talvez nem sejam encontradas – que procuram dar algum sentido à existência de uma gorda, uma feia ou uma velha felizes. Estar fora do padrão corporal ou fora da idade certa (ou de parecer estar na idade certa) é uma inadequação profundamente complicada pois compromete o imperativo absoluto buscado hoje: a felicidade. Os que ousam ser felizes apesar do enrugamento do

<sup>70</sup> Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/gente/priscila-fantin-reclama-de-publicacao-de-fotos-suas-sem-photoshop,155f87a94fb6b0b4d1fa7220dfd0254bdt1cRCRD.html>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

corpo ou dos ponteiros marcando números altos na balança são hipócritas e escondem, na verdade, um desejo interno de “enquadrar-se”. E o enquadramento está à disposição de qualquer um que deseje pagar o preço. “Na nova eugenia da beleza e do mercado, a ‘salvação’ depende de cada um. E é um negócio extremamente lucrativo, embora pareça alicerçado em bases algo ilusórias” (SIBILIA, 2014, p. 4). A questão é que o preço não é algo que todas, do ponto de vista financeiro, podem pagar. Cirurgias plásticas são caras. Cremes anti-idade, *personal trainer*, nutricionistas também o são. E não obstante a tentativa cada vez mais frequente das clínicas de cirurgias plásticas de facilitar o modo de pagar, a verdade é que no mercado das aparências se restabelece a diferença de classes, da qual fala Mattos (2006), que impede que mulheres pobres gozem das mesmas benesses usufruídas por mulheres de classes socioculturais mais altas em relação às conquistas das lutas feministas. “É como se [...] feiura e pobreza se misturassem num rótulo único. O efeito não pode ser mais perverso. Além de todas as clivagens econômicas e sociais que existem no Brasil, haveria essa outra: a da estética” (DEL PRIORE, 2000, p. 87). O culto ao corpo não está disponível para todas, ainda que a publicidade insista que está. O corpo desejado, midiaticizado, visualizado, magro, jovem, plastificado é um corpo classista, é um corpo de quem tem capital. “Esse corpo é trabalhado e valorizado até adquirir condições ideais de competitividade que lhe garanta assento na lógica capitalista. Quem não o modela, está fora, é excluído” (DEL PRIORE, 2000, p. 92). Mulheres de classes diferentes não vivem as conquistas feministas da mesma maneira, assim como não vivem a beleza de modo semelhante não obstante a beleza ser vendida como uma promessa para todas, bastando desejo suficiente de embelezamento e transformação corporal. Dito de modo cru: mulheres ricas são mais bonitas, porque possuem capital e poder para jogar este jogo caro. Não é por coincidência que, como dissemos antes, a partir do levantamento no Apêndice C, a vilania na telenovela brasileira é rica. E é bonita. Também não é sem explicações de ordem cultural e econômica que vilãs, quando ascendem socialmente ficam “chics” e sofisticam essencialmente sua aparência através de diversos recursos de embelezamento e suas punições, quando vêm junto ao empobrecimento, são acompanhadas de um rigoroso “enfeimento”. Carminha, a vilã de nosso *corpus* de *Avenida Brasil*, ao final da narrativa “regenerou-se”, mas também ficou pobre e foi desmascarada. Em sua punição, após passar alguns anos na prisão, é perdoada por Nina, sua antagonista na novela. Carminha, que durante toda a parte da trama na qual foi rica, sempre esteve vestida de branco, adornada com jóias e com os cabelos longos, louros e bem cuidados, aparece na cena final vivendo no lixão para o qual mandou Nina na infância e o próprio filho, cabelos presos, roupas

desleixadas, sem maquiagem. Sem o ar autoritário, rico e elegante. A Baronesa da Boa Vista, Constância Assunção, vilã de *Lado a Lado*, sofre penalidade semelhante. Sempre esbanjando beleza e elegância, respirando um ar aristocrático e classista, Constância é, por fim, desmascarada de todas as atrocidades cometidas durante a história e não consegue o perdão do marido, que a manda para uma das fazendas mais pobres da família, sem nenhum recurso, em uma carroça e vestindo roupas de tecido grosso e gasto, sem rendas, sem plumas em chapéus e sem luvas de cetim. Os cabelos, em desalinho. Quase desfigurada pela pobreza, Constância em nada guarda semelhança com a mulher altiva e rica que foi durante toda a trama. Ambas guardam na riqueza o sinônimo da beleza e nos mostram que a pobreza, quando alcança uma mulher que outrora já fora bonita e rica, a enfeia irremediavelmente.

O movimento do consumo corporal é duplo. Além da confecção de um corpo ideal, que se encaixe na “boa forma” para si, há ainda um consumo perene dos corpos expostos na mídia. Ambos os movimentos engolfados em um apetite do olhar e em um consumo que preenche os sentidos que nos faltam. “Nesses atos de consumo, o que se busca é ser alguém. E ser feliz [...]. Daí a importância de se apoderar do brilho daquelas silhuetas que cintilam nas telas midiáticas e encarnam a perfeição: corpos fetichizados como mercadorias e vorazmente consumidos como imagens” (SIBILIA, 2010, p. 209). Corpos que, dentro de tal lógica, tornam-se valor de troca, mas como o puritanismo vitoriano nos ensinou e deixou a lição de herança, não basta comprar, desejar, é preciso pagar. E paga-se com dor. Com sacrifício. Com carne e sangue. E até com a vida. “Para estarmos à altura dessas imagens ideias é necessário sofrer [...]. Sem dor, nada se ganha” (SIBILIA, 2010, p. 209). É conhecido entre os adoradores do levantamento de pesos nas academias a máxima de que falamos antes, “*No pain, no gain*”, que é clara quanto à ordem imposta e à lógica que organiza a prática: sem dor, sem ganho. Já vimos há pouco que para Courtine (1995, p. 102) a cultura do corpo que se estabelece no século XX não traz apenas o desaparecimento das interdições da ética puritana que se estabelece depois da Guerra Civil norte americana, mas um novo modo de distribuição e valoração do esquema de punições e coações. O sentido de responsabilidade individual – e suas derrotas e sucessos – no percurso da busca da beleza, do bem-estar e das práticas esportivas, por exemplo, aumenta e é reforçada e incentivada a autodisciplina, sem a qual não é possível vencer a batalha cotidiana, dolorosa e interminável que nos impomos para vencer nossos próprios corpos. Trata-se da “gestão de si” que fala Sibilia e Vigarello (2006), que traz para o centro da responsabilidade o próprio indivíduo, ele, afinal, é o culpado por mostrar-se velho ou gordo, e condenado moralmente por isso, pela sua negligência em não se enquadrar

no ideal de beleza corporal. “O indivíduo e apenas ele, é hoje responsável por suas maneiras de ser, suas ‘imagens’. Ele ‘é sua aparência’ [...]. Daí esse jogo de ‘mostrar’ levado mais longe: a ambição crescente de promover o visível, esse trabalho sobre a beleza como perfeição do indivíduo” (VIGARELLO, 2006, p. 181). A individualização dos cuidados de beleza, como dissemos, institui-se entre os anos 1950 e 1960, mas a liberdade de agir sobre o próprio corpo em nome da beleza que é permanentemente lembrada, estimulada e até exigida contemporaneamente guarda pouca semelhança com a primeira metade do século. Naquele momento, esta possibilidade de manipular o corpo era uma liberdade absolutamente inútil, já que a beleza verdadeira era considerada um dom, inclusive um dom divino, em nada semelhante ao modo como a encaramos hoje: o resultado de uma conquista individual. Precedendo este momento de individualização dessa conquista, a liberdade era outra, hoje inútil, “liberdade de construir uma beleza provisória, de se contentar com a dissimulação, mantendo, assim, uma distância entre aparência e essência, entre aquilo que ela é e aquilo que ela demonstra ser. Distância que será cada vez menos tolerada” (SANT’ANNA, 1995, p. 127). Não apenas pouco tolerada, como quase intolerável.

Essa nova moralização das práticas corporais tem metas vulgares, nada de cuidar do corpo para assegurar a salvação da alma, como acreditavam os puritanos norte-americanos na segunda metade do século XIX, mas fazer sucesso no mercado do embelezamento e das aparências, na cultura de massa que retrata esses corpos, fazer sucesso, obter uma boa performance física e visual. “Longe das expiações em nome de valores transcendentais à moda antiga, hoje se desenvolvem novas formas de ascetismo, relacionadas de maneira direta (porém complexa) com as práticas hedonistas do consumo e do império das sensações” (SIBILIA, 2014, p. 2). Cresce, no século XX, uma cultura profissional e esportiva que se afasta da coação moral puritana, mas nem tanto. Há uma insistência permanente por um preço que precisa ser pago. Uma dor que deve ser sentida.

A saúde, em que os puritanos de outrora não viam mais do que um bem a conservar, tende a se transformar no objeto de uma atividade febril. A aparência, que a ética protestante queria austera, é fruto de um labor narcísico; o invólucro corporal torna-se o resultado de uma atenção obsessiva, com ritos quase religiosos de um culto profano. O hedonismo de consumo, fundamento do *american way of life*, tem assim um custo psicológico elevado: o amor inquieto, super ocupado, sempre insatisfeito, por um bem-estar intimamente ligado à atividade física e a uma promessa de transformação corporal (COURTINE, 1995, p. 102-103).

A busca do bem-estar produziu escravidões incômodas. O culto ao corpo é só uma delas. E nasce em um momento que “convergem o sentimento de poder dominar a aparência e o de poder transformá-la em sinal marcante do si individualizado” (VIGARELLO, 2006, p. 181). Vivemos, pois, uma “extrema personalização”, uma “intensa personalização do parecer” que, argumenta Vigarello (2006, p. 182), “se impôs como fenômeno de massa e também princípio imediato de valorização”. O autor nos diz que a explosão inesperada do embelezamento, sua extensão e variedade, não podem se explicar apenas pelas práticas de consumo. Há algo à mais que acompanha esse processo, uma mudança profunda, “uma ruptura que diz respeito à identidade: investimento particular na imagem individual e seu sentido” (VIGARELLO, 2006, p. 181). A figura do sujeito dono de si, cuja individualidade é mais coerente do que qualquer sentido de comunidade ou coletividade tem uma origem histórica, com o advento de uma sociedade de serviços que estimula sua aparente autonomia, enquanto os mercados e mobilidades se “aceleram”. Desde os anos de 1960 o corpo é a expressão privilegiada da pessoa, era preciso encontrar sua personalidade, que, naturalmente estava condensada na aparência. A escolha da cor do batom, do penteado, da maquiagem passam a ser considerados elementos para identificar a personalidade. A beleza passa a ser aquilo que mostra a personalidade de alguém. O que o sujeito é está expresso na sua beleza, em como o sujeito cuida de si, promove sua aparência, neste ponto é possível lançar uma nova luz sobre a caracterização das vilãs na teledramaturgia. Somada à questão de que o melodrama deixa tudo “às claras”, esta mudança que exige da aparência a verdade do que é o sujeito, vai constituir os modelos de aparência da maldade nas narrativas.

A segunda onda do feminismo privilegiou também a problemática do indivíduo, o desenvolvimento pessoal de cada um, a “realização de si”. Nenhuma justiça política real veio ainda da segunda onda do feminismo, mas alguma igualdade se impôs, “uma inexorável autonomia feminina cujas consequências modificam o curso dos comportamentos coletivos. Uma ‘era de imprevisibilidade’ se iniciara para uma ‘mulher-objeto’” (VIGARELLO, 2006, p. 176). Cada uma deve, portanto, decidir sua aparência. A particularidade é um dever, agora. O “estar bem consigo mesmo” deve aparecer nos penteados, na maquiagem escolhida, nas roupas usadas. O corpo e a beleza devem então exprimir, mostrar, deixar às claras, a personalidade, a coerência interior, a atitude estética que é determinada por fidelidade à busca da verdade interior e o que caracterizaria a beleza contemporânea seria justamente “criar um corpo que materializa a parte mais profunda de si, trabalhar nele para melhor trabalhar sobre si” (VIGARELLO, 2006, p. 183). Ao contrário da beleza moderna, a do século XVI, baseada

num modelo exterior e incontestado, a beleza contemporânea é marcada por essa individualização, por este modelo interior e muito pessoal. O “estar bem consigo mesmo”, “sentir-se bem no seu corpo” aparece como um fator primordial no mercado do embelezamento, é o princípio do embelezamento. Afinal, a mulher bonita, que tem um corpo resultado do seu trabalho sobre ele, é uma mulher vitoriosa, feliz e digna de ser “seguida”, como é denominado o acompanhamento de perfis no Instagram. É preciso descobrir a melhor maneira de sentir-se bem consigo, de promover esse indivíduo feliz e realizado que mostra sua alegria e contentamento no contorno dos músculos da “série” de academia feita especificamente para ele a partir dos seus objetivos e taxas de percentual de gordura, ou da cintura e coxas emagrecidas pela última dieta que, naturalmente, só funciona para ela porque foi pensada, exclusivamente, para ela.

Naturalmente, essa individualização e esse sentir-se bem consigo mesmo são absolutamente ilusórios. Wolf (1992) deixou muito claro o quanto de “estar bonita” não tem relação com desejos pessoais livres das mulheres, mas são o resultado de um processo violento de coação política e econômica. E o que piora tudo: o argumento largamente defendido de que as práticas de embelezamento contemporâneo respondem ao que o indivíduo quer, muito intimamente e muito pessoalmente. Não há nada de pessoal, íntimo ou livre nesse processo. Há uma “individação forçada” e uma coação de novos regimes, que parecem ainda mais cruéis por se vender como liberdade, por parecer que a convicção vem de dentro do sujeito. As obrigações de como devem ser os corpos para serem considerados bonitos, são incumbências rigorosas e generalizadas e, não obstante, não há nada de mais individual e personalizado. A insistência na individualização é um mecanismo para nos fazer aderir às exigências das normas. Exigências por vezes penosas e que, muitas vezes, vão contra a consistência natural dos corpos. O modelo da norma é coletivo, mas dominado pela ideia da individualidade, das escolhas pessoais.

O princípio do bem-estar e da individualização. As duas vertentes da beleza - a individual e a coletiva - existem inevitavelmente em suas formulação mais atuais. É sobre essa dualidade pouco lembrada, mas no entanto aguçada, que reside a originalidade da cultura de hoje: tudo parece feito para que a escolha individual possa se sobressair até o fim; tudo parece feito para que a responsabilidade de cada um, até mesmo seu sentimento de fracasso, prevaleça em caso de embelezamento “limitado”. A fascinação da escolha é tão forte que se impõe ainda quando a norma parece mais premente e mais coletiva. Isso dá uma coloração bem precisa à cultura estética de hoje (VIGARELLO, 2006, p. 188-189).

Esta cultura estética é marcada pela “escolha de vida”, pela “gestão de si”, pelo “eu eficaz” do qual falamos antes, pela força de vontade em mudar aquilo que nos desagrada em nossos corpos e que além de ser uma tarefa individual é também solitária: somente o indivíduo pode deixar-se bonito, magro e jovem. Cada um é responsável por seu estado físico e por sua beleza, “alusão transparente às expectativas de nossa sociedade: o recuo relativo das instituições reforça a obrigação de ‘ser o autor e o responsável por sua vida’, também responsável por sua aparência, até no detalhe dos próprios contornos” (VIGARELLO, 2006, p. 190). O bem-estar individual impõe-se como último critério, como finalidade dominante, uma busca interminável e ininterrupta e vende-se como escolha, mas é absolutamente obrigatório. A norma é coletiva - e é econômica e política -, mas o apelo faz-se pelo indivíduo. Como a norma é severa, o mal-estar chega e instala-se, à revelia dos desejos. A “Solução dos Sete Quilos” da qual fala Wolf (1992, p. 246) promove um ciclo de ganho e perda ininterrupto, trazendo no caminho um tormento de fracasso insistente, é um mecanismo de perda de controle sobre o próprio corpo, como diz Vigarello (2006, p. 191), mescla-se indissolavelmente emagrecimento e dúvidas sobre si. Esses quilos que vão e vêm e cuja “vitória” sobre eles promete um universo de segurança e controle fazem gracejos perigosos com o “bem-estar”, “disfarçando a inevitável pressão das etapas de transformação de si” (VIGARELLO, 2006, p. 190). Um precipício fundo pode-se abrir entre o desejo e a conquista, entre a decisão e o resultado. E a culpa, que sempre aparece, é exclusivamente do sujeito, que não pode efetuar uma “gestão de si” eficaz, no íntimo, a aposta em si é uma aposta de identidade. “Nosso mundo inventa a queixa, instalando um desassossego secretamente difuso, enquanto se dá mais do que os outros, e como nunca, como promessa de beleza” (VIGARELLO, 2006, p. 195).

### **3.3 O papel da Indústria Cultural na encenação da beleza**

A cultura de massa, adverte Lipovetsky (2009, p. 258), teve uma função histórica determinante, “reorientar as atitudes individuais e coletivas, difundir novos padrões de vida”. A “extrema personalização” da qual fala Vigarello (2006), a “ruptura que diz respeito à identidade” passa também pelos mecanismos da produção, disseminação e consumo da cultura massiva. Seus temas mais centrais ajudaram muito fortemente na afirmação de uma “nova figura da individualidade moderna”, essencialmente ligada ao sentido de realização privada e de bem-estar. “Propondo, sob formas múltiplas, modelos de autorrealização existencial e mitos centrados na vida privada, a cultura de massa foi um vetor essencial do



individualismo contemporâneo paralela e mesmo anteriormente à revolução das necessidades” (LIPOVETSKY, 2009, p. 259). A contribuição da cultura de massa, argumenta, é paradoxal, mas efetiva no impulso da autonomia subjetiva, para “generalizar os desejos de afirmação de si e de independência individual”. Aquilo que é apresentado na cultura de massa - em tudo que tem de variabilidade, da apresentação de novos modelos culturais e existenciais, para todas as camadas sociais - permitiu o compartilhamento de novas referências para as pessoas, criando um estímulo para que vivessem mais de acordo com perspectivas individuais, liberando-se de regras tradicionais e reportando-se mais a si mesmas nas decisões do como viver. A cultura de massa proporciona um meio pelo qual os indivíduos puderam se desprender de raízes demasiadamente rígidas, “de promover um Ego que dispõe mais de si mesmo” (LIPOVETSKY, 2009, p. 260). Há um processo de individualização que é acelerado pela cultura de massa porque ela oferece escolha e diversidade, o que Lipovetsky (2009, p. 261) acredita, “só pode suscitar mais pequenas diferenciações, possibilidades de afirmar preferências mais ou menos personalizadas”, de tal modo que não é possível uma separação justa do crescimento explosivo do individualismo contemporâneo do crescimento explosivo da mídia.

Uma importância maior é dada à informação. Há uma torrente informativa despejada sobre os telespectadores, uma “primazia do presente” que produz tal ritmo televisual que tudo acelera-se, acaba-se com o tempo “morto”, algo sempre está sendo oferecido na tela acesa. O consumo desse incessante fluxo informativo tem um efeito “centrípeto”, aquele que converge para o sujeito, que centra-se nele, fazendo-os observarem-se melhor, gerirem “‘racionalmente’ seu corpo, sua beleza, sua saúde, a zelar mais atentamente por si próprios” (LIPOVETSKY, 2009, p. 263) já que são alertados, por este fluxo ininterrupto das notícias, sobre as últimas doenças, remédios, problemas políticos, econômicos e sociais; e leva os sujeitos a desenvolverem o uso crítico da razão, ainda que de modo simples ou pouco sistemático. “Quanto mais os indivíduos são informados, mais se encarregam de sua própria existência, mais o Ego é objeto de cuidados, de autossolicitudes, de prevenções” (LIPOVETSKY, 2009, p. 263).

É neste processo de consumo da cultura de massa, neste consumo que promove o desenvolvimento de um raciocínio individual e incentiva, por isso, a individualização, que o fluxo de imagens da beleza proporá um modelo de autorrealização, um modelo através do qual será possível “sentir-se bem” consigo mesmo. “A indústria cultural ensina às mulheres que cuidar do binômio saúde-beleza é o caminho seguro para a felicidade individual” (DEL

PRIORE, 2000, p. 92). A edificação do monumento do Mito da Beleza não se dá sem as revistas femininas de meados do século XX, nem sem a indústria audiovisual. Dito simplesmente: não se dá sem a cultura de massa. A compreensão tanto da beleza e suas exigências, quanto do modo como são apresentados e interpretados os corpos hoje passa pelas telas cintilantes, pelas fotografias impressas, pela cultura de massa. “Não é possível compreender as principais representações do corpo neste século a não ser encontrando a sua fonte ou seu meio de transmissão, tanto sua origem como sua vulgarização, sobre a tela do espetáculo de massa” (BAECQUE, 2011, p. 481). O Mito da Beleza precisa de uma cultura de massas das mulheres para efetivamente se concretizar. Ocupado em entender o mecanismo de Hollywood nesse processo, Morin (1989, p. 28) nos diz que “o *star system* não se contenta em fazer a arqueologia das belezas naturais. Criou, ou renovou, toda uma arte da maquiagem, dos figurinos, do comportamento, dos gestos, da fotografia e, quando necessário, da cirurgia que aperfeiçoa, conserva e mesmo fabrica a beleza” (MORIN, 1989, p. 28). A primeira onda do feminismo tirou as mulheres de dentro de casa e as levou ao mercado de trabalho e o Mito da Beleza é uma reação à segunda onda do feminismo, mas a partir dos primeiros anos do século XX a ligação da beleza e do bem-estar como um objetivo dominante na vida das mulheres já estava se estabelecendo, certamente ainda não com o poder avassalador de hoje. A Indústria Cultural, de modo geral, foi parte essencial desse movimento, de construir a ideia de que a mulher precisava estar bonita, ainda que “levasse uma vida de homem”, ou seja, que trabalhasse fora; que estar bela e magra era resultado de investimento pessoal, dedicação e mérito próprio. O discurso das revistas dessas primeiras décadas falavam de um cotidiano, vivido pelas mulheres, que era constituído de um aspecto duplo, que associava uma vida produtiva no trabalho fora de casa com cuidados para manterem-se belas. “Daí os novos artigos sobre a ‘maneira de permanecer bonita o dia inteiro’, esses anúncios melindrados por alguma ligação imaginária entre ‘ociosidade’ e ‘cuidados de beleza’. A ‘mulher que trabalha’ deve ser ‘também agradável de ver’ ao chegar e sair do trabalho” (VIGARELLO, 2006, p. 147). A cultura de massa também foi essencial no estabelecimento e sedimentação dos modos como os corpos são visualizados hoje, na produção e distribuição de suas imagens.

Como devem ser os modelos de aparência dos corpos das mulheres é uma lição que aprende-se cedo. A história da Bela Adormecida é já bem antiga, a versão mais conhecida, dos Irmãos Grimm, foi publicada em 1812. O filme da Walt Disney baseado nessa versão, com algumas adaptações, é de 1959. Em todas elas, a princesa que dorme é Aurora, uma princesa muito bonita. Wolf (1992) diz que as meninas aprendem de modo bastante prematuro que

histórias acontecem a mulheres bonitas. Se Aurora tem como um dos seus dons a beleza e é salva pelo amor de um príncipe que encantou-se com a jovem, estando ela sem falar, sem mexer-se, sem conversar, na cultura de massa da mulher adulta, é a mulher bonita, seja ela interessante ou não, uma mulher inteligente ou não, que tem uma conversa interessante ou não, que vive as histórias. É com ela que as histórias acontecem. E se mulheres adultas já entenderam que a Bela Adormecida é um conto de fadas, ainda não conseguem entender que as modelos que estão em programas de televisão, nos blogs de moda, nas páginas das revistas são também personagens com muita pouca relação com a vida real. As modelos das revistas femininas são as “heroínas da cultura de massa da mulher adulta”, são elas que as mulheres comuns geralmente “mencionam primeiro quando pensam no mito” (WOLF, 1992, p. 80).

A verdade é que as revistas femininas acompanharam o percurso que as mulheres vinham fazendo para liberar-se da Mística Feminina, bem como o avanço e sedimentação do Mito da Beleza. Assim que a emancipação das mulheres, a partir de meados do século XX, começou a gerar preocupação, “foi aperfeiçoada a produção em massa de imagens de beleza dirigidas às mulheres” (WOLF, 1992, p. 81). No Brasil as revistas femininas de maior circulação foram criadas nesse momento. A revista Nova nasceu em setembro de 1973, voltada para mulheres que trabalham fora, das classes A, B e C, com idade de 18 a 49 anos. Em abril de 2015 a revista mudou o nome para *Cosmopolitan*, focando-se mais ainda nos temas beleza e carreira. A mudança unificou o nome da revista em 61 países, que têm 100 milhões de leitoras<sup>71</sup>, no Brasil a média de circulação mensal em 2014 foi de 184 mil exemplares<sup>72</sup>. Outra revista de ampla repercussão nacional, Claudia, foi lançada em 1961, voltada para o comportamento feminino, hoje ocupa a posição número 1 de revistas mensais no Brasil, acumulando uma circulação média mensal de 419 mil exemplares em 2014<sup>73</sup>. Sua história é emblemática. Criada com uma proposta feminista que auxiliava as mulheres a perceber os excessos do patriarcado, abandona esse discurso em 1980 e passa a focar-se em temas como beleza e o trabalho fora de casa. Naturalmente, não é possível deixar as meninas sem seu condicionamento. A revista Capricho, voltada para as adolescentes é lançada em 1952, publicando fotonovelas, mas em 1981 assume os contornos contemporâneos, de traduzir o mundo feminino para as adolescentes, incluindo-as desde cedo nos temas que

---

<sup>71</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2015/04/01/Revista-Nova-vira-Cosmopolitan-no-Brasil.html>>. Acesso em: 21 mar. 2016.

<sup>72</sup> Dados disponibilizados pela Associação Nacional de Editores de Revista. Disponível em: <<http://aner.org.br/dados-de-mercado/circulacao/>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

<sup>73</sup> Disponível em: <<http://aner.org.br/dados-de-mercado/circulacao/>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

“importam” no mundo feminino: a beleza e como cultivar o interesse dos homens e lidar com eles. Não coincidentemente é a partir de meados dos anos 1970 que as revistas passam a dizer às mulheres o quanto a beleza era fundamental, justamente quando a segunda onda do feminismo ameaçou desorganizar todo o sistema já estabelecido. Com o avanço das revistas, resultado de pesados investimentos publicitários, bem como o aumento do poder aquisitivo, a beleza pode ser “democratizada”. Se as revistas hoje concentram-se no universo da beleza e da carreira das mulheres é porque o serviço doméstico deixou de ter apelo de venda e anúncios do mais novo detergente para louças provocavam muito menos apelo consumista do que o mais novo creme com retinol do mercado, o produto que quando fornecido à pele “desempenha um papel importante no processo de renovação celular e desencadeia outros benefícios importantes para a saúde e a beleza”<sup>74</sup>, assim nos dizem. Na matéria que fala sobre os benefícios do retinol, segue-se uma galeria com sugestão de 16 produtos que estão no mercado que têm o “ingrediente de ‘ouro’ para frear os danos na pele”, produtos de gigantes mundiais do setor de dermocosméticos e maquiagens, como Sephora, Anna Pegova, La Roche-Posay, Vichy, Sisheido e L’Oréal Paris. Wolf (1992, p. 88) é muito clara: quando “a Mística Feminina evaporou, tudo o que restava era o corpo”. Pensando na lógica da representação do corpo a partir do desenvolvimento das possibilidades técnicas de produção de imagens, Michaud (2011, p. 563) chega à conclusão semelhante: “O corpo parece, nestas condições, o último ponto de ancoragem a que é possível apegar-se”.

As mudanças sociais que se apresentaram como resultado da primeira onda do feminismo e o impacto gerado pelo esfacelamento da Mística Feminina fez com que as vendas de revistas femininas sofressem uma queda entre 1965 e 1980, o conhecimento tradicional das revistas entrou em colapso, já que as mulheres estavam interessadas em outros assuntos. A focalização do interesse das revistas não mais pela alta moda ou pelo universo doméstico, fez com que as atenções voltassem para o corpo das mulheres, um espaço que a história mostrou, era um campo fértil para uma colonização violenta. “Destituídas de sua antiga autoridade, objetivo e ganho publicitário, as revistas inventaram - de forma quase inteiramente artificial - uma nova atração” (WOLF, 1992, p. 88). Criou-se uma “cultura de substituição”, colocando no centro das atenções um “problema” até aquele momento inexistente, o “estado natural da mulher e sua elevação ao posto de *o dilema existencial feminino*. [...] A lucrativa ‘transferência de culpa’ foi ressuscitada bem na hora” (WOLF,

---

<sup>74</sup> Disponível em: <<http://mulher.uol.com.br/beleza/noticias/redacao/2015/06/23/seis-razoes-para-voce-investir-em-creme-com-formula-enriquecida-de-retinol.htm#fotoNav=7>>. Acesso em: 21 mar. 2016.

1992, p. 88). A “transferência de culpa” foi a salvação econômica das revistas e a mídia então assumiu “a função ilusória exigida pela mentira vital da época e formou o mito da beleza contra a aparência das mulheres” (WOLF, 1992, p. 89). Poucos produtos da indústria cultural foram tão eficazes no processo de disseminar os ideias do Mito da Beleza quanto as revistas femininas, que juntando-se à indústria do audiovisual formaram uma dupla muito difícil de ser abatida. No entanto, mesmo assumindo que as revistas tenham tido um papel enorme na construção do mito - e mesmo de crítica à ele em um movimento “ambivalente”, como diz Wolf (1992, p. 93), raramente se reconhece que as revistas também disseminaram ideias feministas.

Se o tom de revistas como a Nova Cosmopolitan brasileira, à exemplo de sua irmã norte-americana observada por Wolf (1992, p. 90-91), tem um tom “otimista, individualista, estimulante” que diz às leitoras que nada deve impedir as mulheres de estar em sua melhor forma, que fala sem rodeios sobre a sexualidade feminina e o prazer individual que deve permear as relações amorosas e sexuais, acabam por ter a finalidade de “simbolizar a liberação sexual da mulher”, por outro lado, o tom de subserviência ao Mito da Beleza está por toda parte. Esse tom pró-feminista é derrubado por artigos que falam de cirurgias plásticas, da dieta da moda e dos mais novos lançamentos da indústria cosmética para manter a pele jovem e viçosa, “essas publicações vendem a versão mais letal do mito da beleza que o dinheiro pode comprar”. As mulheres da classe trabalhadora, mulheres comuns que não estavam nem nas trincheiras das lutas políticas femininas, nem nas universidades discutindo o assunto, tiveram contato, através dessas publicações, com uma série de ideias que balançavam a estrutura já montada de um patriarcalismo penoso. “As personalidades das revistas estão divididas entre o mito da beleza e o feminismo exatamente da mesma forma que as mentes das suas leitoras” (WOLF, 1992, p. 93). Ainda que reconheçam que as modelos que estampam as capas dessas publicações exibem corpos quase impossíveis de serem copiados, essas revistas representam a “cultura de massa das mulheres”, uma cultura de massa orientada para a mulher que não encontra outras perspectivas muito diferentes nos outros produtos da indústria cultural. Um homem lendo uma revista especializada para o mundo masculino, ainda que seja uma revista cujo tema maior seja o Mito da Beleza dirigido aos homens, como a *Men's Health* - produzida em 38 edições mundiais, tem tiragem mensal de 1,85 milhões de publicações, é lida por 12 milhões de leitores e foca suas atenções em exercícios, alimentação e sexualidade -, ela é apenas uma perspectiva entre tantas outras, afinal, não podemos esquecer que o discurso público, nas mais variadas esferas, é um discurso masculino. Vendo

um predomínio de temas econômicos, políticos e sociais na análise de múltiplas programações de rádios populares em Quito, em 1995, Mata diz que não é possível deixar de lado uma perspectiva de gênero. Que uma prática de produção de sentido está “sujeita a normas, condições e hábitos culturais, ou seja, não é natural nem imutável [...], fruto de um certo desenvolvimento histórico-social que tampouco é neutro” (MATA, 1996, p. 67, tradução nossa)<sup>75</sup>. O que é considerado relevante para o discurso da mídia de massa, das falas “sérias” do jornalismo, por exemplo, é uma relevância definida culturalmente, socialmente, que reproduz, no âmbito da linguagem, diferenças historicamente estabelecidas e que fixam no âmbito masculino, tudo aquilo que importa. A fala feminina, inclusive suas temáticas - os âmbitos familiares, afetivos e pessoais, por exemplo -, é desvalorizada já que é entendida como uma fala menor. A enunciação digna de valor e atenção pública e coletiva é a fala masculina, na qual são reconhecidos os elementos que garantem sua importância: clareza, racionalidade, normas e decisões. “A linguagem comum da era industrial resultou carente de gênero... estendendo-se a imposição de uma linguagem sem gênero, uma linguagem neutra ou humana, que consistentemente domina a fala masculina” (MATA, 1996, p. 70, tradução nossa)<sup>76</sup>.

Quando um homem lê a *Men's Health* ele lê apenas uma perspectiva, violenta, sem dúvida, dentro de uma cultura de massa que, em geral, tem uma fala masculina, mas é apenas uma perspectiva. Já uma mulher, não. “Essas publicações são tudo o que a maioria das mulheres têm como acesso à sua própria sensibilidade de massa” (WOLF, 1992, p. 92). A posição das revistas ao incentivar o mito da beleza é uma posição econômica e tem relação direta com os anunciantes, mas ao mesmo tempo que publicam conteúdos que são favoráveis às mulheres em muitos aspectos, eles compõem um “índice de beleza”, pelo qual as leitoras “se medem”. “A reação do sistema baseado na beleza é disseminada e reforçada pelos ciclos de ódio a si mesmas provocados nas mulheres pela propaganda, pelas fotografias e matérias sobre a beleza nessas revistas” (WOLF, 1992, p. 96). Os anunciantes determinam a face do mito que aparece nas revistas, nos diz Wolf, mas certamente é razoável estender suas considerações para âmbitos no qual o mito só cresce e que à época que Wolf escreveu ainda não tinham tomado proporções massivas, como a internet de modo geral e as redes sociais de modo específico. Podemos dizer que os anunciantes dão os contornos do mito do sistema

---

<sup>75</sup> sujeta a normas, condiciones y hábitos culturales, o sea, no naturales ni inmutables [...] fruto de un cierto desarrollo histórico-social que tampoco es neutro.

<sup>76</sup> El lenguaje común de la era industrial resultó carente de género... tendiéndose a la imposición de un lenguaje a-genérico, el lenguaje *neutro* o *humano*, que consistentemente domina el habla masculina.

geral da cultura de massas. O conteúdo de uma emissão massiva destinada às mulheres reúne um todo, que inclui tanto anúncios, imagens e matérias de como deve ser uma mulher bonita, como deve se comportar uma mulher, quanto inclui esse conteúdo que é ambivalente e que efetivamente oferece algum poder e liberdade para as mulheres, quando dizem à elas, por exemplo, que exigir de uma relação sexual espaço para seu gozo é uma demanda justa e razoável. Esse todo é interpretado, de modo equivocado, como sendo uma mensagem coerente das revistas, por exemplo, dizendo como uma mulher deve ser, quando na verdade, se as mulheres estivessem mais atentas ao mito, poderiam facilmente separar o conteúdo útil do prejudicial.

A mulher modelo desenvolvida pela cultura de massa tem a aparência da *boneca do amor*. As publicidades, os conselhos estão orientados de modo bastante preciso para os caracteres sexuais secundários (cabelos, peitos, boca, olhos), para os atributos erógenos (roupas de baixo, vestidos, enfeites), para um ideal de beleza delgado, esbelto - quadris, ancas, pernas (MORIN, 1997, p. 141).

Não é desse modo que as mulheres devem ser. Esse é o modo que o mercado quer que as mulheres desejem ser, para que possam vender cirurgias, cremes anti-idade e remédios para emagrecer. Esse é o modo como a indústria por trás disso quer que as mulheres desejem ser. Editores não podem publicar certos tipos de conteúdo simplesmente porque há um consenso de que certas perspectivas não ajudam o Mito a crescer e manter-se firme. Certas matérias afastam anunciantes, “os editores ainda não são *capazes* de escolher matérias e testar produtos como se o mito não pagasse as contas” (WOLF, 1992, p. 101). Do mesmo modo e dentro da mesma lógica econômica e política a televisão e a telenovela devem apresentar certos modelos de aparência femininos, incentivar mulheres a serem de determinado modo e garantir que aquele é o melhor corpo e rosto que podem ter e devem ter. Ainda que as lutas feministas permitiram reorganização das narrativas nas telenovelas, dando às mulheres, por exemplo, o papel de protagonistas vilãs, a contra-ofensiva só permite que elas tenham uma determinada aparência e sejam escravas disso. Vilãs são personagens que seguem brutalmente e com desejos intensos seus objetivos até o final, algumas delas só recuando ou vacilando em nome de um dos elementos mais intensos da constituição do feminino de acordo com a distribuição cultural de papéis sociais: a maternidade. Foi a maternidade que fez Nazaré vacilar, que fez Carminha regenerar-se, que fez Yolanda lutar. Mas nem sempre a maternidade é suficiente nessas narrativas. Foi a impossibilidade de manter-se bonita e rica que parou Constância, foi a dependência da beleza e da elegância, do “parecer” de que fala Sibilia (2008), que a escravizou e que construiu sua punição ao final de *Lado a Lado*.

O aumento da quantidade de tempo que as pessoas passam à disposição do consumo de massa intensifica tudo, tanto a concorrência visual, quanto as exigências dos anunciantes. Em épocas de conexão à internet em aparatos móveis, como os aparelhos celulares, essa quantidade de tempo consumindo imagens cresce em progressão geométrica. “Os anunciantes que viabilizam a cultura feminina de massa dependem de as mulheres se sentirem tão mal com relação ao próprio rosto e ao próprio corpo a ponto de gastarem mais em produtos inócuos ou dolorosos do que gastariam se se sentissem belas por natureza” (WOLF, 1992, p. 110). Ainda que a produção de conteúdo voltado para a cultura de massa destinada às mulheres seja feita por outras mulheres que se dão conta do jogo que está sendo jogado, dificilmente conseguem escapar da projeção da ideia nessa produção de conteúdo de que uma pele envelhecida em uma mulher tem que ser combatida e que a velhice deve ser “apagada” porque há muito dinheiro em jogo. Se exibir uma pele envelhecida tivesse uma beleza própria valorizada, a indústria bilionária dos dermocosméticos não teria a quem vender seus produtos. E então, quem pagaria as contas da indústria cultural?

É necessário voltar-nos para o que acontece nas telas. No cinema primeiramente, com o estabelecimento do *star system*, como diz Morin (1989, p. 25), uma “máquina de fabricar, manter e promover as estrelas sobre as quais se fixaram e se divinizaram as virtualidades mágicas da imagem da tela”, o que levou ao estabelecimento dos olímpianos. Para Lipovetsky (2009, p. 249), uma “fábrica encantada de imagens de sedução”. As mulheres nos primeiros anos do cinema de Hollywood criaram todo um paradigma de como uma mulher bonita deveria ser, “graças ao cinema americano, novas imagens femininas começam a multiplicar-se [...] o que estava em jogo em todo esse discurso da aparência é a transformação do corpo feminino em objeto de um desejo fetichista” (DEL PRIORE, 2000, p. 74). A construção desse modelo de beleza, que exige “encenação, artifício, refabricação estética” (LIPOVETSKY, 2009, p. 249) nasce junto à instituição do *star system*.

A novidade estava na maneira de ilustrar. Tornada pedagogia de massa, pretende promover belezas saídas do próprio público: o anônimo transformado por seu mérito, o semelhante tornado admirável. É ao redor do cinema que se metamorfoseia, no século XX, uma democracia da beleza. E é ao calor do argumento voluntarista, até meritocrático, que esta democracia é antes de mais nada pensada (VIGARELLO, 2006, p. 163).

Vigarello (2006, p. 173) fala de uma “beleza mercadoria”, uma “beleza publicitária” que vai substituir a beleza atormentada da estrela de Hollywood. Há então, uma massificação do embelezamento, que se torna, pela primeira vez, “uma prática tão diversificada como generalizada”. Mas a estrela do *star system* não escapa à essa ideia da beleza como uma



mercadoria, “A estrela é uma mercadoria total: não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado” (MORIN, 1989, p. 76). É mercado ainda porque não escapa de efetivamente marcar o imaginário das mulheres daquele momento, “o poder de sedução das estrelas do cinema marcou toda uma geração de mulheres, servindo de modelo para a imagem que queriam delas mesmas” (DEL PRIORE, 2000, p. 75).

A estrela de cinema nasce, para Morin, em 1910, como consequência de uma disputa de mercado entre as empresas cinematográficas americanas. A estrela “se desenvolveu ao mesmo tempo em que a concentração de capital na indústria dos filmes, e estas duas evoluções se aceleraram mutuamente” (MORIN, 1989, p. 75). Nas décadas iniciais de sedimentação do mercado cinematográfico, as estrelas eram propriedade das grandes empresas, bem como centro de interesse principal e também propriedade dos filmes que atuavam. O *star system*, que reinou até os anos de 1950, é o coração da indústria cinematográfica, mas sua constituição é “mais um elemento desses desenvolvimentos que uma consequência deles. Suas características internas são idênticas à do capitalismo industrial, comercial e financeiro” (MORIN, 1989, p. 75). O *star system* é uma fabricação, ele faz estrelas, um processo que inicialmente só requer uma mulher bonita, ou até mesmo uma mulher “não-feia”, pois os especialistas podem perfeitamente criar a beleza, através de cirurgias, maquiagens, iluminação, posicionamento de câmera. “Qualquer pessoa dotada dessa qualidade espontânea e insubstituível que é a beleza pode aspirar a ser uma estrela” (MORIN, 1989, p. 34). A exigência da beleza caminha junto à exigência da juventude.

É preciso que se diga desde já que as estrelas de Morin não são atrizes comuns, efetivamente, não precisam nem mesmo de grandes talentos dramáticos. A estrela é aquele ator ou atriz que absorve “parte da essência heróica - isto é, divinizada e mítica - dos heróis dos filmes, e que, reciprocamente, enriquece essa essência com uma contribuição que lhe é própria”, ou seja, o mito da estrela é o “processo de divinização a que é submetido o ator de cinema, e que faz dele ídolo das multidões” (MORIN, 1989, p. 26). E a beleza não é para a estrela uma característica secundária, mas sim, essencial. Característica que ajudará a dar o preço que vale a estrela, afinal, trata-se de uma mercadoria, e “esse preço segue regularmente as variações da oferta e da procura” (MORIN, 1989, p. 75). A estrela é uma mercadoria dentro do consumo de massa e tem as características dos produtos fabricados em série, como qualquer outro. “A difusão maciça é assegurada pelos maiores disseminadores do mundo

moderno: a imprensa, o rádio e, evidentemente, o filme” (MORIN, 1989, p. 76). E ainda que Morin esteja falando de um cenário que o próprio autor assegura que desmonta-se a partir de 1960, é perfeitamente cabível pensar o “Olimpo moderno” e em uma difusão que aumenta ainda mais com a emergência da televisão e da internet. O aumento da produção, circulação e consumo da cultura de massa não diminuiu a instrumentalização da imagem das estrelas, muito menos as destituiu de seu lugar de mercadoria-capital. Um processo, entretanto, que mesmo visto já há algum tempo, é considerado “natural” pelo autor.

Depois das matérias-primas e das mercadorias de consumo material, era natural que as técnicas industriais se apoderassem dos sonhos e dos sentimentos humanos. [...] O espírito humano tinha que entrar no circuito da produção industrial, não só como engenheiro, mas também com consumidor e consumido. (MORIN, 1989, p. 77).

Ora, a estrela de cinema é um produto muito específico da civilização capitalista e nasce, como dissemos, da necessidade da concorrência comercial entre as primeiras empresas cinematográficas. O *star system* é uma “máquina de fabricar, manter e promover as estrelas sobre as quais se fixaram e se divinizaram as virtualidades mágicas da imagem da tela” (MORIN, 1989, p. 77). E a fabricação das estrelas, suas belezas, maquiagens e juventude tanto determinou o desenvolvimento da indústria capitalista do cinema quanto foi determinado por ela.

Essa fabricação esteve lado a lado com o desenvolvimento de uma indústria poderosa de embelezamento: a maquiagem. De acordo com agências de inteligência de mercado, a categoria de cosméticos no Brasil deve crescer 63% até 2019<sup>77</sup>. O crescimento é considerado moderado, reflexo de um momento econômico delicado de alta inflação e desaceleração da economia. E o país deve passar pelo “*lipstick effect*”, ou “efeito batom”, em tradução livre, o que significa que em momento de dificuldades econômicas as consumidoras costumam se “agradar” e isso se dá com a compra do batom, um produto ainda relativamente barato. A mesma aposta é feita com os esmaltes. Faz todo sentido. Em pesquisa da Mintel, 73% das mulheres brasileiras usam batom, 71% usam esmaltes nas unhas e 32% delas se maquam regularmente. Um “agrado” que, não deve nos escapar, se dá pelo embelezamento. Não por qualquer outra via possível, mas uma compensação através da beleza.

O *star system* renovou toda a maquiagem e ditou um modo de usá-la que nos chega como uma matriz atualizada, mas que é possível identificar neste momento sua origem. “A maquiagem está de tal maneira associada à estrela de cinema que toda a moderna indústria

<sup>77</sup> Disponível em: <<http://brasil.mintel.com/imprensa/estilos-de-vida/brasileiros-gastarao-mais-de-r-450-tri-em-2019-representando-crescimento-de-37-entre-2014-e-2019>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

dos cosméticos nasceu com Max Factor e Elizabeth Arden, maquiadores das vedetes hollywoodianas” (MORIN, 1989, p. 28). Se a maquiagem utilizada até aquele momento era essencialmente pensada em termos de caracterização de personagens no teatro, a maquiagem para o cinema será primordialmente embelezadora. Um uso que “resgata juventude e frescor, faz recuperar as cores, esconde as rugas, corrige imperfeições, ordena os traços segundo um padrão estético que pode ser helênico, oriental, exótico, provocante, romântico, felino, etc” (MORIN, 1989, p. 29). As estrelas apresentam uma beleza inalterável, maquiada, construída de tal modo que a revelação de um rosto sem maquiagem assemelha-se hoje a uma atitude transgressora e de valentia. Não são incomuns na imprensa relatos de celebridades que “corajosamente” publicaram fotos “de cara limpa”. “Thais Araújo esbanja bom humor em foto de cara limpa: ‘milagre da maquiagem’”<sup>78</sup>, “Aos 44, Thalia posta foto de cara limpa e ainda garante: ‘sem filtro’”<sup>79</sup>. O destemor das atrizes não passa despercebido, recebem “chuvas de elogios” e a glorificação vem pelo reconhecimento de quem as vê sem o recurso que certamente, nos dizem, as embelezam: “linda como sempre”. Lindas, “de cara limpa”, podem ainda ser tocadas pelo “milagre da maquiagem” e ficarem inatingivelmente e perfeitamente bonitas. “A maquiagem acentua, estiliza e realiza definitivamente a beleza sem falhas, harmoniosa e pura” (MORIN, 1989, p. 29) e tão intensamente está misturada à imagem das estrelas que a beleza natural das mulheres do cinema e a beleza construída pelos artifícios da maquiagem “conjugam-se numa síntese única”. A importância do modo como foi utilizada a maquiagem nas estrelas das primeiras décadas do cinema é tão significativa que Morin (1989, p. 99) diz que “Hollywood é a fonte da indústria moderna da maquiagem”. Os conselhos de beleza, cremes utilizados, práticas de uso criados lá “multiplicam-se por todos os rostos do mundo. [...] Química e magia se confundem nos rituais miméticos da manhã e da noite: uma nova imagem, hollywoodiana, cria-se diante do espelho” (MORIN, 1989, p. 99). Parecer-se com a estrela, pegar com ela segredos de beleza, nisso reside o interesse das mulheres comuns em suas práticas de embelezamento. E que persistem ferozmente até hoje, não obstante o declínio do *star system* identificado pelo autor. Os dados da Central de Atendimento ao Telespectador (CAT) da TV Globo nos serve de parâmetro<sup>80</sup>. De todos os produtos apresentados pela emissora em 2015, o item mais pedido pelos telespectadores foi a

---

<sup>78</sup> Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2016/02/05/tais-araujo-esbanja-bom-humor-em-foto-de-cara-limpa-milagre-da-maquiagem.htm>>. Acesso em: 03 abr. 2016.

<sup>79</sup> Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2015/09/aos-44-thalia-posta-foto-sem-make-e-ainda-garante-sem-filtro.html>>. Acesso em: 03 abr. 2016.

<sup>80</sup> Os dados a seguir estão disponíveis em: <<http://conversa.globo.com/>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

cor dos cabelos da atriz Giovanna Antonelli ao interpretar Atena (*Babilônia*, 2015), em segundo, terceiro, quarto e quinto lugares estão batons e esmaltes de diferentes atrizes em diversas novelas. Em 2014, a mesma atriz Giovanna Antonelli, interpretando outra personagem, também ficou com o primeiro lugar, mas desta vez com uma cor de esmalte. O ano de 2014 é bem exemplar, dos 10 produtos mais solicitados pelo público, oito são batons e esmaltes. Não surpreende que nesse cenário de profundo interesse mercadológico, várias atrizes acabam por lançar linhas de esmalte e maquiagem que levam seus nomes, como a mesma Giovanna Antonelli, além de outras com nomes bastante conhecidos do telespectador brasileiro: Juliana Paes, Marina Ruy Barbosa e Glória Pires, por exemplo. A ilusão de não mais pegar emprestado um segredo alquímico de beleza com a estrela, mas de quase consumir seu gosto, sua indicação, sua beleza.

É preciso, aqui, fazer uma consideração importante. Não compactuamos da ideia de que o consumo seja exclusivamente uma ação que escapa à racionalidade ou às escolhas simbólicas. Compartilhamos das ideias de García Canclini (1995, p. 51) que busca afastar-se da perspectiva do senso comum sobre o consumo quando o associa a “gastos inúteis” e “compulsões irracionais”, como se o consumidor fosse um sujeito que acossado pelos meios de comunicação de massa se lança “irrefletidamente sobre os bens”, ainda que seja absolutamente necessária uma reflexão do que significa o consumo e a produção da beleza quando também falamos de mercantilização e serialização. Todos os objetos, além de suas funções habituais, tornam-se mercadoria, adverte Eco (2010, p. 363), e seu valor de troca sobrepõe-se ao seu valor de uso, assim “a fruição estética do objeto belo se transforma em exibição de seu valor comercial”. Benjamin (2000) nos ensinou que perdendo a “aura”, a obra de arte torna-se reproduzível, pode se dar a usos de outras finalidade, como o político, para além da adoração estética. Esta nova beleza que aparece neste contexto da perda da aura “é reproduzível, mas também transitória e perecível: deve induzir o consumidor à substituição rápida” (ECO, 2010, p. 377). É uma “beleza serial”, aquela na qual os objetos são extrapolados de uma série ou são fabricados para encaixarem-se em uma. “Seria, então, a serialidade o destino da Beleza na época da reprodutibilidade técnica da arte?”, pergunta Eco (2010, p. 378). A serialidade, como deixamos claro no primeiro capítulo, não nos machuca quando pensada sob uma ótica que se aproxima da de Calabrese (1999), e sua “estética da repetição”. Por isso é possível pensar o consumo deste novo lugar proposto por García Calclini (1995), ainda que a mão do mercado desça pesadamente sobre a produção da cultura de massa. O consumidor, lembra Baccega (2013, p. 31) em seus estudos, “não é aquele que

consome apenas porque a propaganda manda consumir. Ele não é um sujeito alienado e dominado”. A autora nos fala que o consumo está em estreita relação com a construção das identidades contemporâneas e entre todas aquelas possíveis de se “exercer” acabamos por preferir mostrar uma especificamente e para isso “fazemos grandes esforços para o reconhecimento ‘público’ dessa identidade escolhida. E essa exposição se garante, sobretudo, com as escolhas do que se consome. O consumo serve portanto, como alavanca do desfile de identidades cambiáveis do sujeito” (BACCEGA, 2013, p. 28). Mais tarde, diz “o consumidor é um ator social, não simplesmente econômico. O consumo serve para, de alguma maneira, recuperar e buscar nele sua identidade. [...] Manifestação de sua identidade construída e em construção” (BACCEGA, 2013, p. 30). O consumo feminino de batons, cremes, produtos dietéticos e cirurgias plásticas não é necessariamente uma “compulsão irracional” e pode, repetidas vezes, servir para a reafirmação de identidades e escolhas simbólicas. E nisso não haveria nenhum problema se as escolhas em relação aos modelos de aparência das mulheres fossem efetivamente livres. As escolhas sobre isso seriam, como diz Wolf (1992), “nada demais”.

A grande crueldade do processo é que o Mito da Beleza é de tal modo insidioso e justificado política e economicamente que sobra muito pouco espaço para uma escolha de consumo no mercado das aparências que esteja efetivamente ligada à práticas livres de construção das identidades. As mulheres compram o creme anti-idade porque acreditam que a identidade que elas querem construir é de uma mulher jovem, sem aparecer muito espaço para realmente escolherem isso de modo livre, como diz Del Priore (2000, p. 99), "como envelhecer, quando tudo que nos cerca, - o outdoor, a televisão, as fotos na revista - é construído de forma a negar o envelhecimento; envelhecimento definido, em nosso tempo, como sinônimo de perda?". Como escolher tal coisa de modo livre? Quando as mulheres, afogadas nesse contexto, compram um creme anti-idade, acreditam que desejam evitar essa perda. É, assim, um consumo que funciona neste lugar da compra refletida. Um consumo que não acontece porque as revistas disseram que era importante comprar aquele creme, mas que acontece porque o discurso do Mito da Beleza as faz acreditar que é necessário comprar aquele creme já que dependem da juventude - ou da aparência de juventude - para serem amadas e aceitas. As mulheres são mantidas no estado de ódio de si mesmas e vão comprar para sentirem-se melhor. Sim, o consumo pode ajudar a nos identificar e pensar a partir do argumento de García Canclini (1995) é um sopro de alívio que recebemos agradecidas, como uma via de escape da prisão que o mito da beleza nos colocou, mas a dominação da indústria

cultural com seu bombardeio incessante de imagens de como devem ser as mulheres bonitas é dolorosa e de salvamento sutil, “diariamente enfrentamos a tarefa de ter que ser eternamente jovens, belas e sadias. Não há prisão mais violenta do que aquela que não nos permite mudar. Que nos bombardeia com imagens de eterna juventude, doutrinando-nos a negar as mudanças” (DEL PRIORE, 2000, p. 99). O próprio García Canclini (2008, p. 31) nos ajuda a entender o consumo dentro do Mito da Beleza, quando pergunta-se “Tem sentido caracterizar os consumidores como vítimas?” para mais tarde responder “os consumidores não são vítimas passivas desses monopólios [da indústria cultural], mas a diminuição na pluralidade de ofertas nos torna cada vez mais inermes em muitas frentes” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 32). Ora, há algo com menos pluralidade de oferta do que as imagens da beleza feminina e de seus corpos e rostos?

Esse modelo hegemônico, já vimos, é erigido com imensa ajuda, dos modos hollywoodianos de retratar a imagem feminina, mas a preocupação com a beleza não nasce em Hollywood. Del Priore (2000, p. 17), por exemplo, nos mostra como no Brasil, desde a chegada dos portugueses, já havia uma classificação relacionada à beleza das índias. A famosa carta de Pero Vaz de Caminha, lembra Del Priore, falava de índias cujos narizes eram “bem-feitos”, em “bons rostos”. O corpo forte, coberto de carnes, cabelos escuros e lisos eram signos de beleza. Mas, se Hollywood não criou a beleza, contribui significativamente para a “tirania da perfeição física” que levou mulheres não em busca de uma identidade, “mas de uma identificação” (DEL PRIORE, 2000, p. 13). O *star system* do qual fala Morin (1989), entretanto, desorganiza-se entre 1950 e 1960, observa-se seu crepúsculo, e no lugar das estrelas que operavam uma “síntese mitológica”, há o surgimento de um “Olimpo moderno”, inserido na lógica da cultura de massa, no qual as estrelas dividem a cena com príncipes, princesas, reis e rainhas, dançarinos, ídolos da moda e da música. Hoje, na emergência do “show do eu” do qual fala Sibilgia (2008), dividem a cena até mesmo com pessoas comuns, um “eu” ordinário que “descoberto” pela mídia em práticas de publicização inseridas na lógica das redes sociais, são lançados ao posto de celebridades, como a Bella Falconi, da qual falamos antes, a “musa fitness” do Instagram.

No crepúsculo do *star system*, em lugar de modelos de felicidade, os novos olímpicos serão mais símbolos que modelos, serão submetidos à tormentos e paixões, traições e rivalidades mesquinhas. “Neste Olimpo moderno não se vê mais a imagem privilegiada da felicidade, mas divórcios, brigas, mágoas, fracassos e depressões. Como outrora, naturalmente, suas vidas servem de alimento, mas já não tem o sabor do elixir da felicidade

nem da boa vida” (MORIN, 1989, p. 128). A agonia do *star system*, argumenta Morin, não é exclusivo do cinema. Na verdade, toda a cultura de massa passa “da euforia à problematização” e, certamente, podemos acompanhar o autor sem suas considerações, especialmente porque afirma que o “*star system* morreu, mas a estrela de cinema continua”. Isso afinal, é difícil de perder de vista. Elas não são, como nas primeiras décadas do cinema, um modelo cultural, uma guia ideal, uma divindade, mas ainda são imagens de poderosa força e apelo imagéticos, “imagens exaltadas, símbolos de uma vida errante e de uma busca real” (MORIN, 1989, p. 132), imagens mais humanas, “a vida dos olímpianos participa da vida quotidiana dos mortais, seus amores lendários participam dos destinos dos amores mortais; seus sentimentos são experimentados pela humanidade média” (MORIN, 1997, p. 106). O declínio do *star system* fez cair o mito, mas ergueu em bases mais sólidas a identificação com aquelas imagens de “sedução enfeitiçadora” nas telas. “Produzindo cada vez mais mini-ídolos que logo se eclipsam, o show biz democratizou de alguma maneira a cena das estrelas, as fez sair da imortalidade”, ou seja, a altitude divina diminuiu, ídolos desceram do Olimpo e “foram atingidos à sua maneira pelo avanço da igualdade de condições” (LIPOVETSKY, 2009, p. 251).

E talvez isso torne tudo mais complicado neste apelo incessante que a indústria cultural faz aos corpos e rostos das mulheres. Quanto mais insatisfações e problemas uma estrela apresenta, mais se humaniza. E mais se aproxima de nós. “O *star system* que estabelecia a síntese do onírico com o real, da estrela-deusa com a estrela-modelo, se desmoronou. É claro que as estrelas sempre serão imitadas, mas os modelos não serão mais forjados pelo *star system*” (MORIN, 1989, p. 134). A estrela do cinema, nos diz, pode ser um ideal, um símbolo, uma encarnação. E não há nenhum motivo pelo qual não podemos considerar os participantes do “Olimpo moderno” da mesma maneira, o que inclui, naturalmente, as belas atrizes das telenovelas. Morin argumenta que um olimpo de vedetes domina a cultura de massa e, justamente por essa cultura, se comunica com toda a humanidade. Quando conjugam a vida mais comum com a vida olímpiana, os novos olímpianos se tornam “modelos de cultura”, ou seja, “modelos de vida”, por conta da conjugação desses dois âmbitos “efetua a circulação permanente entre o mundo da projeção e o mundo da identificação. Concentram nessa dupla natureza [divina e humana] um complexo virulento de projeção-identificação” (MORIN, 1997, p. 107). Há, portanto, um modo de se comportar, de viver, de se conduzir a vida que vem das telas, das fotos, das notícias, das fofocas, daquilo que é produzido e vendido publicitariamente pela indústria

cultural. As prescrições de atitudes, gestos e modelos de aparência se integram “num grande modelo global”, que delimita um tipo de vida baseado na “sedução, no amor e no bem-estar” (MORIN, 1997, p. 108).

Como toda cultura, a cultura de massa elabora modelos, normas; mas, para essa cultura estruturada segundo a lei do mercado, não há prescrições impostas, mas imagens ou palavras que fazem apelo à imitação, conselhos, incitações publicitárias. A eficácia dos modelos propostos vem, precisamente, do fato de eles corresponderem às aspirações e necessidades que se desenvolvem realmente. (MORIN, 1997, p. 109).

Ora, a cultura de massas opera, fundamentalmente mas não exclusivamente, pela proximidade, pela familiaridade e foi a televisão que ajudou na conformação do processo, em deixar tudo próximo, tudo amigo, “multiplicou a familiaridade, a grande familiaridade da cultura de massa” (MORIN, 1997, p. 103), o que cria um clima simpático entre a cultura de massa e o público que a consome, formando um “gigantesco clube de amigos”. Também Martín-Barbero (2001, p. 305) nos falou da cotidianidade familiar como um dos espaços fundamentais de leitura e decodificação da televisão e que tal mediação inscrevia suas marcas no discurso televisivo, “da família como espaço das *relações estreitas* e da *proximidade*, a televisão assume e forja os dispositivos fundamentais: a simulação do contato e a retórica do direto”. A simulação do contato é o mecanismo usado pela televisão em seu modo de comunicação e há a necessidade de intermediários que “facilitem o trânsito entre a realidade cotidiana e o espetáculo ficcional” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 306), que serão um personagem - o animador, o apresentador, que funciona como um interlocutor - e um certo tom, que oferece o clima exigido, o coloquial. Daí haverá uma “simulação de um diálogo” que traz um clima “familiar” e tenta subordinar a lógica visual à lógica do contato. Já a retórica do direto, do qual falamos brevemente no capítulo anterior, é um dispositivo que “organiza o espaço da televisão sobre o eixo da *proximidade* e da *magia de ver*, por oposição ao espaço cinematográfico dominado pela distância e pela *mágica da imagem*” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 306). Na TV, ao contrário do cinema, especialmente o cinema do *star system*, não há rostos misteriosos ou muito encantadores, os rostos na TV são próximos, amigáveis. “Proximidade dos personagens e dos acontecimentos: um discurso que *familiariza* tudo, torna ‘próximo’ até o que houver de mais remoto e assim se faz incapaz de enfrentar os preconceitos mais ‘familiares’” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 307). As considerações sobre este rosto amigável, humano e próximo que habita a tela pequena de Martín-Barbero se harmonizam com a perspectiva de Morin (1997, p. 103), “Ela [a TV] valorizou o rosto simpático da locutora, não só bonita moça, mas sobretudo doce amiga sorridente”.



Dessa proximidade também participa a publicidade, com seus conselhos de como “saber viver”. Conselhos que “aparentemente desinteressados”, mas dos quais é possível acrescentar “as incitações interessadas da publicidade onipresente”, remetem especialmente a um “tipo ideal de homem e de mulher, sempre sãos, jovens, belos, sedutores” (MORIN, 1997, P. 103). A tirania da perfeição física é amplamente difundida pelo aparato da Indústria Cultural, de tal modo que como lembra Wolf (1992), coloniza a mente das mulheres.

A fotografia, o filme, a televisão e o espelho das academias dão à mulher moderna o conhecimento objetivo da sua própria imagem. Mas, também, a forma subjetiva que ela deve ter aos olhos de seus semelhantes. Numa sociedade de consumo, a estética aparece como motor do bom desenvolvimento da existência (DEL PRIORE, 2000, p. 80).

A verdade é que a cultura de massa “carrega uma infinidade de *stimuli*, de incitações, que desenvolvem ou criam invejas, desejos, necessidades” (MORIN, 1997, p. 103-104). Esse tipo específico de vida, essa imagem da vida que deve ser desejada por todos, esse modelo de aparência física é tanto hedonista quanto idealista, “ela se constrói, por um lado, com os produtos industriais de consumo e de uso cujo conjunto fornece o bem-estar e o *standing* e, por outro lado, com a representação das aspirações privadas - o amor, o êxito pessoal e a felicidade” (MORIN, 1997, p. 104).

É possível observar, nos adverte Morin, uma “espantosa conjunção” entre o capitalismo moderno - este que quer estimular a todo momento o consumo - e o erotismo feminino. “O dinheiro, sempre insaciável, se dirige ao Eros, sempre subnutrido, para estimular o desejo, o prazer e o gozo, chamados e entregues pelos produtos lançados no mercado” (MORIN, 1997, p. 120). Nesse contexto, as mercadorias são carregadas de erotismo, na verdade sua publicidade é carregada desse erotismo, “muito mais na incitação a consumir do que no consumo”. No Brasil são conhecidas as críticas ao uso excessivo da imagem do corpo feminino para vender cerveja. O órgão regulador, o Conselho Nacional de Auto-Regulamentação Publicitária - Conar - é recorrentemente acusado de ser ausente no debate sobre os excessos e suave demais na regulação das propagandas e aplicação de sanções, mesmo que em 2015 tenha mandado suspender a campanha da marca Itaipava para o verão daquele ano, baseado na imagem da bailarina Aline Riscado, que interpretou a personagem Verão. A peça suspensa, acusada de ser “sensual demais”, fazia alusão direta ao possível silicone nos seios da bailarina, com a ordem do “faça sua escolha”<sup>81</sup>. Nenhuma palavra sobre o que significa ter que submeter o corpo à cortes e costuras para ter uma prótese

---

<sup>81</sup> Disponível em: <<http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/06/19/conselho-de-publicidade-manda-itaipava-suspender-propaganda-sensual-demais.htm#fotoNav=10>>. Acesso em: 30 mar. 2016.

nos seios que os qualifiquem como dignos de escolha do desejo masculino. Apenas um “sensual demais”. Também em 2015 a campanha da Skol para o carnaval foi duramente combatida nas redes sociais digitais por incentivar a violência contra as mulheres, com uma frase absolutamente significativa “Esqueci o ‘não’ em casa”, ou seja, na lógica do mercado, diante do desejo masculino, de que serve o limite feminino? Denúncias foram feitas ao Conar, a empresa retirou a peça de circulação e teve que recuar. Uma nova peça foi produzida “Não deu jogo? Tire o time de campo. Neste carnaval, respeite”. A empresa, entretanto, manteve as outras duas peças da campanha em circulação, “Topo antes de saber a pergunta” e “Tô na sua, mesmo sem saber qual é a sua”<sup>82</sup>. Tentativas de regulação da propaganda são geralmente muito mal recebidas, naturalmente. Regular significa uma amarra não desejada na “espantosa conjunção” de que fala Morin. O publicitário Sérgio Valente, diretor de criação de uma das maiores agências do país, posiciona-se claramente “não se deve criar uma ‘patrulha’ ideológica sobre os criativos. Mas também não acho que vincular uma mulher bonita a cerveja seja algo machista, isso é brasileiro... O único papel da propaganda é o resultado em vendas”<sup>83</sup>. Argumento no qual o publicitário está correto, afinal, há algo que venda mais do que uma imagem erotizada de mulher apelando ao consumo?

Entretanto, Morin nos disse, a erotização é muito mais do que do consumo do que do produto em si, afinal, logicamente, a bela Juliana Paes - a mesma atriz da qual falávamos antes, imersa na lógica da venda de produtos associados às suas personagens nas novelas - que encarnava a “Boa” na campanha da Antártica, não vai junto quando a cerveja é comprada. E se não há necessariamente erotismo em uma mercadoria na qual sua publicidade é carregada dela, qual sua função? Seria não apenas provocar diretamente o consumo masculino, mas construir ao olhar feminino uma estética do produto. “A mercadoria faz o papel de mulher desejável, para ser desejada pelas mulheres, apelando para o seu desejo de serem desejadas pelos homens” (MORIN, 1997, p. 121). Tudo nesse esquema é doloroso quando pensamos nos modelos de aparência vendidos e carregados de erotismo, como nos diz Morin. Não apenas o sistema de sedução instigado pela publicidade e pela propaganda, mas também para o que ele apela fundamentalmente, o desejo das mulheres de serem desejadas pelos homens, “o mercado, mais influente do que qualquer artista solitário, apoderou-se da definição do nosso desejo” (WOLF, 1992, p. 370). E aí que se opera o funcionamento do

<sup>82</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/02/1589625-apos-denuncias-conar-entra-com-representacao-contracampanha-do-nao-da-skol.shtml>>. Acesso em: 30 mar. 2016.

<sup>83</sup> Disponível em: <[https://www.ciranda.net/A-mulher-na-propaganda-de-cerveja?lang=pt\\_br](https://www.ciranda.net/A-mulher-na-propaganda-de-cerveja?lang=pt_br)>. Acesso em: 30 mar. 2016.

Mito da Beleza, porque ele, impiedosamente, diz exatamente como é o desejo dos homens em relação ao corpo e ao rosto de uma mulher - ainda que isso não tenha correspondência efetiva ao modo como os homens realmente desejam suas namoradas, esposas, amantes - e como uma mulher deve ser para manter esse desejo. Tanto pior, o Mito, com a ajuda inestimável da publicidade e da propaganda e mesmo sustentado por tais relações, deixa as mulheres verem nas entrelinhas tudo que elas podem perder ao não se submeter ao seus modelos de aparência. O modo como as mulheres aparecem na televisão, nas revistas, na cultura de massa de modo geral, é ditado pelo mito, é censurado pelos anunciantes, e o mito “governa as ondas televisivas *somente* porque os produtos desse processo compram o espaço de propaganda” (WOLF, 1992, p. 370). As relações entre a cultura de massa e suas imagens estão permeadas pelos interesses do mercado, que, definitivamente, “não está aberto a atividades conscientizadoras. É um desperdício de energia atacar as próprias imagens do mercado” (WOLF, 1992, p. 369). Imagens que estão carregadas de erotismo no apelo ao consumo. Produtos de higiene, por exemplo, transformaram-se em produtos de beleza e sedução, como diz Morin. “A publicidade franqueou rapidamente o caminho que vai da limpeza à beleza e da beleza ao *sex-appeal*. Xampus, cremes, pastas dentífricas viram sua finalidade primeira submersa pela finalidade erótica” (MORIN, 1997, p. 121). O mesmo mecanismo vai funcionar na venda de produtos cosméticos, de maquiagens, de roupas. “Os produtos de regime, por sua vez, tornaram-se produtos de sedução, acrescentando a valência beleza à valência saúde, uma vez que eles trazem futuro, além da saúde para o hepático, a esbeltez para o barrigudo” (MORIN, 1997, p. 121). Há uma identidade corporal feminina que é construída e dada como verdadeira - e desejável - a partir não de suas conquistas públicas ou privadas, de conquistas ideológicas e políticas, mas por um mecanismo de ajuste obrigatório a uma tríade degenerada: a beleza, a juventude e a saúde (magreza). “A mulher deve explicitar a beleza do corpo por sua juventude, sua juventude por sua saúde, sua saúde por sua beleza. [...] Argumentos publicitários, produtos de beleza e medicina vulgarizada nas revistas são mecanismos sutis, mas extremamente repressivos, que agem sobre o corpo feminino” (DEL PRIORE, 2000, p. 100).

As técnicas publicitárias de erotizar o apelo ao consumo, usando um determinado modelo de corpo de mulher para isso, resvalam na já conhecida acusação de objetificar a mulher, de transformá-la em “mulher-objeto”, aquela que é objeto de divertimento, de prazer, a “vítima do cinismo desfrutador do homem”. Mas aparece nessa relação outro tom nem sempre observado, “o reino da mulher-objeto é a outra face do reino da mulher-

sujeito” (MORIN, 1997, p. 122). Isso significa que as imagens das coxas, seios e bocas vermelhas à mostra, as imagens eróticas da sedução do consumo, os “figurinos-modelo do erotismo padronizado”, não se destinam exclusivamente aos homens para seu “cinismo desfrutador”, mas também às mulheres, e em muitos casos principalmente à elas. Os corpos pouco ou muito despidos, mas sempre um determinado tipo de corpo que se dá a ver de um modo muito específico, ditam às mulheres como devem ser seus corpos e suas condutas na sedução. “Constituem os modelos junto aos quais ela irá buscar seus poderes. As imagens mais fortemente erotizadas são da publicidade dos produtos de beleza que se destinam diretamente às mulheres consumidoras, à fim de lhes propor conquistas e vitórias” (MORIN, 1997, p. 122). O que a cultura de massa diz às mulheres que os homens querem que elas sejam para assim as desejar é, na verdade, o que os anunciantes querem das mulheres, para mantê-las cativas nas inseguranças do próprio corpo e rosto, mas mantê-las num estado de ódio a si, para que recorram rapidamente a tudo aquilo que o mercado não para de oferecer para que se sintam bonitas, desejadas e seguras. Com a intensificação da produção de imagens contemporaneamente, que só aumenta com a emergência das Novas Tecnologias de Comunicação e Informação, “as imagens de mulheres e da ‘beleza’ ficam mais radicais” (WOLF, 1992, p. 103). Wolf ouviu de publicitários do *The Boston Globe*<sup>84</sup>: “agora que a concorrência está mais acirrada, o jogo é mais brutal. Hoje em dia as empresas querem seduzir ainda mais com maior desespero... elas querem destruir a resistência” (WOLF, 1992, p. 103). Uma fala que é ainda mais cruel por acontecer antes da emergência das redes sociais e sua multiplicação quase incontável de publicização de imagens. Vivemos uma “estética insólita do amor de si”, nos diz Del Priore. “A beleza institui-se como prática corrente [...]. Banalizada, estereotipada, ela invade o cotidiano através da televisão, do cinema, da mídia [...]. A beleza exerce uma ditadura permanente, humilhando e afetando os que não se dobram a seu império” (DEL PRIORE, 2000, p. 94).

Esse “amor de si”, já falamos antes, enquadra-se em um momento histórico no qual Sibilia (2008, p. 90-91) identifica as “tirantias da visibilidade”, um “grande movimento de mutação subjetiva, que empurra paulatinamente os eixos do eu em direção a outras zonas: do interior para o exterior, da alma para a pele, do quarto próprio para as telas de vidro”. Se o século XX assistiu ao aparecimento de um fenômeno que mudaria o mundo, os meios de comunicação de massa baseados em tecnologias eletrônicas, o século XXI viu emergir a

---

<sup>84</sup> Um dos maiores jornais do Estados Unidos, com jornalistas premiados com o Pulitzer dezenove vezes. Faz parte do grupo New York Times Company.

consolidação de um “outro fenômeno igualmente desconcertante”: computadores interconectados em redes de abrangência global tornaram-se meios de comunicação e espaço “livre” de fala para qualquer sujeito com condições técnicas de conexão. A autora argumenta que estamos vivenciando uma época limítrofe, um corte na história, indo de um certo ‘regime de poder’ para um outro projeto político, sociocultural e econômico. “Neste movimento, transformam-se também os tipos de corpos que são produzidos no dia-a-dia, bem como as formas de ser e estar no mundo que são ‘compatíveis’ com cada um desses universos” (SIBILIA, 2008, p. 15). Essas mutações interferem nos processos pelos quais alguém torna-se o que é, em um momento em que as “personalidades” são, o tempo todo, convocadas a se mostrarem, a se exibirem nas telas, em meio a “vertiginosos processos de globalização dos mercados em uma sociedade altamente midiaticizada, fascinada pela incitação à visibilidade e pelo império das celebridades” (SIBILIA, 2008, p. 23). As “tirantias da visibilidade” se dão em um contexto nos quais os aparatos técnicos de produção e distribuição de imagens estão à disposição de pessoas absolutamente comuns, os aparelhos para ver e ser visto tornaram-se “onipresentes e invasivos e não deixam mais nada ‘fora de vista’. Nada mais é escondido” (MICHAUD, 2011, p. 563). Tudo fica à vista, para que exista tem que ficar à vista. Aí, o corpo então “é o ponto de ancoragem a que é possível referir-se para se apreender como sujeito, gerir-se, manipular-se, transformar-se, ultrapassar-se como pessoa ou indivíduo entre os outros - seja por cirurgia, terapias, drogas ou virtude estoica” (MICHAUD, 2011, p. 563-564).

O que se é hoje, passa for visibilidade e aparências, o “show do eu”, de que fala Sibilía (2008). A explicação desta exposição de si, do mostrar-se sempre, intimamente, confessionalmente, da exibição do que se é pelo que se pode ver não consegue ser esclarecida pelos posicionamentos que entendem que se trata de um “mero aprofundamento” de um comportamento narcísico, *voyeur* ou exibicionista. A novidade do relatar das rotinas mais insignificantes de cada um de nós nas redes sociais e blogs, por exemplo, não é a consequência natural de um quadro que reúne revolução industrial, instauração do capitalismo e sedimentação da cultura de massa. Algo mais passa por aí. Há “um conjunto de alterações bem mais radicais, que afetam os próprios mecanismos de constituição da subjetividade” (SIBILIA, 2008, p. 91). É possível ver “múltiplos sintomas” na direção de um modelo de “eu” que é identificado pela exterioridade do corpo e pelo seu desempenho. O eixo em torno do qual as subjetividades se constroem se desloca e se estrutura em torno do corpo, em torno da imagem visível de cada um, subjetividades que não são algo imaterial que habita

dentro de cada um de nós, mas que são necessariamente encarnadas e sempre embebidas em uma cultura intersubjetiva. Ou seja, os rituais que hoje acompanhamos de promoção do eu, este “eu eficaz”, condecorado de sucesso na gestão de si, uma “epopéia mesquinha” que é “individualista, refratária aos coletivos e fortemente apolítica” (SIBILIA, 2004, p. 72), são manifestações de um processo mais amplo, uma “certa atmosfera sociocultural que os abrange, que os torna possíveis e lhes concede um sentido” (SIBILIA, 2008, p. 27).

É nesse contexto que o corpo assume um valor fundamental. É nele que podem ser vistos os resultados do auto-controle, da gestão vitoriosa de si, é preciso exibir a performance, o sucesso que é traduzido em beleza, magreza e juventude.

As telas - sejam do computador, da televisão, do celular, da câmera de foto ou da mídia que for - expandem o campo da visibilidade, esse espaço onde cada um pode se construir como uma subjetividade alterdirigida. A profusão de telas multiplica ao infinito as possibilidades de se exibir diante dos olhares alheios e, desse modo, tornar-se um *eu* visível (SIBILIA, 2008, p. 111).

Ser visto é um troféu em uma cultura das aparências, da visibilidade e do espetáculo. Para ser, é preciso aparecer. Aquilo que mantêm-se fora desse campo de visibilidade pode não ser visto e se assim não for é provável que este “aquilo” que foi mantido longe das telas nem mesmo exista. As premissas da “sociedade do espetáculo e da moral da visibilidade” são claras: o que não é visto, não existe, como dissemos antes. “Nesse monopólio da aparência, tudo o que ficar do lado de fora simplesmente não é” (SIBILIA, 2008, p. 112). Tudo isso se dá, logicamente, junto ao mercado, à cultura de massa e à transformação de tudo em mercadoria. A glória desse modo de vida baseada nas aparências está ligada à ascensão dessa subjetividade espetacularizada mas também às novas tecnologias de mercado, à comunicação mediada por computador e ao capitalismo, que precisa de certos tipos de sujeitos para alimentar seu modo de funcionamento, “enquanto repele ativamente outros corpos e subjetividades” (SIBILIA, 2008, p. 25). O Mito da Beleza, vimos, depende de um “sentir-se mal” no próprio corpo das mulheres, precisa disso para fazer todo o sistema econômico e político por trás disso funcionar. Para as engrenagens terem êxito é preciso um determinado tipo de olhar para que estas visibilidades possam se impor tiranicamente. “Um anunciante não tem como influir num enredo se não houver ninguém assistindo” (WOLF, 1992, p. 370). Os “tentáculos do mercado” alcançam tudo e até mesmo a criatividade, a “explosão dela” que comumente vemos festejada nos estudos entusiastas das novas tecnologias, é cooptada pelo mercado. A criatividade das pessoas comuns que vemos nos “memes” que são partilhados diariamente em redes sociais como o facebook, por exemplo, são transformadas em

mercadoria. “O seu potencial de invenção costuma ser desativado, pois a criatividade tem se convertido no combustível de luxo do capitalismo contemporâneo”. Esta “fenda aberta” da experimentação estética tem um valor, que “a nova onda também desatou uma revigorada eficácia da instrumentalização dessas forças vitais, que são avidamente capitalizadas a serviço de um mercado capaz de tudo devorar para convertê-lo em lixo” (SIBILIA, 2008, p. 10). Exemplo atual e paradigmático se deu no episódio de participação da atriz Glória Pires na programação da TV Globo das transmissões da festa de entrega da premiação do Oscar em 2016, no dia 28 de fevereiro. Com postura pouco crítica, por vezes monossilábica e oferecendo respostas que o público não esperava ver e ouvir na transmissão de uma emissora que se fundou na lógica do Padrão Globo de Qualidade, Glória Pires e suas respostas, rapidamente, em espaço de poucas horas, viraram inúmeros “memes” nas redes sociais e a atuação da atriz na transmissão foi um dos assuntos mais comentados do Twitter no Brasil, entrando nos *Trend Topics* naquela noite, a lista dos assuntos de maior repercussão na rede social. Diversas das respostas evasivas da atriz chamaram a atenção dos telespectadores e viraram brincadeira nos memes trocados nas redes sociais, mas duas respostas específicas foram o foco das atenções: “não sou capaz de opinar”, quando perguntada qual sua opinião sobre quem levaria o Oscar de canção original, e “sou ruim de previsões”, quando questionada pela jornalista apresentadora do programa em qual filme apostava para ser o grande vencedor da noite. No dia seguinte, em meio às incontáveis piadas e críticas, tanto nas redes sociais quanto da imprensa, a atriz publicou um vídeo em sua conta do Facebook justificando-se e dizendo que achou os memes “superinteressantes”. E dois dias depois, em 1 de março, tratou de produzir camisetas para venda pela internet com as frases que ficaram conhecidas através dos “memes” de criativas pessoas comuns. Camisetas estampando as frases “não sou capaz de opinar” e “sou ruim de previsões”, até o fechamento do texto deste trabalho, poderiam ser encomendadas no site da atriz por pouco mais de 29 reais. Muitas vezes, não é tão rápido que a Indústria Cultural instrumentaliza as “forças vitais”. Não é tão rápido que a criatividade é “capitalizada a serviço do mercado”.

## 4 A BELEZA DA VILANIA

### 4.1 Monstruosidade, maldade e beleza: os investimentos do olhar e a memória da imagem

Ver uma mulher feia na televisão, quando dela espera-se que seja bonita, é certamente uma tarefa inglória. Nas narrativas das telenovelas, a não ser que a feiura seja um elemento que sirva à caracterização de uma personagem, as mulheres serão bonitas. As vilãs, além de bonitas, serão ricas, magras, jovens, toda a coleção de predicados que é possível atribuir à uma mulher hoje que é eficiente na “gestão de si”, que é vitoriosa na luta contra as adversidades do corpo, da matéria. E são bonitas por algumas razões específicas que já delimitamos nos capítulos anteriores. Há um contexto de bases políticas e econômicas que estrutura a exigência de beleza, o Mito da Beleza, como o nomina Wolf (1992). Há um cenário estabelecido de “tirantias da visibilidade” que promove tal “show do eu” (SIBILIA, 2008) que o corpo é o que resta como espaço de afirmação de uma identidade e uma subjetividade que hoje são apoiadas nas possibilidades de gestão, controle, manipulação, transformação do corpo, para adquirir não um corpo considerado bonito, mas um determinado tipo de corpo. Mulheres lançam-se mais obstinadamente nesta busca sôfrega de encaixar-se nos modelos de aparência corporal construídos com o apoio da cultura de massa e difundidos largamente por ela.

Tais exigências de beleza e gestão do próprio corpo faz com que as atrizes protagonistas das narrativas da telenovela sejam mulheres bonitas. Mas há ainda outra coisa: o modo como nossas sensibilidades contemporâneas do olhar suportam ver a maldade, a crueldade e a monstruosidade. Vilãs são bonitas, mas junto a isso são também monstruosas: assassinam, torturam, roubam, sequestram, traficam pessoas, drogas, armas. Courtine (2011), ao falar sobre a estréia de *Freaks*, em 1932, o filme de Todd Browning que, apesar do fracasso e das severas críticas, ficou famoso por levar para a tela cintilante do cinema os monstros humanos que naquele momento já estavam em declínio, mas que foram o prato principal na atração visual das massas em finais do século XIX e início do XX nos palcos dos entra e sai, dos circos e dos vandeilles, diz que “a lição do filme parece em perfeita sintonia com a mutação das sensibilidade que lhe é contemporânea: a beleza física pode dissimular uma feiura moral, e a deformidade do corpo abrigar sentimentos humanos” (COURTINE, 2011, p. 321). Hoje tal lição parece essencialmente já compreendida - inclusive com o apoio das



narrativas melodramáticas, nas quais as aparências podem enganar, mas jamais até o final, como nos diz Xavier (2003a) - e ao final do século XX, em suas últimas décadas, os valores do moralismo e da correção foram também lentamente se infiltrando nos da estética. Tais valores estéticos passam a ocupar o centro da vida social e “se colorem em compensação de um valor moral: o belo toma a conotação do bem, inclusive sob a forma de valor que se reconhece ao hedonismo, e o bem deve então, para ser reconhecido e ter validade, assumir a figura do belo - e isto assume o rosto da ‘correção’ política e moral” (MICHAUD, 2011, p. 557).

Entretanto, este olhar que já não tolera hoje a exibição do inumano na superfície do corpo, que procura pela beleza como signo do bem, é um olhar que passa por um percurso histórico, social e cultural que o justifica e localiza, a tal da “mutação das sensibilidades” que Courtine (2004) menciona, um olhar cujos “apetites visuais” sempre estiveram à espreita, buscando algo que saciasse sua “inesgotável atração pelo grotesco e pelo disforme”. E se hoje essa inesgotável atração aparece nas monstruosidades dos vilões das novelas, antes era materializado nos corpos deformados dos monstros exibidos para a diversão pública nos jogos de cena dos palcos dos entra-e-sai em meados do século XIX até o início do século XX, em seus dispositivos materiais usados para criar um certo “regime particular de visibilidade” (COURTINE, 2011, p. 256). E antes até, nas “folhas avulsas”, as ficções de literatura popular de venda ambulante impressas desde o século XVI até o XIX. Desde daí se pode identificar um caminho histórico da aparição dos monstros humanos, e do percurso do investimento do olhar sobre eles, na cena do espetáculo público. Os monstros são primeiro cooptados pelo discurso religioso, para chegar finalmente, séculos depois, ao domínio da medicina, mas não sem antes serem o principal divertimento das massas na cena dos espetáculos na segunda metade do século XIX (COURTINE, 2011; 2012). Finalmente, são hoje entendidos dentro de uma lógica do cuidado, da compaixão e da doença que orienta nossos olhares contemporâneos, mas que em muito difere dos olhares de nossos antepassados que corriam aos palcos dos entra-e-sai para a satisfação de um prazer visual que responde – até hoje – a esse desejo nunca satisfeito pelo bizarro e pelo grotesco. O corpo disforme hoje irradia no olhar de quem vê não um gozo despreocupado como era possível sentir até há bem pouco tempo, mas um “constrangimento instantâneo”, “embaraço coletivo”, “frenesi de afastamento e esquiva” (COURTINE, 2004, p. 1). Deitar os olhos sobre o corpo deformado, o

corpo monstruoso, o corpo inumano, e lá ficar é não apenas problemático, mas impossível hoje.

Os primórdios de uma cultura visual das massas – só mais tarde segmentada em torno do cinema e da televisão – tinham na apresentação dos monstros seu prato principal, havia uma força atrativa considerável na teatralização dos monstros nas feiras populares. “O teatro da monstruosidade obedecia a dispositivos cênicos rigorosos e montagens visuais complexas. Exceção natural, o corpo do monstro é também uma construção cultural” (COURTINE, 2011, p. 269). Bem mais tarde a indústria cultural desmaterializa a presença dos monstros nos palcos do século XIX e nos leva a uma aparição sistemática de imagens, já não em carne e osso, não o monstro (campo do real, do não-representável), mas algo do imaginário, na fabricação de um universo de palavras e imagens, no século XX, aqui já o monstruoso (campo do simbólico, da produção do discurso e circulação das imagens). Caminhamos, portanto, de um monstruoso que está junto ao monstro real para um monstruoso apenas simbólico, guiados por um olhar sôfrego e guloso diante da cena do disforme. O apelo à exibição de corpos inumanos - homens e mulheres com todo tipo de deformidade física - foi a resposta da época para questões que nunca deixaram de surgir: “como distrair os habitantes da cidade, como fazer frutificar este grande mercado do olhar, latente nas multidões citadinas da era industrial?” (COURTINE, 2004, p. 3). Nos aproximamos, pois, da ideia de um vilão que resguarda sua vilania àquilo que já não nos desmorona a experiência perceptiva, não um vilão feio onde repousa sua maldade, mas um vilão belo, porém monstruoso. É esse monstruoso que é hoje a substituição de monstros reais pelos virtuais, criado em um universo de sinais. Se na era clássica o monstro e o monstruoso estavam juntos na experiência da monstruosidade, “de nossa parte já reprimimos de uma vez por todas em ficções o trauma que a presença e a carne do monstro suscitavam outrora” (COURTINE, 2012, p. 499).

O início do século XX logo traria o “crepúsculo dos monstros”, mas também junto a si, um vicejo sem precedentes da monstruosidade. Houve uma mudança significativa do olhar – e junto a isso a mudança das escolhas de divertimento popular e a ascensão de um tipo de beleza e plástica que se constrói junto ao desenvolvimento da cultura de massas, bem como a passagem do direito de olhar legítimo para os corpos inumanos das massas para a medicina. Eis, então, que é possível pensar que não conseguimos mais hoje suportar a “batida do olhar”, essa batida que nos causa desconforto e repugnância, essa “forma de exibição que choca nossa sensibilidade atual [...] que atraía outrora os parisienses à procura de

distração” (COURTINE, 2011, p. 286), que nos coloca diante de uma “exploração comercial da enfermidade, monstruoso *strip-tease*” (COURTINE, 2011, p. 285), que nos transforma hoje – nós mesmos e não mais aquele que está no palco do entra-e-sai – em monstros. Monstruoso fica o nosso olhar. É o mesmo momento no qual a volta dos combatentes das trincheiras da Primeira Grande Guerra traz à sociedade um grande número de mutilados, não só isso, mas “a experiência generalizada da amputação, o espetáculo do corpo desmembrado e a vista cotidiana do cadáver, a profundidade do trauma e do sofrimento psíquicos inscrevem a desfiguração e a vulnerabilidade do corpo no coração da cultura perceptiva” (COURTINE, 2011, p. 304-305). A deficiência física entra em um universo de culpa, compaixão e obrigação moral, em uma cultura social, médica e econômica da reparação, na qual as insuficiências físicas são apenas uma falha que deve ser compensada. Diga-se de outro modo: o pensamento do “*handicap*”, como o nomina Courtine (2011, p. 325), que se desenvolve entre as duas guerras mundiais, inscreveu a deficiência física em tal universo de sensibilidade e práticas de reparação que ela não pode mais ser objeto de espetáculo e exige “controle dos olhares e a eufemização dos discursos”. A “boa educação” ensina a “não ver”. Crianças, entretanto, ainda não foram completamente educadas para não ver. Permito-me nova digressão pessoal. Minha irmã, quando criança esperando atendimento em um consultório pediátrico, enfeitiçou-se por um homem que entrou lá sem um dos braços. Minha mãe conta, somente hoje às gargalhadas, que “quis morrer de vergonha” quando ela perguntou ao jovem “cadê teu braço?”. O rapaz, cordial: “eu perdi. Ele caiu”. Minha irmã, ainda não totalmente familiarizada ao controle do olhar e aos eufemismos do discurso, não entendeu “porque você não pegou? Quando o braço da minha boneca cai, eu pego e meu pai coloca no lugar”. Minha irmã hoje, uma mulher adulta, certamente desvia o olhar. Entretanto, o espetáculo da monstruosidade “continua uma constante e uma necessidade antropológica” (COURTINE, 2011, p. 324). É aí que podemos encontrar a pista para compreender o que, além das exigências de beleza feitas pelo Mito e do cenário das tiranias da visibilidade, não nos permite ver uma maldade feia, mas uma monstruosidade que habita um corpo e um rosto lindos de mulher.

Não suportando mais a “batida do olhar”, permitimos, por outro lado, toda sorte de vilania da alma. Como não suportamos mais ser seduzidos por um “voyeurismo doentio” – no qual o público dos monstros só via uma curiosidade despreocupada – suportamos, por outro lado, que esse monstro empalideça a ponto de causar uma torção completa: ao invés da horrível deformidade, uma aparência bela, porém tão sedutora quanto antes, ambas por

estarem justamente mergulhadas no universo monstruoso. Se esse monstro for bonito, tanto melhor para nossos olhares acostumados, educados e construídos, desde do início do século XX, a um padrão de beleza que pode ser domesticado, que é resultado da vontade e da meritocracia (VIGARELLO, 2006, p. 162).

Continuamos precisando dos vilões, somos, afinal, atraídos pela monstruosidade. Courtine (2004, p. 4) nos lembra: “o espetáculo dos monstros vem satisfazer necessidades psicológicas demasiado profundas, e inscreve-se em uma cultura visual muito antiga para volatilizar-se tão completamente”. A virada do século XX traz uma indústria do divertimento mais urbana, técnica e moderna e, não nos custa lembrar, “a curiosidade gosta de perambular” (COURTINE, 2004, p. 4). Há a ruína da teatralização dos monstros e o surgimento de uma monstruosidade para onde podemos direcionar o olhar, uma monstruosidade que nos aparece juntamente com o cinematógrafo, ele próprio o resultado de uma longa série de invenções e inovações ligadas às ilusões de ótica em um momento que os olhares das pessoas aglomeradas em grandes centros urbanos eram solicitados e orientados como nunca antes. Os olhos buscam novas sensações e distrações. Há a substituição do monstro próximo por um projetado, um desmaterializado, ou seja, pelo monstruoso unicamente. Naturalmente, esse monstro desmaterializado são os King Kongs, os vampiros, as figuras inumanas do filme de horror no cinema do século XX, são ainda as imagens daquilo que causa impacto ao olhar, que investiga as imagens, como os programas de linguagem “jornalística” de perseguição a criminosos, que mostram assassinos e assassinatos, corpos sem vida, mas também são os personagens que, bonitos, têm atitudes monstruosas, em narrativas de outros gêneros. Na telenovela, esse monstro desmaterializado pode ser a vilã, que linda, bonita e magra não permite incômodo visual pelo que mostra na tela, mas guarda ao que vai “na alma” toda sua perversidade, sua monstruosidade. O aparato midiático permitirá a “batida do olhar” novamente, de forma mais lúdica e menos experimentada na vida vivida, permitirá o consumo do monstruoso nos afastando do trauma do monstro real, no que nos diferencia muito dos públicos da era clássica e do século XIX. “O monstro abandonará o palco e invadirá as telas. Nunca deixou de ocupá-la desde então” (COURTINE, 2004, p. 5). A desmaterialização dos monstros, a exibição apenas da monstruosidade, o “imaginário, a fabricação de um universo de imagens e de palavras” (COURTINE, 2011, p. 498) deixa muito claro um movimento absolutamente essencial: nossa proximidade e sedução pelo bizarro, por aquilo que choca nossa percepção visual e que só pode se dar a partir do distanciamento imposto entre o evento que causa essa repulsa e nós mesmos. Repulsa que é um mistura

elaborada também com a sedução, criando um modo de olhar que foi plenamente cooptado pelo cinema de horror.

O espetáculo e o comércio da monstrosidade não podiam de verdade prosperar a não ser que fosse fraco, ou quase inexistente, o vínculo de identificação do espectador com o objeto da exibição. Só a partir desse momento em que se percebeu a monstrosidade como algo humano, ou seja, no instante em que o espectador do entra-e-sai pôde reconhecer um semelhante sob a deformidade do corpo exibido é que seu espetáculo passou a ser sumamente problemático. É o balançar histórico ambíguo e complexo da monstrosidade da ordem do outro para a ordem do idêntico [...] que condena ao abandono os dispositivos tradicionais da exibição do anormal (COURTINE, 2011, p. 312).

Ou seja, a exibição da monstrosidade só pode ser gozada, hoje, a partir da instauração entre o espectador e a imagem que causa a suposta repulsa, de múltiplos distanciamentos, de ordens psicológicas, tecnológicas e sociais. O cinematógrafo primeiro e a televisão depois nos deram isso: o gozo do monstruoso calçado no distanciamento necessário do monstruoso. Um gozo seguro. Um novo regime de prazer na “batida do olhar”.

Essa repulsa-sedução tem relação com um movimento que Joron (2013, p. 138) liga ao “indivíduo mergulhado na massa, de procurar emoções fortes, ou ao menos sensações que ele não tem ou que tem poucas ocasiões de provar em tempos normais, pois que é habituado a rejeitá-los ou a condicioná-los”. Joron faz uma leitura da obra de Georges Bataille e o que este entende por “literatura soberana”. Esta literatura volta-se àquilo que não é da ordem da vida produtiva (economicamente), mas à tudo aquilo que responde à vida improdutiva que nada gera, mas nem por isso é menos importante para a manutenção das relações e condições da vida produtiva: a sexualidade sem fins reprodutivos, a festa, a guerra, o sangue, os fluidos. Ou seja, aquilo que é da ordem da vida, mas não da vida produtiva.

Joron (2013), ao pensar na ideia da vida por procuração, ou seja, “descarregar-se de sua própria gravidade – física, moral, material – e de entregar-se a uma ordem de grandeza superior, capaz de suportar a carga de cada um” (JORON, 2013, p. 137), considera que deixamos à multidão aquilo que, individualmente, não damos conta de suportar, mas do qual também não conseguimos abrir mão. A multidão serve como um álibi, assumindo limites e autorizando o abrandamento (das culpas, das penas?) de cada um. Esse tipo de procuração vai apoiar-se naquilo que de fato desejamos, mas que mal ousamos desejar, só que para realizar-se o homem precisa usar as vias interditas e proibidas, precisa transgredi-las. Sim, o homem precisa transgredir, ir além do permitido, flertar com o que mal ousa desejar, gozar do horror, fascinar-se diante daquilo que é fora da regra. Gilberto Braga, autor de duas das novelas do

nosso *corpus* e criador de vilãs conhecidas e sempre lembradas na teledramaturgia brasileira, em entrevista ao Estado de S. Paulo, nos dá uma pista para esse flerte com o horror, o distanciamento necessário para o gozo do monstruoso. Ao justificar que o mal faz sucesso porque é atraente, disse: “Viver uma vilã é uma espécie de catarse. Nossa maldade fica toda lá, na ficção” (KNOPLOCH; JIMENEZ, 2004).

A tradição narrativa da monstruosidade nos dá isso, esse gozo seguro, essa fascinação com o desvio. O ambiente narrativo da televisão nos permite ainda sentir esse prazer, quando nos confrontamos com os vilões das ficções seriadas, um dos redutos dessa tradição narrativa. Os vilões são nossos monstros morais (Foucault, 2010). Essa figura aparece no limiar do século XIX e é o resultado de diversas transformações da “economia do poder de punir” e da transformação dessa economia. Foram tais mudanças que permitiram perceber a criminalidade como uma espécie de monstruosidade, que “tem seus efeitos no campo da conduta, no campo da criminalidade, e não no campo da natureza mesma” (FOUCAULT, 2010, p. 64). Inicialmente, para pensar a questão da anomalia no século XIX, o autor identifica três elementos, ou figuras, nas quais a anomalia vai se colocar: o monstro humano, o incorrigível e o masturbador. O anormal do século XIX - que conterà essa figura do monstro moral - é descendente destes três indivíduos. Até o aparecimento dos primeiros indícios da monstruosidade moral - uma categoria que vai transpor a categoria do monstro simplesmente - a monstruosidade estava circunscrita à violação das leis da sociedade e da natureza, à uma mistura de algo que deveria ser separado pela natureza, como a mistura de sexos (hermafroditas), por exemplo. Da alteração de ordem natural, relativa ao organismo, passa-se para o domínio da criminalidade monstruosa, da alteração de ordem moral, “da monstruosidade que tem seu ponto de efeito não na natureza e na desordem das espécies, mas no próprio comportamento” (FOUCAULT, 2010, p. 63).

O criminoso, para o autor, é aquele que rompe o pacto social que antes havia aceito e dá preferência a seus interesses pessoais em detrimento das leis que organizam e regem a sociedade da qual é membro, retornando assim ao seu estado natural, uma vez que rompeu o contrato social primitivo. Ora, o criminoso é, portanto, um egoísta, que tem como foco primeiro de interesse o que é da ordem do seu desejo individual, não submetendo-o ao corpo social. Assim, o criminoso é sempre, de certo modo, um déspota pois faz valer seu interesse pessoal. E este tema do criminoso como um déspota, do parentesco entre o criminoso e o tirano, que efetivamente vai instituir-se mais claramente nos movimentos da Revolução Francesa, delinea-se justo neste momento quando aparece o primeiro monstro moral: o

monstro político. “Há, dos dois lados do pacto assim quebrado, uma espécie de simetria, de parentesco entre o criminoso e o déspota, que de certa forma se dão a mão, como dois indivíduos que, rejeitando, desprezando ou rompendo o pacto fundamental, fazem de seu interesse a lei arbitrária que querem impor aos outros” (FOUCAULT, 2010, p. 79). À despeito do cálculo da razão o criminoso é o sujeito que faz prevalecer a razão do seu interesse, é um “déspota transitório”. E ainda que seja profundamente rico o estudo de Foucault (2010) sobre os indivíduos anormais, por hora nos é suficiente dizer que seu conceito de monstro moral junta-se à história da exibição do corpo anormal na indústria do entretenimento para que seja possível afirmar que as vilãs reúnem hoje heranças tanto de como a desordem física foi banida da cena do espetáculo massivo, quanto de como a monstruosidade moral terá pouquíssima relação com qualquer “gaguejo” da natureza na monstruosidade que é dada a ver. Monstruosidade moral e declínio do monstro físico - e da sua imagem - para o entretenimento das massas são ideias e movimentos plenamente estabelecidos quando acontece o que Sibilia (2008) chama de “fenômeno desconcertante”: o aparecimento dos meios de comunicação de massa.

Os vilões são precisamente isto: egoístas, monstros morais, que fazem prevalecer desejos pessoais em direção a um objetivo em detrimento de todo e qualquer sentido de corpo social. Eles fazem valer suas regras. E que não sejam portadores de desordens corporais é possível compreender quando acompanhamos a história do monstro humano e o aparecimento da figura do monstro moral. Motivos sociais, históricos, culturais, tecnológicos até, ajudam a nos responder sobre a mutação essencial de nossas sensibilidades e nossos olhares para o corpo do monstro. Mas aos vilões não basta não serem bizarros e disformes, afinal, a maldade é desajustada e não obedece à ordem ou à razão - na tradição melodramática, inclusive, a maldade simplesmente “habita” o personagem. É “dada” - mas precisam ser belos e esse é um movimento difícil de naturalizar. Não suportamos que a vilania seja representada pela desordem do corpo, mas suportamos outra coisa: esta volta completa que nos apresenta a vilania significada não por uma horrível deformidade, mas por uma beleza irrefutável. Aí, é possível dizer: uma beleza monstruosa que nos seduz justamente por estar engolfada na monstruosidade. A beleza não parece ser um véu que não deixa entrever os limites da maldade, mas uma peça que compõe harmonicamente, numa complexa relação, a identidade da vilania. A beleza da vilania não está relacionada exclusivamente à lição já aprendida - e em consonância com a “mutação das sensibilidades” desde as primeiras décadas do século XX e dos novos regimes de punição ainda no limiar do século XIX - de que “as aparências

enganam” e a monstruosidade tem seus efeitos no campo da conduta. Mas à uma trama tecida por diversos fios: as exigências de beleza e gestão do corpo feitas aos indivíduos, as matrizes culturais das narrativas que formam a telenovela e apresentam a maldade de um determinado modo, e o duplo princípio do gozo e do medo, a repulsa-sedução, diante da monstruosidade e sua tradição narrativa. A associação da vilania com a beleza que parece ser condição intrínseca à instituição da vilania obedece a explicações que estão na tela e fora dela. A questões que estão na novela e fora dela. E a histórias que se costuram desde muito tempo mas que não deixam de marcar experiências contemporâneas.

E esse tempo que já passou mas deixou imagens de herança - imagens que serão parte de outras novas imagens - organiza-se em torno do conceito de intericonicidade. Courtine (2013) ao analisar as fotos das sevícias cometidas por soldados norte-americanos na prisão de Abou Ghraib em 2003 nos diz que o desejo de exibição de tais imagens (feitas por membros do exército americano), esse tipo de espetáculo “é uma das modalidades que podemos hoje considerar ‘clássica’ da formação do olhar do (tele)espectador contemporâneo: a observação à distância do sofrimento do outro” (COURTINE, 2013, p. 150). O autor nos diz que quanto maior o sofrimento mostrado, mais vivemos a compaixão e mais radical é o nosso distanciamento; do mesmo modo as consequências da midiaticização da dor em relação ao espectador: o horror se banaliza. Entretanto, algo das imagens de Abou Ghraib, argumenta ele, é um “já visto”, algo ali não é totalmente novo, algo que lá aparece já está guardado em algum lugar, seja em nossas memórias pessoais, seja na memória coletiva. Existem imagens “debaixo” das imagens e aí está o elemento para a compreensão da intericonicidade.

Na escolha de seus temas, na apresentação destes em quadros, na construção de um olhar pelos enquadramentos e pelas montagens que elas operam, na lógica do discurso que as ordena implicitamente em sequências, elas repetem o mais frequentemente, sem sabê-lo, outras imagens. Da mesma forma que existe o ‘sempre já’ do discurso, *existe o sempre já da imagem* (COURTINE, 2013, p. 156).

Sob essa ideia uma imagem nunca está verdadeiramente isolada, há imagens pré-construídas que a constituem, que são evocadas, chamadas a participar. “Toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco” (COURTINE, 2013, p. 43). A intericonicidade é uma noção complexa, coloca em relação imagens externas e internas, imagens da lembrança, da rememoração, das impressões visuais individuais, dos sonhos, imagens que já foram vistas ou que foram apenas imaginadas. Essas imagens articulam-se umas com as outras, constituem vínculos carregados de sentido, deixam rastros



umas nas outras, permitindo construir uma “genealogia das imagens de nossa cultura”. A intericonicidade então, fala dessa rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas às outras, assim toda imagem deixa ver outras, estende “ramificações genealógicas na memória das imagens” (COURTINE, 2013, p. 154), a ideia de intericonicidade pode contribuir para uma “antropologia histórica das imagens que seja igualmente uma arqueologia do imaginário humano” (COURTINE, 2013, p. 46), ela fala de uma memória das imagens. Isso porque, nunca estando sozinhas, tendo um “sempre já” da imagem, ver imagens, analisá-las, consiste em abarcar indícios anteriores, recorrer à memória, às imagens internas e externas, para dar conta de compreender as imagens que sem esses indícios de “leitura” anterior, as representações dadas às imagens tornam-se tarefa confusa. As imagens perdem seu sentido quando estão fora desta “genealogia” que as constituem e que as atravessam. Esse tipo de análise das imagens permite compreender, ainda que não inteiramente, uma das consequências do desenvolvimento de novas tecnologias de produção, distribuição e consumo de imagens pelos novos aparatos tecnológicos e por uma rede global de conexão desses aparatos: “a difusão e a multiplicação planetária dos objetos da cultura são proporcionais à sua rarefação e à sua uniformização” (COURTINE, 2013, p. 46).

Não se trata de dar à imagem um absolutismo que não possui, de ser o real ou a memória desse real experimentado, então, “não sendo nada de absoluto, não deixa de ser essa impureza necessária ao saber, à memória e até ao pensamento em geral?” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 145). Ora, a imagem, seja ela de arquivo ou não, resultado de um processo complexo de intericonicidade, é apenas um fragmento indecifrável e insignificante enquanto não for possível com ela estabelecer uma relação imaginativa e especulativa, entre aquilo que se sabe pela própria imagem e aquilo que se sabe por outras vias e por outras imagens.

Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho, esse *tempo de trabalho das imagens* agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a *mesa de trabalho* especulativa é inseparável de uma *mesa de montagem* imaginativa (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 154).

Nunca, lembra Didi-Huberman (2012b, p. 209), a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou realidades tão dolorosas e também nunca nos mentiu tanto. Que tipo de contribuição ao conhecimento

histórico é capaz de aportar este ‘conhecimento pela imagem’?” A pergunta nos leva a pensar em arquivos e em memória. E é percorrendo a história dos arquivos que Colombo (2001, p. 43-44) nos diz que salta aos olhos a estreita relação que estes mantêm com as imagens, entendidas como um “sinal evocativo da realidade”. O papel das imagens não é em nada secundário no âmbito dos sistemas mnemotécnicos e ao longo dos séculos a lógica da imagem foi “se associando e expandindo em harmonia com a dos sistemas memoriais”.

A importância que contemporaneamente damos à memória, como uma das “preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais”, de acordo com Huyssen (2004, p. 9), está dentro de um contexto no qual o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes, durante a maior parte do século XX, para os “passados presentes” a partir de 1980, um “deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo”. Há uma cultura de memória em formação, baseada em um mercado de memória plenamente estabelecido, no qual o reaparecimento constante das referências retrô na moda, na decoração, a valorização do “vintage”, a nova onda dos museus, além de uma “obsessiva automusealização através da câmera de vídeo” e a “difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte”, seriam claros exemplos (HUYSSSEN, 2004, p. 14). A memória, argumenta, tornou-se uma obsessão cultural de proporções monumentais e responde ainda a um medo, um terror quase, do esquecimento. Sua hipótese é que imersos em uma contemporaneidade instável, tanto temporalmente quanto espacialmente, nos voltamos ao passado como quem procura apoio em um porto seguro, a memória combate esse medo e este perigo do esquecimento com estratégias de rememoração públicas e privadas, promovendo uma “musealização” do mundo, como se o objetivo fosse conseguir a recordação total, ainda que saibamos que tais estratégias podem ser transitórias, incompletas e falhas. Arquivos, afinal, falham. Huyssen (2004, p. 20-21) entretanto, alerta: “uma coisa é certa: não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória”. E completa mais adiante “sabemos que a mídia não transporta memória pública inocentemente, ela a condiciona na sua própria estrutura e forma” (HUYSSSEN, 2004, p. 22-23). A volta ao passado, seu maior valor diante do futuro responde a uma lenta e permanente mudança da temporalidade nas nossas vidas, na qual a mídia representa um papel fundamental. Tal mudança é “provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global” (HUYSSSEN, 2004, p. 25). O maior valor do passado em comparação com o futuro é facilmente observado no seu poder de venda.

A preocupação recorrente com a regravação de novelas já exibidas ou o uso de histórias ou suas partes em novas produções na rotina produtiva da TV Globo são ótimos exemplos<sup>85</sup>. Do ano 2000 a 2015 a emissora levou ao ar doze novelas<sup>86</sup> que são regravações de obras que já foram exibidas em outros anos. O horário das 23h, por exemplo, reinaugurado em 2011, exibiu cinco novelas no horário, apenas uma, exibida em 2015, foi uma história inédita. Além do programa *Vale a Pena Ver de Novo*, exibido de segunda a sexta, desde 1980, que se dedica à reprisar novelas já apresentadas. Desde o início do programa, já foram reapresentadas 83 novelas. E o canal de tv fechada da Rede Globo, pertencente ao grupo Globosat, o canal Viva, inaugurado em 2010, é essencialmente voltado à reapresentação de emissões originalmente exibidas em outras emissoras do grupo, ou seja, é um canal primordialmente e fundamentalmente voltado para a memória. No seu segundo dia de funcionamento duas novelas começaram a ser reprisadas e a partir de outubro daquele ano, foram três as novelas apresentadas, totalizando 27 novelas já reprisadas, além da exibição de minisséries, 41 já reapresentadas, que originalmente foram exibidas na TV Globo. O passado, é fácil perceber, vende bem.

Nosso esforço de delimitação deste cenário serve a um só propósito: ajudar a pensar como a imagem da maldade, especificamente na narrativa da telenovela, vem se construindo e como se mostra hoje. E o que significam os modelos de aparência que constituem a maldade das vilãs, o que significa o modo como se dão a ver. Assim como as imagens das vilãs podem ser pensadas a partir de um “já visto”, de um “sempre já da imagem”, que, por sua conta, tem seu preço à pagar aos elementos mencionados acima - as sensibilidades contemporâneas do olhar, a memória, a história da monstrosidade, o monstro moral - os modos de contar suas histórias também respondem à práticas que são herdeiras de matrizes culturais fundamentais, como vimos. Há um “sempre já da história”, o uso de recursos narrativos que foram costurados há tempos e que apostam em repetições, tradição narrativa e apelos à memória para conseguirem, efetivamente, contar, narrar, nos entrelaçar nas tramas das novelas. E pode parecer um tanto grandioso, mas a verdade é que as novelas de todos os dias têm suas tramas tecidas por fios que são fiados a partir de origens que respondem à um poderoso contexto social, cultural, econômico e político, que também é um contexto histórico. Pensar sobre o modo como as vilãs se apresentam nas narrativas hoje, ou seja, como a maldade está sendo

---

<sup>85</sup> O levantamento das exibições feitas pelo grupo Globo das novelas do *corpus* estão no Apêndice B.

<sup>86</sup> As doze novelas identificadas foram: *Cabocla* (2004); *Sinhá Moça* e *O Profeta* (ambas em 2006); *Paraíso* (2009); *Ciranda de Pedra* (2008); *Ti-ti-ti* (2010); *O Astro* (2011); *Gabriela e Guerra dos Sexos* (em 2012); *Saramandaia* (2013); e *Meu Pedacinho de Chão* e *O Rebu* (ambas em 2014).

consumida como narrativa e como imagem, nos exige identificar, compreender, questionar, interpretar não apenas este “hoje”, mas aquilo que, inevitavelmente, inexoravelmente, abate-se sobre estes modos contemporâneos de contar e mostrar na telenovela. Partir do empirismo e constatar que telenovelas<sup>87</sup> hoje têm mais vilãs do que vilões no núcleo protagonista e que elas são bonitas, ricas, jovens e magras, autônomas e poderosas, traz um rastro longo de explicações e interpretações, que vão das matrizes culturais da telenovela e dos seus modos de fazer às interpretações que damos ao “já visto” da imagem e da história, passando por questões como o feminismo, o Mito da Beleza, as sensibilidades contemporâneas do olhar. É esse rastro que tentamos perseguir nesta tese. É por este caminho que podemos a partir daqui pensar em nossas vilãs, suas histórias e seus modelos de aparência, pensar em um modo de caracterização das personagens que mencionamos antes: a caracterização por tradição, da qual fala Pallottini (2012). Isso muito nos interessa ao pensar a beleza da vilania na teledramaturgia, pois vimos: nossas vilãs, ainda que com características próprias que definem cada personagem como única, têm algo que passa por todas elas, características que são comuns a todas e estão lá por motivos que juntos nos dão uma resposta: a caracterização por tradição, o apelo da memória como um lugar seguro, a intericonicidade e a tradição das matrizes culturais na construção de um modo de ser má, de como parecer ser má. Tudo isso dentro de uma lógica política e econômica de exigência de embelezamento feminino.

#### 4.2 O império do ator

Se é verdade que há todo um contexto que explica, contextualiza e dá sentido aos modos como as vilãs são caracterizadas, como a maldade é apresentada, e como o arco narrativo da personagem é construído, também é verdade que pesam na construção da personagem as características da atriz que dará vida à ela. Afinal, a televisão, muitas vezes mais que o cinema é o “império do ator”, e isso devido às condições que podem ir da proximidade maior que tem a TV (MARTÍN-BARBERO, 2001) à consideração que cabe aos diretores de cinema constituir a arte essencial de expressão cinematográfica (MORIN, 1989). Vem do cinema a experiência de construir um sistema de produção no qual tudo gira ao redor do brilho da estrela, é o *star system* identificado por Morin (1989). O aparecimento da estrela, a atribuição de um lugar à ela na lógica produtiva da indústria cinematográfica, só se torna

---

<sup>87</sup> Naturalmente, as afirmações genéricas que fazemos aqui, sobre as vilãs das telenovelas, restringem-se ao *corpus* analisado e ao levantamento de dados feito, ou seja, com as telenovelas das 21h, na TV Globo, de 1970 a 2015.

possível na medida que a representação para a tela afasta-se da representação nos palcos. O cinema promove uma “desteatralização”, exigindo uma interpretação que seja “um tom abaixo”, mais contida, com menos gestos, com menos exageros de expressão. “Essa desteatralização do desempenho do ator, apesar da ausência de palavras, acompanha o desenvolvimento das técnicas de cinema e é a consequência desse desenvolvimento” (MORIN, 1989, p. 80). É necessária uma “atrofia” da interpretação, já que os recursos da câmera, da luz, da montagem, da direção serão os responsáveis por fazer aquilo que no teatro é tarefa do ator: dar o sentido da interpretação emocional da narrativa. Filho (2003, p. 280) sugere que na televisão essa “atrofia” seja ainda mais acentuada. Comparando a representação na televisão com a feita no cinema, diz que os atores têm que representar para quem contracena com eles, não para a câmera “sem extrapolar suas emoções, seus gestos ou sua voz para além da distância que os separa. Caso contrário estará sendo *over*, representando para além dos atores com que está contracenando”. Na TV, diz-nos o conhecido diretor, o ator precisa ser mais “desteatralizado” ainda, mais do que sugere Morin sobre o cinema.

Morin (1989, p. 81) faz severas críticas ao trabalho de interpretação no cinema, que, para o autor “destrói a ênfase, ou seja, uma parte da própria técnica da representação”. Sempre comparando o ator de teatro com o do cinema, Morin diz que o ator teatral esclarece, com seu trabalho, a situação das histórias contadas, enquanto no cinema é a situação que esclarece o ator.

O ator não precisa exprimir tudo, aliás, não tem nenhuma necessidade de exprimir: as coisas, a ação, o próprio filme se encarregam de representar em seu lugar. [...] Técnicas específicas, exteriores ao ator, pré-fabricam artificialmente sentimentos que até então pareciam depender unicamente da representação individual (MORIN, 1989, p. 84).

O autor refere-se a técnicas de iluminação e fotografia, movimento de câmera, duração de imagens, montagem de cenas, maquiagem. “Todas essas técnicas [...] conferem ao rosto e ao gesto a intensidade expressiva que ele pode não ter, ou multiplicam a que ele já tem. Podem ser mais importantes para a expressão do que a própria expressão e, naturalmente, a inexpressão do ator” (MORIN, 1989, p. 85). É o mecanismo de narração do cinema, sua linguagem específica, que tende a “desagregar o ator”, restando muito pouco a ser exigido de suas habilidades artísticas e a expressão cinematográfica fica nas mãos de montadores, diretores, iluminadores. Essa desagregação chega ao limite - e como situação paradigmática - quando sobra apenas a voz. O uso da voz do ator quando sua imagem não está em cena, sugere sua presença, mas pode ainda ser mais expressiva que sua presença. Ao mesmo tempo, o uso do recurso da dublagem pode ser bastante eficaz e significativa: “substituição e

dublagem demonstram a inutilidade-limite do ator”, ou seja, outro cuja imagem não é vista e por vezes não é conhecida, pode ocupar seu lugar, apropriar-se de sua voz “sem que o espectador se incomode ou sequer se dê conta disso” (MORIN, 1989, p. 86). A representação, entretanto, não perdeu completamente seu sentido ou interesse, mas agora baseia-se em uma “dialética particular” que diz o tempo todo aos atores que sejam naturais e isto torna-se, então, a “única técnica a ser ensinada”.

É desse contexto, argumenta Morin, que nascem as estrelas. Neste momento, no qual o cinema nega o ator profissional contentando-se com atores que sejam simplesmente “naturais” diante da câmera, e até não-atores, e lança mão dos recursos técnicos disponíveis na indústria cinematográfica para dar expressividade às histórias, é que se estrutura a conjuntura ideal para o *star system*. Não que as estrelas não sejam expressivas, mas elas, como já dito antes neste estudo, têm um caráter ideal, mítico, superior. A estrela é diferente do ator porque “representa sua própria personalidade, ou seja, a da personagem ideal naturalmente exprimida pelo seu rosto, sorriso, olhos, corpo. [...] A estrela representa sua própria personagem o tempo todo (até na vida, como vimos)” (MORIN, 1989, p. 91). E mais na frente, completa: “se a estrela representa o seu mito (personagem da tela) na vida, é porque este mito está impresso em seu tipo - em seu rosto e em seu corpo” (MORIN, 1989, p. 92). As estrelas portam “máscaras”, que exprimem imediatamente as características atribuídas à mítica ao redor delas, o que inclui a beleza, interpretada como uma riqueza interior. “Ao contrário do teatro, portanto, a beleza pode revelar-se simultaneamente necessária e suficiente para o ator de cinema. No cinema, **a beleza é atriz**” (MORIN, 1989, p. 92, grifo nosso). Neste ponto o ator já foi “destruído” e tudo que há é a personagem, sua exaltação, e é então que “a estrela só precisa cultivar sua beleza, adquirir um porte superior e conservar sua personalidade semimítica. [...] A inexpressão é a expressão máxima da beleza. As técnicas de cinema acabam por transformar a boneca [a estrela] em ídolo” (MORIN, 1989, p. 92-93). Nesse cenário é possível pensar que a interpretação é indispensável, mas Morin diz que a estrela pode, efetivamente, ter talento e ambas as condições - ser estrela e ser atriz - podem estar reunidas em uma mesma pessoa. Filho também fala da relação entre talento e beleza.

As severas críticas de Morin (1989) não encontram eco em obras de autores preocupados com a televisão, especificamente. Além disso é preciso ter claro que o *star system*, sistema a partir do qual Morin fez suas observações, mudou e reconfigurou-se ainda no século XX. Mas dois elementos nos parecem essenciais: a compreensão de que a beleza é fundamental e, ainda assim, de que é possível haver interpretação no trabalho de estrelas e

mulheres bonitas, e o reconhecimento de que há todo um conjunto de técnicas que ajudam a contar a história de um modo muito específico que só pode existir à partir da criação da linguagem específica do audiovisual, aquela baseada nos elementos cênicos, no papel criador da câmera e na montagem (MARTIN, 2003). Televisão tem diversas características próprias que a diferenciam da experiência cinematográfica, entre elas, o fato de emitir para massas muito maiores do que o cinema. Neste elemento repousa uma questão apontada por Pallottini (2012, p. 121) que é o interesse do grande público, voltado para o ator (atriz), o intérprete. Dificilmente o grande público está atraído pelo diretor ou pelo roteirista. Ainda que, conforme mencionamos no capítulo Modos de Contar, a teledramaturgia brasileira tenha uma assinatura de autor, as novelas são “de Gilberto Braga”, “de Aguinaldo Silva”, “de Silvio de Abreu”, o que indica uma identificação do sistema de produção das narrativas - a TV Globo - e dos telespectadores com um universo narrativo criado pelos autores, com tipos de personagens, com temas, ainda assim, o “império do ator continua inabalável, seja para o bem seja para o mal. Os grandes ídolos da televisão são os intérpretes de ficção, bem mais que os cantores, os locutores, os *showmen*” (PALLOTTINI, 2012, p. 122). Diante do magnetismo que a figura do intérprete exerce no público, não são incomuns as confusões da realidade com a ficcionalidade, de tomar o ator pelo personagem e vice-versa. Em textos anteriores (ROCHA, 2011) já trabalhamos essa questão e cabe aqui apenas lembrar que há uma linha tênue, e sujeita a permanentes diluições, entre o que é contado nas histórias que se passam nas telas e o que é vivido na experiência cotidiana dos telespectadores. O real e o ficcional, o experimentado e o narrado se articulam numa trama de sentido feita de empréstimos, doações, trocas e posses compartilhadas, o mecanismo do merchandising social o exemplifica bem. Então, a separação rígida entre aquilo que pertence ao universo ficcional e o que pertence ao universo real é uma separação muito menos realizada nas apropriações que o público faz das histórias que lhe contam e que eles recontam depois, do que uma necessidade organizativa da própria mídia, ainda que tal separação seja cobrada dos telespectadores cuja confusão é qualificada de “ingênua” ou “desaviso”. "Enxergar nisso uma situação de alienação cultural seria passar ao largo de toda a riqueza dessa situação de interação, da qual ninguém é escravo, mas que contribui com uma verdadeira ida-e-volta entre o público e as transmissões para a construção de representações coletivas” (WOLTON, 1996, p. 163-164). As narrativas do cotidiano são feitas com essas diluições entre real e ficcional, não é, pois, estranho apropriar-se do contado e confundi-lo com a vida. Efetivamente, o sistema da indústria cultural goza de tal “apropriação” o tempo todo, "Minhas novelas têm uma característica: unir ficção e

realidade”, declarou Glória Perez (ALENCAR, 2004, p. 94). Essa apropriação também acontece quando a indústria coloca uma atriz que interpreta uma mãe zelosa em uma novela para estrelar a campanha de uma empresa que vende produtos seguros para bebês, por exemplo. Morin (1989) também nos falou repetidas vezes das estrelas representando suas personagens todo o tempo, sem separar a vida da interpretação.

Na ficção para televisão tudo fica mais intenso. “A ingerência do ator e do seu carisma parece cada vez maior e mais poderosa, até o ponto de se fundir e se confundir com a personagem” (PALLOTTINI, 2012, p. 122). Segundo a autora, isso em parte também acontece porque como em qualquer criação dramática, talento e personalidade - assim como a aparência física do ator, especialmente na TV - determinam a personagem, ainda que reconheça que o caminho percorrido pelo personagem, da idealização à interpretação, é “longo, complicado e cheio de modificações” (PALLOTTINI, 2012, p. 123). Registros desta hibridização entre os âmbitos da realidade e ficcionalidade que resvalam em comportamentos de telespectadores em relação aos atores que representam vilões se acumulam na imprensa e na fala dos próprios atores. Joana Fomm, intérprete de Yolanda Pratini, uma personagem que a marcou pela sua maldade que era “ríspida, seca” contou em entrevista que um garçom negou-se a atendê-la em um restaurante na época de exibição do folhetim. “Disse que me odiava! Expliquei que eu era a Joana e não a Yolanda, mas mesmo assim ele não mudou de ideia” (FOMM, 2014). Beatriz Segall, que já declarou em diversas entrevistas que não gosta de falar da personagem Odete Roitman pois é uma “atriz de teatro, não uma atriz de um papel só”, revela um caso divertido: “Teve uma vez que um ladrão veio me assaltar, mas quando ele resolveu me levar para o meu carro, eu virei, tirei meu chapéu e olhei para ele; na hora que ele viu minha cara, ele disse: ‘sujou, é a Odete Roitman’. Daí ele saiu correndo” (SEGALL, 2011).

A questão do carisma também é lembrada por Filho (2003), quando diz que a beleza é um fator fundamental que passa a ser qualificado dessa maneira após o advento do cinema, mas que mais importante do que a beleza é o carisma. É o que chama de “qualidade de estrela”, *star quality*, “que a pessoa simplesmente tem ou não tem”, dito de outro modo: beleza é fundamental, essencial mesmo, mas é preciso algo a mais, que, não deixamos de perceber, não é talento artístico, mas esse ponto de sedução que magnetiza o telespectador. O ideal, naturalmente, são aqueles que “são belos e ainda possuem qualidade de estrela” (FILHO, 2003, p. 267), ou seja, aqueles que superam o “ser apenas bela”. A relação entre beleza e talento está intrinsecamente associada ao modo de produção da televisão. A



beleza pode deixar atrizes “presas a determinados papéis” (FILHO, 2003, p. 270), sem conseguir escapar da determinação de sua beleza. Além disso, o autor relata a necessidade de “renovação constante” na tarefa da escalção de atores. O tempo passa rápido e os rostos “envelhecem” mais rápido ainda. “Aquele jovem de dois anos atrás já não é tão jovem. Fulano já não ‘segura’ mais um close romântico. O processo é cruel e rápido” (FILHO, 2003, p. 270). Filho diz que o “famoso jovem galã” tem uma média de 20 anos de idade, é um momento no qual beleza, empatia e sensualidade começam a ser fundamentais, especialmente na telenovela. Só quando chegam aos 30 anos, “passam realmente a ser atores ou atrizes”, mas, então, envelhecem para a tela. Dito de modo cru: quando amadurecem e tornam-se bons atores e atrizes, passam a ser dispensados com mais facilidade, afinal, envelheceram. O autor diz que “a idade é mais descortês com as mulheres” (FILHO, 2003, p. 271), em um eufemismo que Wolf (1992) não utiliza ao falar do esquema violento e opressor de exigência de beleza e juventude para as mulheres, e Wolf fala de mulheres comuns, não as que precisam aparecer como um modelo a serem seguidas. Já atores não tão bonitos, mas talentosos, só começam a ter bons papéis e assumir o protagonismo das narrativas quando começam a envelhecer, pois “não precisam ser tão bonitos”. A conclusão de Filho é dolorosa de ler: “a televisão é isso” (FILHO, 2003, p. 272).

Considerado um dos mais importantes realizadores da TV Globo, Filho (2003, p. 268) assume claramente o quanto o mecanismo do *star system* hollywoodiano foi utilizado para montar um esquema produtivo na emissora. “Durante o trabalho de implantação das novelas da TV Globo, usei deliberadamente o *star system* de Hollywood. Descobri, entre outras coisas, que os autores adoram escrever dentro desse esquema”. O uso de “tipos” de personagens é recorrente até hoje, personagens exigem determinados “tipos” de atores, “o diretor tem sempre o perfil de um personagem à procura de um ator” (FILHO, 2003, p. 268) e mais adiante, confirma “A direção de atores começa na escalção. Ao escolher o tipo, a maneira de representar, já se tem 75% do trabalho feito” (FILHO, 2003, p. 290). Exemplo dado por Filho: Beatriz Segall, numa escalção de atores baseada na “mesmice”, é sempre escolhida para fazer a personagem do tipo rica. Era exatamente isto que Odete Roitman, vivida pela atriz, era: rica. É a caracterização por tradição da qual fala Pallottini (2012). Essa imagem de mulher rica que fica “colada” à imagem da atriz, essa imagem que chama outras dela mesma ou da riqueza como é vista no corpo de uma mulher. O “sempre já” da imagem da mulher rica. Beatriz Segall é escalada para fazer mulheres ricas porque é o “tipo” ideal para significar para nós - por um processo de intericonicidade, de apelo à memória - como é a

imagem de uma mulher rica. Antes e depois de *Vale Tudo*, Segall viveu diversas outras vilãs ricas e elegantes e reconhece como Odete foi fundamental para sedimentar ao redor de sua imagem essa poderosa associação: “criou-se um mito, que atrapalha um pouco, de sempre fazer o papel de chique, de bem-vestida. Eu queria fazer o papel de uma mulher bem povão, mas o público não aceitou”, comentou<sup>88</sup>.

O público, afinal é peça fundamental para que possamos entender o “império do ator” que é a televisão. Wolton (1996, p. 165) diz que as telenovelas “ilustram uma certa aposta sobre a inteligência dos públicos” e para eles uma história é identificada por quem é visto na tela, atores e atrizes, são eles que interessam, é deles que o público quer saber. “O que seria de Mozart sem bons músicos para executarem sua obra? Tudo o que escrevi até aqui não existe se não tiver o ator. O princípio é o verbo. A apoteose é o ator” (FILHO, 2003, p. 266). Eis mais uma justificativa para voltar nossos olhares para as vilãs para podermos compreender como é mostrada a maldade hoje, qual modelo de aparência é construído para significar a monstrosidade. São através das personagens - vividas pelas atrizes que as interpretam - que essa maldade é mostrada.

### 4.3 Galeria de Vilãs

Escolher as vilãs que comporiam nosso *corpus* documental não foi tarefa fácil. De 1970 até 2015 somam-se 74 novelas produzidas e exibidas no horário das 21h (ver Apêndice A), não em todas, mas em várias dessas narrativas há mais de uma vilã. Isso, sem considerar que há várias vilãs muito interessantes e bem construídas que não estiveram em tramas das 21h - o que as excluiria do nosso *corpus* - e outras queridas do público, mencionadas por seus autores e lembradas como vilãs muito habilidosas que davam deleite aos telespectadores, mas que tinham características específicas - como fazerem parte de narrativas de realismo fantástico - que traria mais um elemento de estudo e análise à já vasta lista que este estudo contempla.

Para dar conta de nosso objetivo, de acordo com as exigência da pesquisa qualitativa que conseguisse abranger a diversidade do tema proposto, entendemos ser fundamental uma análise histórica das vilãs da telenovela a partir dos anos 1970. Data de 1968 a novela *Beto*

---

<sup>88</sup> Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/beatriz-segall/trajetoria.htm>>. Acesso em: 25 abr. 2015.

*Rockfeller* (TV Tupi, 1968-69)<sup>89</sup> e foi a partir daí que sucessivamente o padrão narrativo da telenovela brasileira abandona um modelo “sentimental”, representado por *Sheik de Agadir* (1966) para dar espaço ao “modelo moderno” (MARTIN-BARBERO; REY, 2001), de que já falamos largamente. Os anos de 1970, portanto, funcionarão como nosso marco histórico para iniciar a análise já que a partir daí estabelece-se – em linhas gerais – o mesmo padrão narrativo sob os quais as novelas são escritas até hoje. Além de ser a década que inicia a segunda onda do feminismo (WOLF, 1992) que permitiu a construção de personagens femininos que fossem o retrato de mulheres mais livres, poderosas e donas de si. E também mais submetidas à um modelo de aparência ligado à beleza, juventude e magreza que seduzisse os olhares postos sobre os corpos para aquilo que poderia ser visualmente muito agradável, enquanto liberava o que ia “dentro” das personagens para toda sorte de monstruosidade. Nossa janela histórica estenderá, portanto, de 1970 até o ano de 2015 – ano escolhido como marco para a finalização da coleta de dados.

Devido à soberania incontestável tanto em audiência quantitativa, como em qualidade técnica e narrativa, escolhemos analisar as novelas da TV Globo, emissora na qual há mais investimentos de produção e de atualização do gênero. Os números da emissora são impressionantes e confirmam sua soberania no cenário da produção audiovisual brasileira. A TV Globo cobre mais de 98% do território nacional e atinge 99% da população<sup>90</sup>, produz 90% da programação que veicula, o que resulta em 2.500 horas de novelas e programas, e confere à emissora um recorde mundial em produção de teledramaturgia. Como ponto para comparação, a Globo produz 1.800 horas anuais de telejornalismo.

A escolha justifica-se ainda por ter sido essa a emissora que – através de seus profissionais com amplo *know-how* – ajudou conformar o modelo – narrativo e de produto comercial – do qual se vale a produção da novela hoje no Brasil em todas as emissoras que produzem o gênero e o exportam. E por questões de recorte, nossa análise se centrará nas novelas do horário nobre, especificamente a novela das 21h, com uma única exceção à novela

---

<sup>89</sup> *Beto Rockefeller* foi ao ar em 04 de novembro de 1968 e terminou em 30 de novembro de 1969, somando 230 capítulos. Autoria de Bráulio Pedrosa, com concepção de Cassiano Gabus Mendes. Direção de Lima Duarte e Wálter Avancini.

<sup>90</sup> Dados disponíveis em: <[http://redeglobo.globo.com/Portal/institucional/foldereletronico/g\\_tv\\_globo.html](http://redeglobo.globo.com/Portal/institucional/foldereletronico/g_tv_globo.html)>. Acesso em: 29 abr. 2016.

*Lado a Lado*, vencedora do Emmy Internacional de Melhor Telenovela em 2013<sup>91</sup>. Há uma explicação de ordem acadêmica para a inclusão de *Lado a Lado*, uma novela exibida às 18h. Ainda que colocada na grade da emissora no horário no qual as narrativas são mais leves, carregam mais no humor e muitas vezes abarcam as crianças como público imaginado, *Lado a Lado* apresentou temas profundos e custosos, como racismo e patriarcalismo, e apresentou uma vilã bastante elaborada, uma personagem cuja maldade não era “auto destrutiva” como são os vilões das 18h. Era uma maldade não plana, organizada em um cenário pantanoso no qual seu egoísmo, racismo, arrogância e manipulações de todos os gêneros misturavam-se com ciúmes e amores com os quais ela mal conseguia identificar, nem lidar. Com a filha Laura desenvolvia uma relação muito complicada, na qual não havia admiração da jovem, e diversas tentativas de controle sobre a filha estiveram presentes, mas havia um amor espinhoso, doloroso e vivo, com a qual as duas precisavam lidar. Com o filho Albertinho um Édipo que doía, misturado à uma certeza de que o filho não poderia ser nada sem ela. Decididamente Constância não é a vilã comum das 18h. Entretanto, há ainda uma explicação afetiva para justificar a inclusão da ex-baronesa no rol das vilãs analisadas. *Lado a Lado* foi uma novela que me encantou, desejei imensamente conhecer um pouco mais sobre Constância, debruçar-me sobre ela e carregando a certeza que analisá-la tanto enriqueceria o estudo pela sua profundidade dramática quanto me enriqueceria como pesquisadora - o desafio de manter-me longe o suficiente, apesar de admirá-la, para vê-la com os olhos que a academia exige era sedutor - não foi difícil decidir incluí-la ainda que Constância não aparecesse na tela da tv às 21h. O trabalho e eu, como pesquisadora, ganharíamos mais com ela do que obedecendo rigidamente os critérios de recorte. A exceção valia à pena.

Dentro do universo das vilãs das 21h escolhemos aquelas que deixaram na memória coletiva a marca de suas vilãs como aquelas às quais não conseguimos esquecer e que figuram, repetidas vezes, nas listas das “vilãs inesquecíveis” feitas pela imprensa. Nos restringimos a um número pré-definido de novelas a cada década, uma a cada década, abrindo exceção para nosso último bloco de novelas, de 2010 a 2015, que tanto não compõe uma

---

<sup>91</sup> O prêmio Emmy Internacional de Melhor Telenovela é oferecido desde 2008 e premia as melhores telenovelas fora dos Estados Unidos. Apenas no ano de 2010 o Brasil, em todas as edições representado pela TV Globo, não teve uma obra indicada ao prêmio. A TV Globo saiu vitoriosa nos anos de 2009, com *Caminho das Índias* (2009), em 2012, com *O Astro* (2011) e em 2013 com *Lado a Lado* (2012-2013). Este último prêmio foi disputado com *Avenida Brasil* (2012). Outras novelas indicadas que não saíram vitoriosas foram *Paraíso Tropical* (2007), em 2008 e *Araguaia* (2010-2011), em 2011. Em 2014 a Globo saiu novamente vitoriosa com o Emmy pela novela *Joia Rara* (2013-2014).

década, quanto de lá não escolhemos apenas uma narrativa, mas duas, com suas vilãs protagonistas, a ex-Baronesa da Boa Vista, Constância Assunção (*Lado a Lado*) e Carminha (*Avenida Brasil*). É possível explicar a exceção. A primeira observação empírica das duas vilãs nos ofereceu dados que indicavam que eram personagens sofisticadas, cuja riqueza na construção dramática justificava ambas as transgressões, tanto de uma novela por década, quanto de não haver uma década completa. Além disso, são duas novelas especialmente caras à pesquisadora, que as acompanhou durante seus 154 e 179 capítulos, respectivamente, no momento de sua exibição da TV aberta, portanto, são vilãs com as quais convivemos e conhecemos bem. Por fim, mas não menos importante, por serem novelas mais contemporâneas possivelmente nos ajudam a ler melhor o cenário que procuramos descrever de constituição da vilania a partir de uma complexa relação entre beleza e monstruosidade. Nosso estudo tem um elemento histórico fundamental que fornece as bases para a compreensão do fenômeno hoje, como ele se desenhou e caminhou desde esse momento de estabelecimento de padrões narrativos mais verossímeis até o modo de como hoje essas vilãs se apresentam e o que são capazes de fazer. Mas, certamente, também não perdemos de vista que quanto mais atual for a telenovela, maiores as chances do objeto empírico nos auxiliar a alcançar nossos objetivos de compreender que movimento é este que associa vilania à beleza liberdade e poder.

Atualmente, o horário de transmissão da novela com maior audiência, para o qual a emissora destina a maior parte do investimento financeiro e lucra a maior fatia do bolo publicitário é a novela das 21h<sup>92</sup>. Em 1970, no entanto, o “horário das 21h” era às 20h e havia ainda a apresentação de novelas às 22h, mas somente até 1979, com a novela *Sinal de Alerta*. Depois, em 1983, há a apresentação pontual, nesse horário, de *Eu Prometo*. A partir daí o horário das 22h é suspenso e só retomado em 2011, mas na verdade às 23h, com *O Astro*, originalmente exibida em 1978. Desde então, a emissora apresenta uma novela por ano no horário das 23h, entre os meses de junho a outubro, com variações. Das cinco novelas já exibidas, quatro foram remakes, mas a principal característica tem sido a experimentação de um novo formato. São novelas mais curtas, com uma média de 60 capítulos, e menos tramas e personagens.

---

<sup>92</sup> Em 1970 a Globo trabalha com quatro horários de exibição de novelas: 18h, 19h, 20h e 22h. Durante os anos houve algumas mudanças com pequenas flutuações de horário, com a novela das 20h sendo exibida às 20h30, por exemplo. O horário das 22h também apresentava oscilações, sendo apresentado em alguns casos às 22h30 ou 22h15.

A escolha por analisar personagens femininos encontra três explicações. Inicialmente a longa relação entre o estabelecimento de padrões de beleza e o feminino e as exigências de embelezamento, magreza e juventude feitas às mulheres a partir do Mito da Beleza nos entregaram personagens que obedecem a um determinado modelo de aparência; em segundo lugar, uma inicial observação empírica nos indicou a preferência dos autores por atribuir às mulheres a responsabilidade de encarnar as protagonistas das histórias, tanto as que representam as forças do bem quanto do mal. Mais tarde, o levantamento geral de dados das novelas das 21h (Apêndice C) comprovou essa hipótese inicial e nos indicou uma mudança na instituição do protagonismo de vilões pra vilãs a partir de 1990. Por último é importante considerar que o melodrama é feminino e não obstante o aumento do público masculino, a telenovela fala às mulheres, como já mencionamos nesta tese. “São sempre histórias românticas, dirigidas às telespectadoras, que são seu grande público” (FILHO, 2003, p. 70). Ainda que, contemporaneamente, os homens tenham se apropriado da narrativa, ela ainda é algo das mulheres.

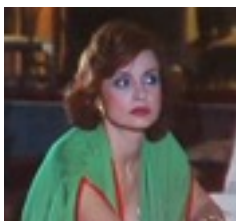

Eu acho que o substantivo (novela) é feminino. É um gênero que está mais identificado com esse público, embora o público masculino cada vez mais se envolva com a telenovela e venha perdendo o preconceito. As telenovelas ficaram um pouco menos românticas, então acho que dos dois lados existe uma negociação entre uma esfera e outra; se não houvesse essa negociação, a emissão continuaria fazendo o mesmo tipo de telenovela (JACKS, 2014, p. 234).

Com profícua produção nacional de telenovelas é absolutamente necessário um recorte, assim teremos seis novelas para análise e seis vilãs, já que optamos por analisar apenas a vilã do núcleo protagonista de cada novela. Como já mencionamos neste estudo, uma novela é constituída de várias tramas e subtramas (PALLOTTINI, 2012), apresentando não apenas uma heroína e uma vilã, mas mais de uma. Afinal, em cada núcleo é necessário criar conflito para haver interesse na história. E só é possível criar conflito quando há protagonismo e antagonismo, cuja função, em telenovelas, costuma ser tarefa do(a) vilão(ã). No entanto, há sempre um núcleo central protagonista e nosso foco de atenção é apenas na avaliação da vilã protagonista, por uma questão de recorte do objeto empírico. Em alguns casos há mais de uma(um) vilã(ão) no núcleo central dos protagonistas - entendido aqui como aquele grupo de personagens - como nos diz Filho (2003) um grupo de 5 ou 6 personagens - em torno dos quais gira a trama principal, identificada claramente nas sinopses das novelas

disponibilizadas pela Tv Globo e disponíveis no Anexo A. No caso de mais de um vilão, ou vilã, no núcleo protagonista, ainda assim, elegemos aquela que nos mostrou ser uma personagem mais central ou sofisticada, do ponto de vista dramático. O *corpus* documental foi montado pensando em sua importância social, comunicacional, pois acreditamos ser ele significativo do universo da vilania na telenovela brasileira. As novelas escolhidas são: *Dancin' Days* (1978-79) e sua vilã Yolanda Pratini; *Vale Tudo* (1988-89) e sua vilã Odete Roitman; *Rainha da Sucata* (1990), com Laurinha Albuquerque Figueroa; *Senhora do Destino* (2004-05) e sua vilã Nazaré Tedesco; *Avenida Brasil* (2012) que tem Carminha e *Lado a Lado* (2012-13) e sua ex-Baronesa da Boa Vista, Constância Assunção.

Abaixo elaboramos um quadro com mais informações sobre as novelas e suas vilãs.

**Quadro 2 - Telenovelas e vilãs do *corpus***

NOVELA	AUTORIA	AUTORES/ COLABORADORES	DIREÇÃO GERAL E NÚCLEO	DIREÇÃO	OUTRAS RESPONSABILIDADES	VILÃ	IMAGEM DA PERSONAGEM
<b>Dancin' Days</b> 10/07/1978 - 27/01/1979 174 capítulos 20h	Gilberto Braga	—	Daniel Filho	Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo.	José Carlos Pieri [Codireção], Marília Carneiro [Figurino]	Yolanda Pratini. Atriz: Joana Fomm Vilã do núcleo protagonista	 Fonte: Memória Globo
<b>Vale Tudo</b> 16/05/1988 - 06/01/1989 203 capítulos 20h	Gilberto Braga; Aguinaldo do Silva e Leonor Bassères	—	Denis Carvalho	Ricardo Waddington e Paulo Ubiratan.	Paulo Ubiratan [Direção executiva], Daniel Filho [Supervisão] e Helena Gastal [Figurino].	Odete de Almeida Roitman Atriz: Beatriz Segall. Vilã com relações no núcleo protagonista	 Fonte: Memória Globo

<b>Rainha da Sucata</b> 02/04/1990 - 26/10/1990 179 capítulos 20h	Silvio de Abreu	Silvio de Abreu, Alcides Nogueira e José Antônio de Souza.	Jorge Fernando	Jorge Fernando e Jodele Larcher.	Marília Carneiro [Figurino]	Laurinha Albuquerque e Figueroa. Atriz: Glória Menezes Vilã do núcleo protagonista		Fonte: Memória Globo
<b>Senhora do Destino</b> 28/06/2004 - 12/03/2005 221 capítulos 20h	Aguinaldo do Silva	Filipe Miguez, Glória Barreto, Maria Elisa Barreto e Nelson Nadotti.	Wolf Maia Núcleo: Wolf Maia.	Luciano Sabino, Marco Rodrigo e Cláudio Boeckel.	Beth Filipecki e Regina de Paula [Figurino].	Nazaré Tedesco. Atriz: Renata Sorrah Vilã do núcleo protagonista		Fonte: Memória Globo
<b>Avenida Brasil</b> 26/03/2012 - 20/10/2012 179 capítulos 21h	João Emanuel Carneiro	Alessandro Marson, Antônio Prata, Luciana Pessanha, Márcia Prates e Thereza Falcão.	Amora Manter e José Luiz Villamarim. Núcleo: Ricardo Waddington.	Gustavi Fernandes, Paulo Silvestrini, Joana Jabace, Thiago Teitelroite e André Camara.	Marie Salles [Figurino]	Carmem Lúcia Moreira de Souza - Carminha. Atriz: Adriana Esteves Vilã do núcleo protagonista		Fonte: globo.com
<b>Lado a Lado</b> 10/09/2012 - 09/03/2013 154 capítulos 18h	João Ximenes Braga e Cláudia Lage.	Chico Soares, Douglas Tourinho, Fernando Rebello, Jackie Vellego, Maria Camargo e Nina Crintzs.	Denis Carvalho e Vinícius Coimbra. Núcleo: Denis Carvalho.	Cristiano Marques, André Camara e Noa Bressane.	Beth Filipecki e Renaldo Machado [Figurino].	Constância Assunção - Baronesa da Boa Vista. Atriz: Patrícia Pillar Vilã do núcleo protagonista		Fonte: globo.com

Fonte: elaborado pela autora

Selecionar essas seis vilãs deu-se a partir de outro levantamento, de todas as vilãs encontradas nas narrativas das 21h desde 1970. Esses dados estão disponíveis no Apêndice C. Esse levantamento geral incluiu todas as telenovelas de 1970 até aquelas cujo último capítulo foi ao ar em 2015. Como adiantamos, são 74 novelas exibidas no horário das 21 horas, horário que flutuou entre 20h, 20h30 e 21h, sempre após a exibição do Jornal Nacional, estabelecendo-se às 21h desde 2005, com a apresentação de *América*. Todas as novelas, como já sabemos pelos seus modelos de roteirização, possuem uma trama principal e diversas tramas secundárias, bem como um núcleo protagonista e diversos outros núcleos nos quais,



naturalmente, há conflitos próprios com vilãs dessas tramas secundárias. Nesse levantamento escolhemos apenas aquelas vilãs que estavam em uma das duas situações seguintes: ou eram personagens do núcleo protagonista e, via de regra, estavam em confronto direto com o herói/heroína (foram identificadas, no levantamento do Apêndice C, com a categoria “Vilã do núcleo protagonista”), ou eram personagens cujas ações influíam diretamente nos acontecimentos do núcleo protagonista. Em diversas narrativas a vilã não está no núcleo protagonista, mas suas ações são voltadas para criar obstáculos ao herói/heroína, apesar delas não serem o principal obstáculo. Nesse segundo caso, as vilãs também foram incluídas no levantamento e identificadas com a categoria “Vilã com relações no núcleo protagonista”. Também não figuram nesse levantamento aquelas vilãs dúbias, cujo público ficava na dúvida se a personagem agia de determinada maneira por um lapso, por fraqueza, por inconseqüência, ou por ser má. Apenas as vilãs claramente identificadas como tal, sem dúvidas quanto à isso, aparecem aqui, ainda que tivessem traços que a humanizassem. Importante frisar ainda que a ausência de vilãs no núcleo protagonista não significa que há necessariamente um vilão homem na história para garantir o conflito. Ou mesmo que haja vilões, com diferenças marcadamente claras entre personagens bons e maus. Algumas narrativas criam obstáculos por outros elementos, forças opositoras que parecem ser, em alguns casos, as circunstâncias da vida dos personagens, os amores complicados, mas não necessariamente a vilania estabelecida, não necessariamente pela presença de uma força do mal encarnado em um personagem. Isso, no entanto, não é comum, até pelas matrizes culturais que conformam os modos de contar da telenovela. Os melhores exemplos são as novelas que buscam cronicizar a vida vivida, como as histórias da autoria de Manoel Carlos.

As vilãs, entretanto, apesar de reunidas em uma mesma tabela, não fazem parte de um conjunto homogêneo. É possível identificar claramente ao menos dois tipos de vilãs, que escolhemos chamar de vilã moderna e vilã melodramática. Naturalmente nossa escolha baseia-se na história da telenovela brasileira, como herdeira de suas matrizes fundamentais, e acompanha a diferença que já fizemos entre a narrativa de cunho mais melodramático (até o final dos anos de 1960) e o modelo moderno de telenovela brasileira (cujo marco é a exibição de *Beto Rockefeller*). Claro que a vilã melodramática está em narrativas consideradas do modelo moderno (todas as vilãs de nosso recorte estão em narrativas desse tipo), mas o fato de serem narrativas desse modelo não as exime da apresentação de personagens menos

verossímeis ou caricatos, o que costuma levar à críticas da audiência. O que chamamos de vilã moderna é esta mais verossímil, cuja maldade não repousa necessariamente no assassinato ou descamba para a loucura da personagem. Sua maldade não é “justificada” pela insanidade (crescente na trama ou não) ou por uma necessidade não racional de matar. A esta vilã, dominada por uma loucura claramente identificada, estamos chamando de vilã melodramática. É comum na vilania da telenovela a presença de personagens más que vão ficando cada vez mais desorganizadas emocionalmente, à medida que os obstáculos vão aparecendo, chegando à loucura absoluta e à, quase sempre consequente, punição invejável. A vilã melodramática, portanto, tem junto à si, como que para justificar seus atos, uma insanidade fora de controle, uma sociopatia que a faz assassinar sem nenhum traço de culpa. É uma monstruosidade com a qual a vida rotineira não se identifica nem encontra referência com facilidade, é o caso de Flora, de *A Favorita* (2008-09) e de Yvone, de *Caminho das Índias* (2009). A vilã moderna, no entanto, é má, capaz de atos sórdidos, e ainda que tenha momentos de descontrole emocional, não é louca. Seus atos estão dentro de uma lógica racional e fazem parte da busca da personagem pelo seu objetivo. Uma lógica má, mas ainda assim uma lógica que se diferencia essencialmente de uma explicação insana das atitudes. A capacidade de ser má da vilã moderna repousa em uma vilania mais verossímil e mais comum de ser observada nos relacionamentos da vida vivida das pessoas. As seis vilãs escolhidas são vilãs modernas, ainda que Nazaré (*Senhora do Destino*) seja a mais caricata delas, a mais desorganizada e a que tende mais a ser considerada uma vilã melodramática.

É possível observar no levantamento dos dados algumas informações que exigem maior atenção. Se nas primeiras duas décadas do levantamento vemos uma participação tímida de personagens femininas como vilãs protagonistas ou com relações com o núcleo protagonista, a partir de 1990 a situação praticamente inverte-se, a tal ponto que desde 2003, com uma única exceção em 2009, a novela *Viver a vida*, não há novelas sem vilãs na trama principal ou ligadas à ela. Buscamos explicar isso ao longo deste estudo, com justificativas que vão tanto da emergência de um posicionamento possível às mulheres resultado das duas ondas do feminismo, quanto às atribuições de gênero que convocam as mulheres a falar de si e dos seus sentimentos, tornado-as generosas na liberação desses - para o bem e para o mal - e assim oferecer facilmente aos escritores abundante material para trabalho, como mencionaram em entrevistas referenciadas neste trabalho, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e João Emanuel

Carneiro. Há também um substancial aumento de personagens louras, ainda que autores como Carneiro (2012), cujas vilãs todas foram mulheres louras até o momento, garanta que foi apenas uma coincidência, já que ele, especificamente “não é Hitchcock” e não tem fetiche por louras, mencionado a conhecida obsessão do talentoso realizador norte-americano por mulheres de cabelos claros. Nós, entretanto, não acreditamos em coincidência. Entendemos que as sucessivas vilãs louras remetem por um processo de intericonicidade e apelo à memória à uma ligação entre a constituição imagética da maldade, da frieza e da sensualidade poderosa à mulher de cabelos claros. A associação da maldade com a loucura também é mais incisiva a partir de 1990, que parece ser uma década que funciona como uma marca, um referencial para a mudança de alguns padrões, ainda que haja uma série de nuances que prejudica uma classificação estanque e determinada, dentro de categorias fechadas.

#### 4.4 Eu sou má! Maravilhosa!

Vamos às vilãs no nosso *corpus*.

Yolanda Pratini foi criada no papel por Gilberto Braga, que estreou no horário nobre com *Dancin' Days* como autor titular. Fez - e ainda mantém - uma sólida carreira cheia de sucessos comerciais, como *Água Viva* (1980), *Celebridade* (2003-04), *Paraíso Tropical* (2007) e *Insensato Coração* (2011), além do estrondoso sucesso *Vale Tudo*, cuja vilã, Odete Roitman, integra nosso *corpus*. Braga tem reconhecido seu talento para criar vilãs - “Pessoalmente, gosto muito de herói, mas talvez eu escreva vilão melhor” (BRAGA, 2001/2008/2012) - e tramas misteriosas de assassinatos. Nos treze dias que separaram o assassinato da vilã de *Vale Tudo* do final da novela, quando o assassino foi revelado, a pergunta que galvanizou a atenção do país foi “Quem matou Odete Roitman?”. O recurso do “quem matou?” foi repetido em diversas outras novelas do autor.

*Dancin' Days* foi um dos maiores sucessos de Gilberto Braga<sup>93</sup> e foi sua novela de estreia no cobiçado horário das 21h. A novela foi criada a partir de um tema sugerido pela respeitada autora Janete Clair, sua amiga, e alcançou altos índices de audiência. Ganhou, inclusive reportagem da revista norte-americana *Newsweek*<sup>94</sup>, em novembro de 1978, que destacava sua influência nos modismos da época, como as meias coloridas de lurex usadas

<sup>93</sup> As sinopses de todas as novelas do *corpus* estão no Anexo A.

<sup>94</sup> Informações disponíveis em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gilberto-braga/trajetoria.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

junto com sandálias de salto alto. Os elementos acessórios à trama principal - como a discoteca que dava nome à novela, e o figurino das personagens e figurantes que participavam das cenas na boate - acabaram por sedimentar-se na memória coletiva das pessoas sobre a narrativa. Gilberto Braga assume: “Hoje, quando as pessoas lembram [da novela], elas lembram mais da discoteca do que desse lado melodramático das duas mulheres disputando a filha” (WEBDOC novela *Dancin’ Days*, 2000-2016).

A trama era centrada justamente nesta disputa, no embate entre Yolanda Pratini (Joana Fomm) e Júlia Matos (Sônia Braga), irmãs e rivais. “É a história de duas mulheres que disputam uma filha. A mulher que criou e a que abandonou a criança porque foi presa, depois a quer de volta”, explica Gilberto Braga (WEBDOC novela *Dancin’ Days*). Júlia é uma ex-presidiária que vê suas sucessivas tentativas de se reaproximar da filha Marisa (Glória Pires) dificultadas pelos ciúmes de Yolanda, que ficou responsável por Marisa depois da prisão da irmã, e a cria como sua filha. Júlia tenta reintegrar-se à sociedade, apaixonou-se por Cacá (Antônio Fagundes), mas casa-se com o rico Ubirajara (Ary Fontoura). A grande reviravolta acontece quando Júlia retorna ao Brasil, vinda da Europa, completamente mudada, casada com um homem rico e disposta a vingar-se. Retorna também sem os dentes escuros que mostrava no início da trama, que ajudavam a caracterizar a aparência de uma mulher que havia passado mais de 10 anos na cadeia. Yolanda, entretanto, rica, elegante e sofisticada, esteve sempre bonita ao longo de toda a narrativa, ainda que tenha perdido sua fortuna após separar-se do marido rico, que dava a ela projeção social e conforto financeiro, mas não felicidade matrimonial. O divórcio do marido acontece após o casamento de Marisa, pois queria ficar com Hélio (Reginaldo Faria), seu amante, mas acaba sendo preterida por ele. Sem amor e sem dinheiro, Yolanda é capaz de qualquer coisa para manter seu status, e começa um processo de degradação. No final, para poder se manter, aceita trabalhar. Ar superior e comportamento fútil e mesquinho, Yolanda é uma “socialite”, mas acaba sendo “suplantada” quando Júlia retorna da Europa disposta a vingar-se dos que a fizeram sofrer: Cacá que não abandonou a noiva para ficar com ela, a filha Marisa que não a aceitou como mãe, e a irmã Yolanda. Principalmente, Yolanda.

O figurino das personagens, seus modelos de aparência antes e depois da reviravolta da história (casamento de Marisa e posterior retorno de Júlia da Europa), são absolutamente significativos de suas caracterizações. Recém-saída da cadeia, Júlia é pobre e é boa, Yolanda, ao contrário, começa a narrativa rica e má. A caracterização das personagens é bem significativa do pobre bom versus o rico mau e ambicioso, expediente recorrente no

melodrama, no qual o rico é o Traidor, o “aristocrata malvado”, com nos lembra Martín-Barbero (2001). Marília Carneiro, figurinista da novela, disse que em final dos anos 1970 a mulher elegante era a Yolanda. “Ela vestia calça jeans, camisa de seda, pérola e salto alto”<sup>95</sup>. E apesar do enorme sucesso do figurino de Júlia ao inaugurar a boate, confessa que o figurino era “aloprado”. “Não imaginava que ia fazer esse sucesso todo”. Júlia só pode, efetivamente, mostrar-se sob um modelo de aparência no qual podia competir com a irmã, quando deixou de lado a característica de pobre e boa, assumiu o rancor que sentia e o dinheiro que agora tinha. Júlia só pôde ter seu figurino desejado por mulheres comuns quando assumiu características de vilã.

O embate entre Yolanda e Júlia não escapa em nada ao antagonismo clássico da heroína versus a vilã e é o mote principal do núcleo protagonista da telenovela. Ainda que Júlia prometa vingança e execute ações nesse sentido (na segunda parte da narrativa, quando a personagem retorna da Europa, já rica), não há nenhuma dúvida de que Yolanda é a grande vilã da história. Nega, à heroína, afinal, um dos valores mais importantes de “ser mulher”, a maternidade da própria filha. Yolanda é tudo aquilo que Júlia não pode ser: rica, elegante, bem vestida. Júlia só passa a ser, neste aspecto do modelo de aparência, uma força opositora de nível equivalente à Yolanda, quando retorna da Europa e na sequência marcante de sua dança na estreia da boate *Dancin’ Days*<sup>96</sup> marca por aquilo que pode ser visto (suas roupas, seu cabelo, sua beleza, seu glamour, seu comportamento) que era agora uma adversária à altura de Yolanda, ainda que esta estivesse falida após a separação do marido rico. O arco narrativo delas é espelhado, como diz Vogler (2015, p. 228), quando uma está “por cima”, a outra está mal na trama. Júlia é uma adversária compatível com Yolanda especialmente pós-riqueza, e ainda que estivesse cega por um plano de vingança, era boa por “natureza”, ao passo que Yolanda era má. Verdadeiramente má, ainda que honestamente amasse Marisa. Um dos elementos fundamentais do melodrama está posto no tema principal da novela: o drama do reconhecimento, já que Marisa ignora que Júlia é sua verdadeira mãe. Yolanda havia “sequestrado” a maternidade de Júlia e é em torno da disputa pela maternidade que o conflito entre Yolanda e Júlia é posto ao longo de toda a história. Ao final da narrativa, segredos revelados e o drama da identidade resolvido, Yolanda e Júlia fazem as pazes depois de uma

---

<sup>95</sup> Disponível em: <<http://canalviva.globo.com/especiais/mais-da-tv/materias/marilia-carneiro-fala-sobre-a-moda-que-dancin-days-lancou-no-fim-da-decada-de-1970.htm>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

<sup>96</sup> Cena disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3o4Nexg1rdQ>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

última briga, em uma famosa cena<sup>97</sup>, na qual se agredem fisicamente, até se darem conta do ridículo da situação e, em meio ao drama posto, lágrimas e abraços são dados entre os pedidos de perdão de uma para a outra. É o elemento da teatralização da maldade e da bondade, não praticadas a seco, como lembra Xavier (2003a), mas a exibição do gesto. A briga final responde à “clareza das performances” e ao “dizer tudo”, o bem X mal, materialmente, claramente, visualmente. Teatralmente. E é quando as personagens esgotam isso - o embate polarizado que a cena da briga deixa evidente - que podem, por fim, perdoar-se e encerra-se a narrativa.

Cenas de confronto direto entre o bem e o mal, personificado em uma briga física entre a heroína e a vilã, ou seja, a maldade e a bondade exibindo-se mais do que nunca como teatro, exibindo o drama da moralidade, é um recurso repetidas vezes usadas por Gilberto Braga, mas também por diversos outros autores consagrados na emissora da família Marinho. Brigas físicas entre a vilã e a mocinha acontecem tão repetidamente que podem facilmente ser encaixadas na categoria “clichê”. Das novelas do nosso *corpus*, todas as personagens em confronto direto brigam fisicamente e tais cenas costumam marcar *twists* nas histórias. Carminha e Nina têm, além de uma briga na qual a vilã bate na anti-heroína<sup>98</sup> diversas outras cenas de confronto físico - as brigas costumam ser um enfrentamento no qual o bem sai vitorioso e não o mal, como foi o caso desta cena especificamente, na qual Carminha invade o lixão para interromper o casamento de fantasia entre seu filho e sua oponente. Mas, além de Yolanda e Júlia e Carminha e Nina, partiram para o combate físico do mal x o bem, Maria de Fátima e Raquel, em *Vale Tudo*, na conhecida cena na qual a mãe rasga o vestido de noiva da filha vilã, que estava associada à Odete Roitman<sup>99</sup>, uma cena que marcou um dos *twists* da novela, no capítulo 80; Laurinha também chega às vias de fato com Maria do Carmo (Regina Duarte), em uma briga final na qual suicida-se em *Rainha da Sucata*<sup>100</sup>; Isabel (Camila Pitanga) esbofeteia a dissimulada e elegante Constância em *Lado a Lado*<sup>101</sup>; e Nazaré apanhou bastante das mãos da corajosa Maria do Carmo (Susana Vieira), em *Senhora do*

<sup>97</sup> Cena disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/dancin-days-briga-entre-julia-e-yolanda/2460001/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

<sup>98</sup> Cena disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/avenida-brasil-carminha-invade-o-casamento-de-jorginho-e-nina/2562015/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

<sup>99</sup> Cena disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/vale-tudo-raquel-rasga-o-vestido-de-noiva-de-maria-de-fatima/2674233/>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

<sup>100</sup> Cena disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2SaU3htXuLg>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

<sup>101</sup> Cena disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/lado-a-lado-isabel-esbofeteia-constancia/2880559/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

*Destino*<sup>102</sup>, em uma cena, responsável por 58 pontos no Ibope, que a TV Globo relata como uma das de maior audiência da novela e foi exibida dia 26 de outubro de 2004, uma terça-feira. Mas há diversas outras cenas de brigas entre a vilã e a heroína sempre lembradas: Laura e Maria Clara (*Celebridade*, 2003-04), de Gilberto Braga; Perpétua e Tieta (*Tieta*, 1989-90), de Aguinaldo Silva; Tereza Cristina e Griselda (*Fina Estampa*, 2011-12), de Aguinaldo Silva; Flora e Donatela (*A Favorita*, 2008-09), de João Emanuel Carneiro, só para citar algumas.

*Vale Tudo* foi outro sucesso estrondoso de Gilberto Braga, autor principal da trama, escrita em co-autoria com Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Naquele momento, Aguinaldo Silva já era um escritor “solista” e o produtor, Daniel Filho, duvidou que aceitaria escrever como colaborador, mas Gilberto Braga insistiu que o queria como autor junto a ele. A ideia era que Aguinaldo Silva o ajudasse a trabalhar o núcleo dos personagens pobres. “A união dos dois, mais o pé no chão da Leonor, gerou uma das melhores novelas brasileiras. [...] A humildade dos dois foi uma soma. Brilhante para a televisão” (FILHO, 2003, p. 90). Quando questionado o motivo de ter aceitado trabalhar em parceria com Braga, Silva disse que “adoraria aprender com o Gilberto a escrever aquelas mulheres deslumbradas” (FILHO, 2003, p. 90). Braga declarou que criou uma história a partir do tema: “vale a pena você ser honesto em um país que todo mundo é desonesto?” após uma discussão familiar, na qual o autor ouviu que uma determinada pessoa da família era medíocre e babaca porque havia sido delegado em Foz do Iguaçu e não havia aproveitado a oportunidade para ficar rico com corrupção (WEBDOC novela *Vale Tudo*, 2000-2016). Estava dado o grande tema da novela que se centraria na disputa entre Maria de Fátima (Glória Pires), a amoral filha, e sua correta mãe Raquel (Regina Duarte). Maria de Fátima faz de tudo para subir na vida, enriquecer, buscava a ascensão social a qualquer custo e não mediu esforços. Seus comportamentos, desvinculados de qualquer padrão ético, eram uma acusação nas mãos dos roteiristas, de um modo de ser brasileiro que deveria ser combatido. O exemplo a ser seguido foi mostrado nas ações da mãe de Fátima, Raquel, que tenta “salvar” a filha desse caminho amoral.

As atenções, no entanto, foram concentradas em Odete Roitman. “A personagem má é, em geral, a que provoca os acontecimentos. Com a Odete Roitman era isso, ela provocava todos os acontecimentos importantes da novela. Então cresceu muito. Ficou um ‘papelão’”,

---

<sup>102</sup> Cena disponível em: <[https://vodstreaming.video.globo.com/r90\\_720/v0/03/ee/ce/2872994\\_ce77b2df6b58e0bb0ce16e276e4ac2d8ec46a75d/2872994-manifest.ism/2872994.m3u8?h=050214611538781488904396146115747865646329781MG4pAS63vHq3vDxluHehSw&k=html5](https://vodstreaming.video.globo.com/r90_720/v0/03/ee/ce/2872994_ce77b2df6b58e0bb0ce16e276e4ac2d8ec46a75d/2872994-manifest.ism/2872994.m3u8?h=050214611538781488904396146115747865646329781MG4pAS63vHq3vDxluHehSw&k=html5)>. Acesso em: 19 abr. 2016.

disse Beatriz Segall, a atriz que deu vida à Odete (WEBDOC novela *Vale Tudo*, 2000-2016). Maria de Fátima e Odete são duas vilãs, ambas no núcleo protagonista da novela. “Gosto de escrever sobre gente safada [...]. Em *Vale Tudo*, a gente decidiu fazer logo duas, a megera velha e a aprendiz, que não era sopa, porque a Maria de Fátima em matéria de megerice não era brincadeira”, disse Gilberto Braga em entrevista ao artista Miguel Falabela<sup>103</sup>. Odete foi uma personagem que ficou na memória coletiva dos telespectadores, foi eleita a maior vilã de todos os tempos da telenovela brasileira em enquete realizada pelo jornal O Estado de S. Paulo em 2004, que permitia respostas espontâneas. Foi a escolhida também por cinco de sete autores de telenovela questionados pela reportagem, entre eles Silvio de Abreu, Aguinaldo Silva, João Emanuel Carneiro e Glória Perez (KNOPLOCH; JIMENEZ, 2004). Para Gilberto Braga (2009) a personagem é o resultado de uma “química perfeita”, “uma integração perfeita entre escritor, diretor, atriz”, uma personagem que roubou a cena, como o público identifica aquela atriz que não era a principal da trama, mas passou a ser. “Muito mais que a trajetória da mãe honesta contra a filha sem princípios, *Vale Tudo* se assegurava nas tramóias de Odete Roitman, presidente de um importante grupo financeiro e seu vice-presidente, Marco Aurélio [Reginaldo Faria]” (FERNANDES, 1997, p. 338).

Odete é uma sofisticada vilã, rica, poderosa, autoritária e empresária de sucesso, presidente do grupo Almeida Roitman, desde a morte do marido. Odeia o Brasil, sua gente e sua cultura, mora em Paris, tem casas em outros países e só vem ao Brasil em casos de extrema necessidade. É mãe de Heleninha (Renata Sorrah), com quem tem muitos conflitos e não perdoa sua fraqueza exposta cruelmente no flagelo do alcoolismo. Também é mãe de Afonso (Cássio Gabus Mendes) e em determinado momento da trama associa-se à Maria de Fátima, com quem deseja ver o filho casado ao invés de Solange (Lídia Brondi), que efetivamente gosta de Afonso, mas não compactua com as artimanhas de Odete. Enquanto Odete manipula a vida dos filhos, escolhendo para eles parceiros que considera interessantes, apaixona-se por César (Carlos Alberto Riccelli), que, na verdade, tem interesse em dar um golpe, já que é amante de Maria de Fátima desde o início da trama. Ambos, Fátima e César, são alpinistas sociais interessados no dinheiro da família Roitman. Ela por via do casamento com Afonso e ele sendo amante de Odete.

Hoje, no entanto, apesar do intenso debate moral promovido pela narrativa, *Vale Tudo* é lembrada como exemplo no qual os maiores e principais vilões não foram punidos. Maria de Fátima, além de vender seu próprio filho para um casal estrangeiro, se casa com um príncipe

---

<sup>103</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VDFHWhfIFB4>>. Acesso em: 12 mar. 2016.



italiano em um plano arquitetado por César, seu amante, que também se deu bem ao final. Marco Aurélio, cuja esposa Leila (Kássia Kis Magro) é a assassina de Odete, também foge do país, na cena já mencionada nesta tese, quando vai embora, rico, dando uma “banana” para a câmera<sup>104</sup>. Odete, entretanto, é assassinada. O detalhe delicioso da trama: é assassinada por acidente. Ao disparar três tiros, Leila estava disposta a matar Maria de Fátima, que havia se tornado amante de seu marido, Marco Aurélio, e atira por trás de uma porta no vulto que julgou ser de Fátima. A cena, repetida inúmeras vezes pela mídia, sedimentou-se na memória dos telespectadores<sup>105</sup>. A punição de Odete, entretanto, foi anterior. Ao ser assassinada, Odete já havia descoberto o romance entre Maria de Fátima e César. Também havia descoberto o desvio de dinheiro da sua empresa feito pelo seu comparsa, Marco Aurélio. É pelo amor de um homem que não a ama, que envolve-se com ela apenas interessado em seu dinheiro, que Odete sofre. “A morte nem sempre é um castigo tão grande. O grande castigo, que a fez sofrer mesmo, pagar por alguns pecados, foi a paixão que ela teve pelo Cesar. Ninguém reparou, mas foi aí” contou Beatriz Segall (WEBDOC novela *Vale Tudo*, 2000-2016). A não punição dos vilões, já sabemos pelo pensamento de Xavier (2003a), não altera em nada o estado melodramático e moralista da narrativa. Usar do que acontecia politicamente e eticamente no país naquele momento e dramatizar essas questões nos dilemas dos personagens não significa que um realismo cru, a seco, apossou-se da telenovela, trata-se mais do “teatro do mal”, da exibição do gesto. Ainda assim, é digno de observação o destino dado aos vilões de *Vale Tudo*. Ainda que a vitória da corrupção e do mal não possam ser apontados como elementos que deterioram a matriz melodramática do gênero, as telenovelas mantêm a punição do mal desse drama da moralidade. Os roteiristas de *Vale Tudo* não puniram exemplarmente todos os vilões, mas trabalharam fortemente a polarização das forças da maldade e da bondade na narrativa, as polarizações ainda definiram os “termos do jogo” e apelaram “para fórmulas feitas”, como nos lembra Xavier (2003a).

A insistente associação da imagem sofisticada e glamourosa de Odete à atriz Beatriz Segall fez com que a atriz passasse muito tempo interpretando personagens ricas, elegantes e cheias de classe. Odete é uma das imagens mais requisitadas pela memória ao pensarmos na aristocrata cruel, na vilã rica. Como Yolanda, em *Dancin' Days*, Odete usa blusas de seda, colares de pérola e um detalhe de figurino que ajudou a conformar sua personalidade: os

<sup>104</sup> Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/vale-tudo-marco-aurelio-da-banana-para-o-brasil/2674213/>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

<sup>105</sup> Cena disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/vale-tudo-o-assassinato-de-odete-roitman/2674207/>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

joelhos de fora, que já mencionamos no capítulo Modos de Contar. Odete assumia sua sexualidade, seu interesse por homens mais jovens, mostrava o corpo - tudo dentro de uma lógica de elegância - ao mesmo tempo que os *tailleurs* de corte fino e cores sóbrias nos davam sinais de outra característica: o poder empresarial da mulher em posição de comando. Odete era uma mistura de austeridade, prepotência e sensualidade. Não era uma personagem cômica, mas seus posicionamentos recheados de preconceito de classe e horror ao Brasil, tinham um tom sarcástico e divertido. “Chinelo, chinelo... Que palavra horrível! Português é uma língua tão chinfrim”; “O Brasil é um país de jecas. Ninguém aqui sabe usar talher de peixe”; “Nunca vi gostar tanto de fazer hora extra como trabalhador brasileiro”; “Eu gosto do Brasil. Acho lindo, uma beleza. Mas de longe, no cartão postal”.

Se as pérolas e as blusas de seda são usadas tanto por Yolanda quanto por Odete, há um elemento essencial que as diferencia: o trabalho. Odete era uma empresária de sucesso e profundamente envolvida com o trabalho, enquanto que ir trabalhar pode ser considerada uma penalidade sofrida por Yolanda, que só chega a procurar emprego quando está completamente falida. Dez anos separam as duas novelas, um período de tempo que se passa justamente no momento essencial de sedimentação da segunda onda do feminismo, entre 1970 e 1990. Se a elegância cruel e fria de Yolanda e Odete pode ser entendida como uma característica em comum, é Odete que nos aparece como um exemplo bastante completo desse modelo de vilã que emerge com mais força a partir dos anos de 1990. Como que anunciando o que viria em termos de vilania, a Odete de 1988 é uma mulher poderosa, rica, autônoma, livre, uma mulher moderna que busca obstinadamente o que deseja e uma representação fiel dessa imagem feminina que se assumindo hedonista, rompe o *ethos* cristão da renúncia e do sacrifício redentor, da abnegação e valor familiar. Até mesmo a maternidade é, para Odete, algo que fica entre um amor que a humaniza e uma exasperação profunda pelas escolhas dos filhos, o que a “vilaniza”. Odete não hesita em “negociar” o filho Afonso em um acordo com Maria de Fátima, pelo qual a jovem herdaria a fortuna do futuro marido depois de 10 anos de casamento. O acordo é feito em troca de Maria de Fátima separar Ivan (Antônio Fagundes) de Raquel, já que Odete acreditava que Ivan deveria casar-se com Heleninha, que apesar de ser uma artista plástica famosa, enfrenta um severo problema de alcoolismo. Meiga, bondosa, simpática e frágil, Heleninha não é perdoada por Odete, é, inclusive, um de seus alvos prediletos. Odete faz algo que não é perdoado a uma mãe: narcísica e egoísta, não deixa isso de lado nem diante da dor da filha e ao invés de cercar Helena de cuidados, menospreza-a e contribui fortemente para o agravamento do seu problema.

Se Odete foi assassinada sem intenções da assassina, Laurinha (Glória Menezes) teve toda intenção ao jogar-se de um prédio na Avenida Paulista, depois de ter arrancado da orelha da “sucateira” Maria do Carmo (Regina Duarte), um brinco para incriminá-la pela morte. O ódio de Laurinha contra Maria do Carmo era tão intenso que na epifania do suicídio próximo, encontrou um modo de deixar a oponente “apodrecendo na cadeia”. *Rainha da Sucata* foi encomendada a Silvio de Abreu como parte da programação dos 25 anos da Rede Globo. O autor vinha de sucessivos sucessos no horário das 19h e a emissora o convidou para estreiar no horário mais cobiçado. Silvio é um autor cuja marca humorística é forte e precisou acertar o tom para conseguir que a novela agradasse ao público “das nove”. “O que aprendi com *Rainha da Sucata* é que é verdade que novela das oito precisava ser mais dramática que novela das sete. Porque enquanto *Rainha da Sucata* era uma novela só de comédia ela não entusiasmou o público, ela dava audiência, mas não entusiasmou o público”, disse Silvio de Abreu (DEPOIMENTO, 2000-2016). Ele completa adiante: “Foi a partir do momento que virou uma novela que tinha comédia, mas tinha drama junto - e era um drama forte, a história de uma moça que perde tudo e tem que conquistar o amor - que cresceu demais a audiência”. A partir da introdução do drama os personagens de comédia viraram enormes sucessos, sem o drama a novela não teria conseguido ser o sucesso de público que foi. Herdeira do melodrama, a telenovela precisa da intensidade de sentimentos, sendo o humor um elemento de leveza que contrapõe a devastação provocada pelo amor. Filho lembra como o início da narrativa foi problemático, substancialmente porque sem querer perder uma marca que considerava sua identidade narrativa, o humor, Silvio de Abreu teve dificuldades em incorporar o drama necessário e definir claramente os papéis do bem e do mal. “Quando uma novela abre com muitos personagens, confunde o espectador e ele não sabe mais quem deve ser amado ou odiado. *Rainha da Sucata* é um exemplo disso” (FILHO, 2003, p. 69). A leitura de Daniel Filho é semelhante à de Silvio de Abreu. Quando os núcleos foram bem definidos, o drama instalado, separando-se humor e romance, e o bem e o mal identificados, a novela decolou nos números do Ibope. “Houve um desperdício de atores e a novela demorou a entrar em entendimento com o espectador. Agora, *Rainha da Sucata* é lembrada como bem-sucedida, mas nós sabemos do sufoco que foi o começo” (FILHO, 2003, p. 70). Além disso, a TV Manchete levou ao ar *Pantanal*, um enorme sucesso de Benedito Ruy Barbosa, que ficou no ar entre 27 de março a 10 de dezembro daquele ano, concorrendo com a transmissão da Globo, ainda que passasse depois da exibição da história de Silvio de Abreu, às 21h30. Filho lembra da época e disse que a estratégia foi emendar *Rainha da Sucata* com uma minissérie

para “liquidar o grande impulso inicial da concorrente” mas afirma que Pantanal nunca efetivamente chegou “a ganhar da novela da Globo”.

O tema principal de *Rainha da Sucata* era a oposição entre os novos-ricos e a elite paulista decadente, personalizada na trajetória de Maria do Carmo (Regina Duarte) que enriquece com os negócios do pai, um vendedor de ferro-velho, mas mantém hábitos da vida simples que levava antes. O sucesso financeiro não a fez esquecer nem das humilhações passadas na adolescência nem um amor não correspondido que veio de lá: Edu Figueiroa (Tony Ramos), de tradicional família mas precisando lidar com a iminente falência. Ainda apaixonada, propõe casamento à Edu com a ideia de que sua fortuna pode salvar a família do amado da ruína. O casamento acontece e é então que o conflito com Laurinha Albuquerque Figueroa começa a se intensificar. Laurinha é a grande antagonista de Maria do Carmo, que, por outro lado, também enfrenta problemas com o inescrupuloso Renato Maia (Daniel Filho). Os conflitos, entretanto, são de natureza diferente. Enquanto a grande questão para Renato é dar um golpe financeiro em Maria do Carmo, o conflito estabelecido está na ordem do mundo do trabalho, algo que na heroína é visto como uma força que deve ser apreciada, o conflito com Laurinha - a grande vilã da trama - é no âmbito afetivo, trata-se de uma disputa por amor. Laurinha é madrasta de Edu, casada com o pai do jovem, mas completamente apaixonada por ele. Obcecada, na verdade, e tenta conquistá-lo de todas as formas. Enquanto o conflito com o vilão está - na divisão ideológico-cultural promovida pelo patriarcalismo - no mundo da ordem do masculino - o dinheiro, o trabalho, a racionalidade - o conflito com a vilã está no mundo feminino - o amor, os sentimentos, a não racionalidade.

As trajetórias de Maria do Carmo e Laurinha, à exemplo do que acontece com Yolanda e Júlia em *Dancin' Days* são arcos narrativos espelhados. Na adolescência, ainda pobre, Maria do Carmo enfrenta o desprezo de Edu, rico. Adultos, o jogo inverte, e Laurinha acompanha os movimentos de pobreza e riqueza de Edu. Depois do casamento sempre que Maria do Carmo está em alguma dificuldade, Laurinha está no seu melhor momento, e vice-versa. De certo modo, são os representantes dos dois modelos sociais que o autor desejou tratar. Laurinha é rica, extremamente sofisticada, elegante, usa roupas claras e tecidos leves, é contida, educada. Maria do Carmo é pobre, veste-se de forma espalhafatosa, usa tecidos armados, maquiagem pesada, fala alto, grita, é a imagem mais firme do emergente extravagante. Aristocrata elegante má versus nova-rica sem “finesse”, boa e trabalhadora. A polarização colocada entre o pobre bom contra o rico mau não cessa de reaparecer todo o tempo nas narrativas das telenovelas, ainda que a riqueza de Maria do Carmo teoricamente a tire desse lugar de pobre

boa, a verdade é que ela “não se encaixa” no mundo rico. A preocupação em mostrar uma nova realidade social na qual havia a ascensão econômica de grupos que não adquiriam proporcional capital cultural, foi claramente mencionada por Silvio de Abreu que criou a personagem Maria do Carmo com base em uma pesquisa que mostrava como o dinheiro, naquele momento, vinha “mudando de mãos”<sup>106</sup>. A consequência era os ricos e “incultos” entrarem em choque com os “bem nascidos” das famílias tradicionais falidas.

A caracterização da personagem em tudo busca deixar clara essa mensagem - além da própria Laurinha que fala isso para a heroína a cada oportunidade - os novos-ricos podem ter dinheiro, mas falta à eles “berço”, o que Laurinha tem de sobra. O ar arrogante e soberbo não é abandonado nem mesmo quando é o dinheiro de Maria do Carmo que a possibilita manter a pose. Efetivamente, ao final da novela, a heroína perde tudo, mas não sua retidão de caráter, afinal, o herói apoia-se na sua força moral. Maria do Carmo volta a vender sucata, perde todo seu patrimônio, mas finalmente ganha o amor de Edu, que confessa seu amor. Sua compensação, o justicamento moral da história, não nos escapa, se dá pelo amor, ainda que durante toda a novela Maria do Carmo seja uma empresária de sucesso e tenha o trabalho como um dos pilares de sua vida.

Efetivamente, a análise do nosso *corpus* deixa claro que o estabelecimento de vilãs aos moldes como as vemos hoje são o resultado de um processo histórico que, não poderia deixar de ser diferente, oscila. Laurinha é a principal vilã de *Rainha da Sucata*, como Yolanda era a megera central de *Dancin' Days*, mas algo nas duas é diferente do que pudemos ver em Odete Roitman, como um anúncio do que viria depois, e veremos mais tarde repetir-se com mais frequência em Nazaré Tedesco, Carminha e Constância: elas são o centro de toda a narrativa, tomam o protagonismo das heroínas e conduzem o andamento das tramas. A explicação para isso, já adiantamos, tem relação com questões que estão na tela e fora dela, em matrizes culturais e narrativas, em movimentos políticos, econômicos e ideológicos das relações entre os gêneros, em uma história sócio-cultural da beleza, do corpo e dos olhares e em um viés de desencantamento que permite o aparecimento de um sujeito individualista e hedonista.

Mas ainda que Laurinha não seja uma vilã aos moldes de Odete - com todo o poder que ela concentrava como personagem e no universo diegético - muitas características em comum podem ser facilmente identificadas. A elegância, a sofisticação e o uso de tudo isso como uma ferramenta de divisão classista saltam aos olhos ao observarmos seus modelos de

---

<sup>106</sup> Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/rainha-da-sucata/curiosidades.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

aparência, além de um amor que não se realiza por um homem mais jovem. Ao contrário de Odete que morre assassinada, Laurinha joga-se de um prédio e tenta incriminar Maria do Carmo que, como espera-se do drama da moralidade do qual a novela é herdeira, livra-se da acusação. O suicídio não é um recurso comumente usado em telenovelas, é um assunto “abafado” de modo geral, no discurso midiático. O modo como a morte de Laurinha foi exibida é pouco comum na televisão. Suicídios, claro, já haviam sido indicados, mas raramente mostrados. E nunca, até aquele momento, daquela forma. Personagens que tiravam a própria vida já apareciam mortos, ou escutava-se um tiro. Laurinha atirou-se de um prédio e a cena foi mostrada inteira, com o corpo caindo lá do alto. A repercussão foi enorme. No dia seguinte o jornal O Globo noticiou a morte da personagem. “Saiu na primeira página de ‘O Globo’ uma foto gigante minha, estatelada no chão que dizia: ‘Laurinha Figueiroa está morta’. Eu pensei: ‘Como pode?’ Porque sempre separei meus personagens de mim” declarou Glória Menezes (CIMINO, 2013). Afinal, mais um exemplo das confusões e hibridizações que falávamos antes, da realidade com a ficcionalidade, de tomar o ator pelo personagem e vice-versa. Cena semelhante estrelou Nazaré em *Senhora do Destino*, 15 anos depois. Nazaré, encurralada em uma ponte sequestrando a filha de Isabel/Lindalva (Carolina Dieckmann), desiste de jogar o bebê da ponte, o devolve à mãe, mas atira-se de lá em seguida<sup>107</sup>. Ao matar-se, Laurinha usava uma elegante roupa de cor clara, maquiagem suave, que, em tudo contrastava com Maria do Carmo que usava um vestido preto, brilhoso e maquiagem pesada. Nazaré, ao contrário da requintada Laurinha, usava um sensual e colado vestido vermelho. As roupas claras de Laurinha, soltas e sofisticadas, no momento de sua morte, trazem, pelo apoio da memória, de um já visto, a imagem da elegância e da riqueza. O vestido vermelho de Nazaré também faz essa evocação de outras imagens já vistas que contribuem para a caracterização de uma mulher que tendo deixado para trás a necessidade da prostituição, teve episódios nos quais prostitui-se por prazer. A gélida assassina grã-fina e a assassina prostituta e sensual (ambas mataram seus maridos), a elegante e a devassa, a cerebral e a carnal. Seus modos de se mostrar, nas cenas das mortes, trazem uma longa cultura visual que nos fala por lembranças, rememoração, impressões, por uma “genealogia das imagens da nossa cultura”, como diz Courtine (2013).

Talvez, apelar aos vínculos das imagens que carregam sentidos próprios e específicos - afinal, as imagens vão deixando rastros umas nas outras - nos permita entender o uso de cores

---

<sup>107</sup> Cena disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/senhora-do-destino-nazare-se-suicida/2874138/>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

claras que vem sendo repetidamente usadas para caracterizar vilãs que sejam efetivamente elegantes ou que assim desejam parecer ser. Laurinha, Carminha e Constância vestiam-se predominantemente de roupas claras. Odete também usava roupas claras. Mas outras vilãs que usam tal recurso podem ser citadas: Livia Marine (*Salve Jorge*, 2012-13), Tereza Cristina (*Fina Estampa*, 2011-12), Janete Magliano (*Terra Nostra*, 1999-2000). A ideia da intericonicidade (Courtine, 2013) nos assegura que uma imagem nunca está verdadeiramente isolada e a repetida aparição de vilãs vestidas de branco nos indica que há tempos o mal deixou de ser representado pela figura negra, escura, noir da vilania. Afinal, a monstruosidade agora não está no que é visto, ela é moral, ainda que o melodrama, como matriz trabalhe com os “significantes puros” (BROOKS, 1995), onde tudo está diante do olhar. O abrandamento do valor melodramático e folhetinesco, naquilo que define e relaciona a ética com a estética, mostra-se claramente nessa escolha aparentemente simples, do padrão de cor das roupas das vilãs.

Laurinha, uma mulher esnobe, classista, elitista, trapaceira, assassina e falida, assim como Yolanda, é uma socialite. O trabalho não ocupa uma questão em sua vida. Efetivamente, do nosso *corpus*, como mencionamos, apenas Odete é uma personagem na qual a questão da vida profissional é um ponto essencial de sua caracterização, ainda que as outras vilãs apresentem características que dificilmente poderiam ser atribuídas às mulheres alguns pares de anos atrás - como o egoísmo reinante, a ambição e os comportamentos bárbaros e implacáveis. Até o feminismo reorganizar as estruturas de poder, mulheres não eram “capazes” de nada disso. Mas o fato do trabalho não ser uma questão central para as vilãs, não significa que a questão da realização profissional e a importância do trabalho para as mulheres esteja ausente das narrativas, pelo contrário, geralmente a força do trabalho e o comprometimento com ele estão associados às características das heroínas das histórias. Laurinha é uma socialite de uma aristocracia decadente, mas Maria do Carmo é uma mulher empreendedora, batalhadora e profundamente interessada em sucesso profissional. Nazaré Tedesco também não está muito preocupada com sua vida profissional - ainda que se leve em consideração o caráter um tanto lúdico da personagem, um tanto caricatural - mas sua oponente, Maria do Carmo (talvez a repetição do nome não seja uma coincidência qualquer, talvez mulheres de fibra, batalhadoras que vieram “de baixo” precisem de nome populares e coletivamente relacionados à fé cristã, ainda que o Aguinaldo Silva tenha declarado que o nome da personagem é uma homenagem à sua mãe) é uma mulher que não enriqueceu, mas conseguiu deixar a miséria para trás para dar uma vida confortável aos filhos. Carminha é uma

mulher que ficou rica após o casamento, mas é também uma “madame”. Não trabalha e o assunto não é uma questão para ela, sua oponente, Nina/Rita tampouco parece estar muito interessada na questão, ainda que tenha uma profissão na qual é talentosa - é chef de cozinha -, mas *Avenida Brasil* nos oferece Monalisa (Heloísa Périssé), também rival de Carminha, que era noiva de Tufão até a vilã separar os dois para casar-se com o jogador. Monalisa, uma força do bem, é o retrato da mulher batalhadora, lutadora e que também conseguiu um padrão de vida confortável a partir de muito trabalho, um valor fundamental para ela. A baronesa Constância também não trabalha, e nem mesmo poderia. A narrativa se passa no início do século XX, não era comum as mulheres trabalharem, efetivamente, para mulheres ricas isso era um absurdo, já que o trabalho era uma necessidade reservada às mulheres pobres. Mas ambas as heroínas da trama, sua filha Laura (Marjorie Estiano), uma jovem idealista e progressista, e a dançarina Isabel (Camila Pitanga), tem relações com o trabalho. Laura quer muito trabalhar, o que não era “aconselhável” para uma moça de sua classe social. E Isabel precisa trabalhar, o que era necessário para uma jovem pobre. É pelo trabalho que Laura encara uma profunda decepção amorosa e é também por ele que Isabel vai para a Europa e retorna anos depois, rica.

Na verdade, o trabalho que ainda interessava à Nazaré Tedesco, a vilã que caiu nas graças do público em *Senhora do Destino*, era a profissão “mais antiga do mundo”, a prostituição. Não mais por necessidade, como no começo da trama, mas por prazer mesmo. Escrita por Aguinaldo Silva, a novela tem um tom bem humorado, apesar do profundo drama enfrentado por Maria do Carmo. Aguinaldo Silva é reconhecidamente um excelente autor de Realismo Fantástico, duas das vilãs mais interessantes, e divertidas, da telenovela brasileira são obra sua, Perpétua (Joana Fomm), em *Tieta* (1989-90), e Altiva (Eva Wilma), em *A Indomada* (1997). Em comum, as três vilãs têm um tom humorístico e caricatural bastante acentuado. Nazaré, entretanto, foi criada dentro de uma trama realista que, organizada em duas fases, centra-se na história da nordestina Maria do Carmo que abandonada pelo marido, vai para o Rio de Janeiro com os cinco filhos, encontrar o irmão que já morava lá. Ao chegar à cidade, sua filha caçula, ainda bebê é sequestrada por Nazaré. E a heroína faz a promessa de passar a vida inteira tentando trazer a filha de volta. Passam-se anos e Maria do Carmo é já uma empresária de sucesso, Lindalva uma mulher crescida que vive, sem saber, sob o nome de Isabel e imagina-se filha da vilã, e Nazaré - que mata o marido jogando-o da escada quando este descobre o sequestro - vive agora com Isabel/Lindalva, a quem ama intensamente, e Cláudia (Leandra Leal), sua enteada, a quem despreza e chama de “songa



monga”. O tema central de *Senhora do Destino* foi retirado das manchetes dos jornais, o “caso Pedrinho”, que relatava o sequestro do menino Pedrinho por Vilma Martins Costa, que o levou ainda bebê de uma maternidade em Brasília em 1986 e o criou como se fosse seu filho até ser revelada a história verdadeira, em 2003<sup>108</sup>.

O tema central de *Senhora do Destino* não escapa aos “clichês que consagram o gênero”. Afinal, uma maternidade sequestrada, um filho tomado de uma mãe é certamente um dos assuntos mais melodramáticos possíveis. Daí advém outros clichês, como o mistério do nascimento, os enganos intencionais, a perseguição da inocência, a vingança. Na parte inicial da trama, até o momento no qual Cláudia consegue descobrir que Isabel/Lindalva não é filha biológica de Nazaré, a vilã faz qualquer coisa - de cometer assassinatos a contar mentiras - para que essa verdade não seja revelada. Depois, quando isso já é sabido - em um dos *twists* da novela, no capítulo 135 - e a vilã vai lentamente perdendo o amor e a fidelidade da filha sequestrada, intensifica suas ações no sentido de prejudicar sempre e mais Maria do Carmo, já que vira seu objetivo também manter o amor de Isabel/Lindalva. Por fim, sabendo que não vai recuperar o amor da filha, dá-se por vencida, não sem antes sequestrar a filha de Isabel/Lindalva, numa repetição pavorosa do que aconteceu com Maria do Carmo. Mas, efetivamente, Nazaré não queria prejudicar o filho de Isabel/Lindalva, ou desiste de machucar o bebê durante o sequestro. Sendo o foco de uma perseguição que envolve os principais personagens do bem, Nazaré corre por uma enorme ponte sobre o rio São Francisco com o bebê nos braços. O confronto do mal e do bem está lá, plenamente estabelecido, tudo diante do olhar, o significante puro de Brooks (1995). Ainda que possamos falar de um abrandamento do valor melodramático e folhetinesco nas narrativas contemporâneas nesta associação da ética dos personagens com o modo como se apresentam ao olhar, isso não significa o abandono de suas matrizes fundamentais. Cenas de intenso impacto dramático, com polarizações estabelecidas do bem X mal estão presentes na narrativa e tais matrizes delimitam as expectativas do que é cabível e legítimo que aconteça.

Nazaré reúne alguns elementos que nos foi possível analisar teoricamente antes neste estudo. Cruel, mas divertida. Má, mas humana. “Nazaré, como acontece com o gato no seriado Tom & Jerry, sim, me baseei nele!, está há anos tentando acertar uma bomba na cabeça da Do Carmo, mas a bomba sempre cai na própria cabeça”, comenta Aguinaldo Silva (KNOPOCH; JIMENEZ, 2004). Nazaré não dá folga à Maria do Carmo, e nem Aguinaldo

---

<sup>108</sup> Mais informações sobre o caso Pedrinho, disponível em: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/03/10/interna\\_cidadesdf,474776/apos-12-anos-do-reencontro-familia-de-pedrinho-esta-cada-vez-mais-un.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/03/10/interna_cidadesdf,474776/apos-12-anos-do-reencontro-familia-de-pedrinho-esta-cada-vez-mais-un.shtml)>. Acesso em: 22 abr. 2016.

Silva dá folga à Nazaré. É uma vilã atrapalhada que ao contrário dos recursos narrativos comuns empreendidos na punição do mal na telenovela, nos quais o mal tem sucessivos sucessos ao longo da história só sendo punido ao final, Nazaré é atrapalhada, punida sempre, corriqueiramente. É presa, leva bofetões, tem que lavar privada de delegacia, precisa pegar um transporte público no qual está completamente bêbada e é expulsa de lá pois começa a falar barbaridades sobre os outros passageiros. Suas principais armas para o assassinato são a escada da sua casa, da qual empurra quem cruza seu caminho, e uma tesoura, o que mostra ao mesmo tempo tanto sua personalidade psicótica, quanto caricatural e lúdica. “Eu queria fazer uma vilã diferente dentro daquele espírito da novela que me surpreendesse. Aí fiz a Nazaré. Desde o primeiro momento a Renata [Sorrah] tinha um ar de deboche na personagem que eu podia levar às últimas consequências. Aí fui em frente, fiz a Renata pagar os maiores micos” (SILVA, 2012). O humor é um tom marcante da personagem e também da obra de Aguinaldo Silva. “Eu gosto de escrever, me divirto escrevendo novela, e as minhas novelas são bem humoradas porque passam pelo meu bom humor” (SILVA, 2012). Os assuntos, entretanto, são sérios. Conta Silva que Paulo Ubiratam, diretor de vários trabalhos escritos por ele, dizia que as novelas de Aguinaldo eram sempre sérias, mas que tudo era tratado com bom humor. “É isso que faço, para que as pessoas riam, da caricatura de vida que faço nas novelas, e eu sou o primeiro a rir, às vezes choro” (SILVA, 2012). O sequestro de uma criança é um assunto cruel - é, em *Senhora do Destino*, o escândalo inicial que dispara a trama da novela - mas Nazaré é ainda assassina, mentirosa, estelionatária, deliciosamente divertida, fala as maiores loucuras, e é incapaz de sentir culpa ou remorso.

A cena na qual Cláudia cai da escada após tropeçar, a mesma escada da qual ela tentou empurrar a jovem antes, é exemplar<sup>109</sup>. Cláudia estava envolvida amorosamente com Leandro (Leonardo Vieira), um dos filhos de Maria do Carmo. Foi a ele que Nazaré pagou um sorvete, quando criança, para distraí-lo e sequestrar Isabel/Lindalva. Leandro carrega essa culpa, de se sentir responsável pelo sequestro por ter ido tomar o sorvete. No momento da trama na qual Cláudia cai da escada, todos já sabem que Isabel/Lindalva foi sequestrada pela vilã, ela também já parou de mentir a respeito. Vendo-a imóvel depois da queda, Nazaré às gargalhadas fala “Morta! É o fim da raça das songas-mongas. A extinção de uma espécie. O último exemplar acaba de sucumbir. Mas tu tinha que ser insuportável na tua vida até o último instante da tua vida idiota”, dando pequenos tapas em Cláudia, falando com o corpo

---

<sup>109</sup> Cena disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xqVVTdYDeFY>> e disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=fdYDxK\\_VWB4](https://www.youtube.com/watch?v=fdYDxK_VWB4)>. Acesso em: 25 abr. 2014.

desmaiado dela, acarinhando os cabelos da jovem, “você caiu sozinha da escada, nem precisei te empurrar, sua idiota. Como fiz com teu pai. Foi aqui que matei teu pai, sabia? Fui eu que matei”. Depois dá beliscões e pequenos tapas na jovem “me tirou esse gostinho” (de matá-la). Então, Leandro e Shirley (Malu Valle) chegam à casa, procurando por Cláudia e Nazaré, depois de um rápido surto, abre a porta pro “flageladinho”. E diz que a moça está morta. Leandro pega a jovem nos braços “Não pode ser, Cláudia, fala comigo, não pode ser verdade. Ela morreu? Shirley, meu amor morreu?”. É uma cena de intenso impacto dramático, mas o tom de voz empregado por Renata Sorrah para dar voz à Nazaré desconstrói o clima taciturno. Em absoluto tom de leveza que em nada combina com a intensidade lamentosa de uma cena de morte, Nazaré diz: “To falando... vocês não acreditam. Já me dei ao trabalho de procurar o pulso dela, nem sinal”. Shirley desabafa “Você não tem alma”. Nazaré abandona a cena, sobe as escadas e vai se arrumar diante do espelho. “Gostosa, irresistível, é impressionante como o tempo só te valoriza”. Ao descer, encontra Leandro chorando sobre o corpo de Cláudia, acompanhado de Shirley. Ao tentar sair da casa é interceptada por Shirley, “pensa que vai aonde?” “Ué, vou sair, bater perna”, Leandro então a agride, pega-a pelos braços e sacode-a. “Me larga, seu flagelado estúpido. Me despenteou toda!” Leandro dá um enorme tapa que a faz cair. Nazaré vira-se para ele, cabelos bagunçados, mas dona de si “Covarde. Nunca mais te pago um sorvete!”.

Esse era o tom da personagem, com a qual a atriz Renata Sorrah foi eleita a melhor atriz de televisão de 2004 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Claramente identificada com o mal, era infantil e atrapalhada, e vem dela o título desta tese, ao olhar-se no espelho: “você é má-maravilhosa!”. Além de outras falas divertidas, que deixavam claro a auto-estima hiperbólica da personagem: “Loiraça gostosa, gostosona, bocão. Ah, se te pego!”; “Eu nasci linda e loira. Uma alemanzona!”; “Raposa linda, loira e felpuda”. As múltiplas peripécias de Nazaré e os sucessivos castigos rotineiros marcaram o arco narrativo da personagem, “Foi tanta coisa que aconteceu na novela que eu esqueço e penso ‘não acredito que ela fez isso’. E cai no gosto das pessoas. Então é interessante. Consegui um humor de fazer a Nazaré que foi muito bom. Ela tinha um humor. Ela se achava o máximo”, diz Renata Sorrah (WEBDOC novela *Senhora do Destino*, 2000-2016). O humor, sabemos por Martín-Barbero (2001), faz parte da estrutura melodramática e sempre há um núcleo cômico nas novelas, por mais dramático ou sério que seja o tema geral da narrativa. Chama-nos atenção que essa função burlesca esteja agora aparecendo sem cessar na constituição da vilã protagonista das histórias. Quando o humor está personificado em um personagem como

observamos em Nazaré há o claro objetivo de aliviar a tensão de um gênero narrativo que deixa sempre as emoções “à flor da pele”, mas também de seduzir o telespectador e talvez “aliviar” a crueldade das vilãs, sem o que não poderiam ser adoradas como são. O melodrama - e a telenovela como sua herdeira - trabalha com as emoções sempre no limite máximo e o humor é uma ferramenta eficiente de relaxamento. No caso das vilãs no levantamento geral que fizemos das novelas das 21h (Apêndice C), o uso do humor vem aparecendo como um recurso recorrente e ainda que não sejam personagens nas quais o humor está tão presente, como Nazaré, são donas de falas horrorosas, cruas, preconceituosas e classistas que nenhum discurso politicamente correto poderia aceitar, mas que são divertidas e criam um elo com o telespectador. Nazaré e Carminha, como veremos a seguir, são, do nosso *corpus*, as vilãs com o humor mais acentuado e, junto a isso, são também as personagens mais caricatas. Odete, Laurinha e Constância têm falas divertidas, com essas frases maldosas e prazenteiras ditas por elas, uma certa leveza em alguns momentos, mas não podem ser consideradas personagens com um tom humorístico forte, são personagens “pesadas”, nas quais a vilania é escura, maciça. Como na vida, as personagens não são só unicamente uma coisa e nem intensamente apenas essa coisa. Constância, uma personagem que impunha pela sua altivez uma distância entre ela e todas as outras pessoas, ainda assim, tinha frases divertidas. Ao tentar diminuir o sucesso que Isabel fazia como dançarina de Samba em Paris, como uma artista da cultura popular, no início do século XX, fala “chamar de cultura esse frenesi desconexo chamado samba é um tanto inadequado”.

Não só Nazaré tem um tom fortemente cômico, mas Carminha também. *Avenida Brasil* nos deu uma protagonista que em sua segunda fase, quando enriquece pelo casamento com Tufão, segundo sua intérprete, a atriz Adriana Esteves, quando está “mais rica e de estômago mais cheio”, ganhou uma “injeção de humor e conseguiu sorrir mais com a vida” (ASTUTO, 2012). Além do comportamento estridente e espalhafatoso, Carminha é politicamente incorreta - reclama do cheiro de pobre, por exemplo - e fala, sem nenhum constrangimento, absurdos que constrangeriam uma pessoa com bom senso minimamente razoável, mas ela não pode ser acusada de lançar mão de bom senso. Carminha tem muita ambição e muita liberdade. Fala, em alto e bom som, o que lhe passa na cabeça. Em cena com Nina/Rita, critica sua magreza: “Reza pra você não ter que apelar pro expediente, minha filha, porque com essa secura que Deus te deu, você ia passar fome”. Ao forjar seu sequestro para arrancar dinheiro do marido, diz ao amante e comparsa “Promete uma coisa, Max. Se eu for baleada, tira o boné? Era só o que me faltava, morrer e ainda aparecer na capa dos jornais de

boné”. Ao sair do suposto cativeiro ambos precisam disfarçar e se “misturar” às pessoas comuns da favela e Carminha tem a solução "Pega uma sacolinha de plástico. Pobre sempre tá carregando uma sacolinha”. Para denegrir a filha, a vilã sempre tem uma fala ácida, mas maldosamente divertida: “Sabe o que você tá parecendo? Uma bisnaga de padaria dentro de um saco de papel”. Ao comentar com Max sobre a volta da inimiga em outra identidade, Nina/Rita, diz “Eu mandei você jogar a Rita no lixo e ela voltou como Nina. É essa porcaria de reciclagem, né? A gente joga uma coisa fora e, na hora que vê, a coisa volta anos depois reciclada em outra porcaria”.

As vilãs são donas de uma possibilidade de comportamento libertadora. “Você pode inventar o que quiser ao interpretar a vilã: pode ser falsa, louca, fazer caras e bocas... É muito bom”, disse Joana Fomm, a respeito de Yolanda (FOMM, 2014). A exemplo de Nazaré, vilãs são divertidas, belas e glamourosas. Ao contrário das heroínas, costumeiramente consideradas tediosas, previsíveis, excessivamente corretas e abnegadas, as vilãs aproximam-se mais do poder, da liberdade, da competição e desejo de vencer. “Atores vêm muito mais glória em fazer uma megera do que em viver o herói da história. O papel de mocinha, na novela, em geral, é uma tarefa ingrata e chata”, diz Gilberto Braga (KNOPLOCH; JIMENEZ, 2004), ainda que o autor considere difícil escrever uma boa heroína. As vilãs hoje costumam ser queridas pelos telespectadores. Com efeito, das atrizes que interpretam as personagens do nosso *corpus*, apenas Joana Fomm, que emprestou o corpo e as emoções para Yolanda, tem relatos de tratamentos descorteses por parte do público devido às maldades da vilã. As outras atrizes já se manifestaram em entrevistas na mídia que se sentiram queridas e respeitadas, ainda que as vilãs às quais davam vida fossem cruéis. “Quando fiz essa personagem, eu me preparei para ser maltratada, mas fui acarinhada. Foi uma surpresa”, conta Adriana Esteves, sobre Carminha (ADRIANA, 2016). Beatriz Segall tem uma fala no mesmo tom sobre o momento ao qual deu vida à Odete: “Eu nunca fui perseguida. Esse negócio de dizer que no tempo da Odete Roitman eu não podia andar na rua é mentira. Eu andava na maior das calmas. As pessoas me tratavam muito bem. Eu nunca fui agredida, nunca houve uma situação desagradável, não existiu nada disso” (SEGALL, 2011). Não é por coincidência que a única vilã que gerou situações desconfortáveis para a atriz que a interpretava é a novela que foi exibida há mais tempo, um tempo no qual já se desenhavam os elementos das “tirantias da visibilidade” (SIBILIA, 2008), mas no qual todos os elementos que compõem o cenário no qual estas tirantias ganham fôlego e são legitimadas ainda não estavam plenamente estabelecidos. A própria atriz Joana Fomm faz a observação: "Naquele tempo, as pessoas

odiavam os vilões, hoje não” (FOMM, 2014). Naturalmente, não estamos querendo com isso dizer que tomar o personagem pelo ator não aconteça. Deixamos claro que as hibridizações dos âmbitos da realidade e da ficcionalidade acontecem o tempo todo, e mesmo alguns personagens identificados com a maldade, sofrem retaliações públicas devido à tais hibridizações. Mas quando se trata da principal vilã da história, aquela que conduz a narrativa, toma o lugar da protagonista e é eficiente na “gestão de si”, poderosa e obstinada, o acolhimento do telespectador parece ter mudado. O que dá combustível à nossa hipótese de que sendo associadas ao estabelecimento de uma nova lógica de funcionamento das individualidades, de um novo modo de organização social no qual a ética puritana religiosa cede espaço ao senso comum pós-freudiano (XAVIER, 2003b), as vilãs tecem maiores laços de identidade com o telespectador de hoje. Promovendo a distribuição polarizada do bem versus mal - ainda que considerando toda a possibilidade de abrandamentos dos valores melodramáticos e folhetinescos nas telenovelas contemporâneas - o bem fica conectado à uma correção ingrata e chata, como disse Gilberto Braga, à uma trajetória marcada pela auto-sacrifício em nome do outro, enquanto que a vilania está ligada à maldade e é sedutora menos pelas ações condenáveis que são praticadas pelas vilãs - afinal, há um certo conforto também em uma “certeza” de punição que virá ao final - mas muito mais pela sua liberdade de ação e de fala, pelo desejo de vencer, pela obstinação na perseguição do objetivo, pela gratificação pessoal e a inflação de um individualismo narcísico, baseado em um regime de visibilidade que deixa à mostra o sucesso na superfície da pele, no cuidado com a beleza, no comportamento fustigado pelo desejo de vencer. Vilãs, afinal, podem tudo. “Acho que minha inspiração em criá-los [os vilões] vem da própria vida e da maldade que existe dentro de mim e de todas as pessoas”, diz Gilberto Braga (KNOPLOCH; JIMENEZ, 2004). Arriscamos dizer que não só isso, não só a identificação de uma maldade que, afinal, todos temos, mas uma “vida por procuração” (JORON, 2013), como mencionamos há pouco. Deixamos para o outro - neste caso à vilã da ficção - o alibi de gozar do proibido, flertar com o mal, deleitar-se com o horror, afinal, sabemos já, o apetite pelo monstruoso tem história longa junto à nós, às nossas práticas de diversão pública (COURTINE, 2011). As vilãs, más e maravilhosas, elegantes e sofisticadas, dizem de nós, ainda que sua monstruosidade possa nos causar desconforto, um desconforto profundamente baseado em uma rejeição-sedução. Mas, como telespectadores competentes que somos, sabemos que além da monstruosidade ser apenas um “teatro do mal” (XAVIER, 2003), o drama da moralidade que é o melodrama como matriz da telenovela, garante a punição que nos absolve a todos do gozo pelo grotesco, pelo bizarro, que mal

ousamos desejar, mas contra o qual não podemos resistir. Gilberto Braga, ao falar que o Brasil masoquista aplaude o vilão, resume a questão em uma frase simples: “Como a turma gosta de vilão, né?” (BRAGA, 2009).

Nazaré - má, divertida e querida - também pôde ser humanizada, apesar do tom fortemente caricatural da personagem, uma construção assumida claramente pelo autor, como mencionamos antes. “Sempre penso em figuras de desenho animado quando faço esses personagens, como a Narazé, o Crô [personagem de *Fina Estampa*, 2011-12]. Os atores são inteligentes, eles percebem para onde o autor tá querendo levar o personagem, e entra também a figurinista, o cabelo” (SILVA, 2012). Nazaré nutria um amor sincero por Isabel/Lindalva, o que a humanizava intensamente. Ela era má, mas não era apenas isso. “A questão era não o roubo da criança, isso foi um truque dramático, mas o amor que ela desenvolveu por essa criança. Como que a gente vai julgar a força, a importância, como se julga o amor? O amor que ela tinha por aquela filha?”, conta Denis de Carvalho (WEBDOC novela *Senhora do Destino*, 2000-2016). E é esse o pano de fundo no qual se desenvolve uma persistente humanização da personagem, justamente no elemento que desde sempre é motor de ação nas narrativas da telenovela, o amor materno. E é por esse amor que Nazaré sofre e é quando se vê sem ele e sem saída que abandona a própria vida, justo ela, uma personagem amplamente sedimentada no hedonismo, na busca do prazer e no deleite que a vida pode dar. Para Renata Sorrah, o suicídio ao final foi mais um elemento que tentou descolar Nazaré de uma maldade bruta, sem nuances, ainda que a atriz considere a personagem “surtada demais”. “Mesmo com essas loucuras dela, o final tentou fazê-la humana, ela se joga da ponte, mas devolve a filha de Isabel/Lindalva. Fazer ela reconhecível de alguma maneira” (WEBDOC novela *Senhora do Destino*, 2000-2016). Nazaré é uma vilã forte e parte de sua força está justamente em sua humanização, assim como Yolanda, Odete, Laurinha, Carminha e Constância, nenhuma delas é exclusivamente má e isso dá tanto profundidade psicológica à personagem como prazer às atrizes que as interpretam. Nazaré, por exemplo, tem fraquezas - não gostar de se sentir só é uma delas - mas, a principal, é seu amor por Isabel/Lindalva. Sua obstinação é forte, seu desejo intenso e a narrativa é guiada pelo arrebatamento emocional e o uso dos clichês, o que não significa necessariamente que a personagem seja rasa, sem conflitos internos. Pelo contrário, humanizadas as vilãs vacilam justamente pelo amor, seja por um homem, seja pelos filhos. O amor e a maternidade: tanto elementos de humanização, quanto de fraqueza na fortaleza da intensidade dos desejos de vencer das vilãs. É quando se humanizam e são traídas

pelo amor, materno ou não, que elas se fragilizam e abrem espaço para as punições que o moralismo da narrativa sempre exige e o telespectador sempre espera.

O amor por um homem foi a fraqueza de Odete e de Laurinha. Mas foram os filhos, as fraquezas de Yolanda, Nazaré, Carminha e Constância. Envolvida em uma trama de vingança por sua ex-enteada, Nina/Rita, Carminha sucumbe pelo amor ao filho, Jorginho (Cauã Reymond). Carminha, no entanto, desprezava enormemente sua outra filha, Ágata (Ana Karolina Lannes), uma garotinha mais jovem que era constantemente desrespeitada pela mãe. Carminha não era uma “boa mãe” para Ágata, ao contrário de Yolanda e Nazaré, por exemplo. Quando essas vilãs tomam decisões que aos olhos comuns parecem crueldade - como Yolanda que dificultou de todas as maneiras possíveis a aproximação de Marisa com sua mãe biológica, ou Nazaré que negou à Isabel/Lindalva a verdade de sua origem e de sua família - elas fazem isso acreditando fazer aquilo que é melhor para seus filhos, ainda que dentro de uma lógica perversa que se mistura com seus objetivos e interesses egoístas. São vilãs, afinal. Carminha foi mais longe. Ama um filho, mas despreza sem constrangimentos a outra e não tem nenhuma intenção de fazer bem à filha. Ela nega à Ágata o amor materno. Assim como Odete que fez de Heleninha, sua filha alcoólatra, um de seus alvos sádicos mais queridos. É por identificar nas filhas fraquezas imperdoáveis que estas vilãs as atacam, Odete não oferece absolvição pela dificuldade da filha em lidar com os próprios sentimentos, uma separação e uma briga pela guarda do filho, afogando no alcoolismo os obstáculos que precisa enfrentar em relação a essa questão. A falta de indulgência de Carminha com Ágata repousa, em grande parte, pela menina não se encaixar no modelo de aparência que a vilã considera de sucesso e que adota na própria vida: a garotinha é gordinha e tem uma falta de jeito comum da idade. O tema da mãe má é também recorrente na telenovela, afinal, trata-se de dramas familiares, o peso do drama está no “segredo das fidelidades primordiais” como diz Martín-Barbero (2001), é lá a origem de todos os sofrimentos. Em uma cena<sup>110</sup> na qual Carminha conversa com Max, pais biológicos de Ágata, mas fato desconhecido pela menina, a criança desce as escadas da casa “mãe, tô com fome”, Carminha aciona o mecanismo de hostilidade que sempre direciona à filha, “ah, novidade né, Ágata?”. Max interfere, não menos hostil “Olha, mata um leitãozinho e dá para essa menina para ver se mata a fome dessas lombriguinhas que você deve ter nessa barriga, meu amor”. A garota tenta reagir “você não é meu pai para falar assim...”, mas é interrompida por Carminha “Shsssss. Que é isso menina? Mais respeito com Max, ele é seu tio”. “Ele não é nada meu. O que eu como, mãe?”. A tentativa de autodefesa de

---

<sup>110</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/1889353/>>. Acesso em: 26 jul. 2015.



Ágata é quebradiça diante da agressão da mãe “Sua língua. Pra ninguém ter que ouvir tanta chatice”. Ágata desiste, sobe as escadas e Carminha fala com o amante “Sabe quem a Ágata me lembra? A Rita, aquele traste da filha do Genésio, tem a mesma capacidade de me irritar que a outra”. São diversas as hostilidade de Carminha com a filha. Em outra cena<sup>111</sup>, que se passa nos capítulos nos quais Nina/Rita está se vingando de Carminha, a vilã está “um pouco nervosa” e anuncia que vai para seu quarto. Ágata rapidamente vai fazer companhia à mãe, mas volta de lá triste. Ao ser perguntada o que aconteceu, explica “A mãe tá de péssimo humor, pra variar acabou comigo, diz que voltei [de viagem] mais gorda”. Os sucessivos ataques à filha baseiam-se essencialmente em Ágata falhar em manter-se bela e magra, ainda que seja apenas uma menina. E a mesma intensidade do desprezo que sente pela filha - que a ama - é o da adoração que sente por Jorginho - que só demonstra frieza e uma dose de repulsa pela mãe. Jorginho, em ligação telefônica com o pai<sup>112</sup>, diz que vai jantar na mansão e pergunta pela mãe, que a família imaginava que estava doente, quando, na verdade, estava sendo torturada psicologicamente por Nina/Rita que ameaçava contar suas verdades para todos. Tufão informa que está tudo bem e que o filho é esperado para o jantar. Carminha, em uma excitação quase infantil “Ele perguntou por mim? Ele vem jantar aqui em casa? Comigo? Sério?”. É nesse momento que Ágata chega na sala, orgulhosa de si “Gente, olha a nota que tirei em matemática, 9,2!”, Tufão a elogia “que máximo!”. Mas Carminha não perdoa e em nada se assemelha à mãe em êxtase que foi minutos antes para Jorginho: “Ah, 9,2 você acha ótimo? Sabe porque não tira mais? Porque perde muito tempo comendo ao invés de estudar”. Tira, com violência, um pacote de guloseimas da mão da menina “garota, garota, você já é gorda, tua chance é ser inteligente. De preferência um gênio, né? Porque já não é bonita”. A criança sobe as escadas correndo e Tufão a interpela “Carminha, porque falar essas coisas com ela? Pra que pegar pesado desse jeito com a criança?” A comparação que Carminha faz é cruel “Ué? Pesada é ela. Imagina... Na idade dela eu tinha corpinho de miss”. E o diálogo prossegue sem a vilã nunca retroagir na intensidade da crueldade, atacando-a com uma arma dolorosa e insidiosa, o incentivo ao ódio contra si mesma que o Mito da Beleza nos ensina cedo. “Não sei como você tem coragem de falar essas coisas, vou atrás dela pra corrigir o que você fez”. “Vai, aproveita e fala para ela fazer uma dieta”. Não à toa, Nina/Rita a chama de “vadia desnaturada”.

---

<sup>111</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2067999/>>. Acesso em: 27 jul. 2015.

<sup>112</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2067920/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

E ainda que seja apaixonada por Jorginho, Carminha não hesitou em deixar o filho bebê, resultado do relacionamento com Max (Marcello Novaes), seu comparsa, no mesmo lixão no qual foi criada, aos cuidados de Mãe Lucinda (Vera Holtz). Carminha começa a história casada com Genésio (Tony Ramos), pai de Rita, que mais tarde será chamada de Nina, pois assume outra identidade ao ser adotada por um casal argentino. Sempre com a ajuda de Max, Carminha rouba tudo que Genésio tem e quando ele, desnorteado por saber a verdade sobre a esposa, é atropelado acidentalmente por Tufão (Murilo Benício), a vilã não hesita em abandonar Rita no mesmo lixão no qual foi criada e onde está seu filho. Tomado de culpa pelo acidente, Tufão presta apoio à Carminha em sua recente viuvez e ela tira proveito da situação para conquistar o rico jogador de futebol, levando-o a romper com a noiva Monalisa, e casar-se com ela. O golpe foi dado, Carminha fica rica e casa-se grávida de Max, mas diz a Tufão que o filho era do marido a quem amava. Tufão aceita criar a criança como se sua fosse. Então, ela retorna ao lixão para pegar seu filho, agora já uma criança por volta dos oito anos, que também sob os cuidados de Mãe Lucinda, cria um laço afetivo com Rita. Carminha leva o filho que abandonou ainda bebê para ser criado por ela e Tufão, sendo que todos, menos a vilã e Max, desconhecem a verdadeira origem de Batata, o apelido de Jorginho no lixão. Ainda consegue que Max case-se com Ivana (Letícia Isnard), irmã de Tufão e vão todos morar na mansão do ex-jogador de futebol. Lá, Carminha controla Tufão, mantém seu amante Max e fica na companhia do filho amado, Jorginho. Esse é o cenário da primeira fase de *Avenida Brasil*. Passam-se doze anos e Jorginho é um jovem jogador em ascensão, perturbado pelo sentimento forte de rejeição que tem pela mãe, que acredita ser adotiva. Ao mesmo tempo, mantém uma relação filial amorosa com Tufão. Rita, agora uma mulher adulta, assume a identidade de Nina e retorna ao Brasil disposta a vingar-se de Carminha. Nina vai trabalhar como cozinheira na casa da ex-madrasta, que não a reconhece e mais tarde apaixonou-se por Jorginho, reacendendo o afeto infantil. Seu maior objetivo é destruir aos poucos a vida da patroa a tal ponto que em determinado momento desiste do amor de Jorginho, para voltarem a ficar juntos ao final da narrativa. A vingança é o mote fundamental de *Avenida Brasil*, centrada no conflito intenso e direto entre Carminha e Nina/Rita. É a segunda novela no horário das 21h escrita por João Emanuel Carneiro, confesso criador de histórias cujo protagonismo é feminino. “Eu acho a mulher fascinante porque ela é muito mais exposta que o homem. Mesmo na rua; mulher na rua é muito mais visível que o homem. A maneira como ela se veste, como ela exterioriza sua sexualidade, mais generosa em sentimentos, tanto os bons como os ruins” disse em entrevista. (CARNEIRO, 2012). O

fascínio pelo feminino e a desenvoltura experimentada pelos escritores para criar personagens mulheres também foram apontados por Gilberto Braga (2009), “Tenho mais facilidade para escrever as mulheres, acho eu, porque na vida real as mulheres têm mais tendência de se abrir e falar de sentimentos do que os homens. [...] e isso ajuda muito os escritores. Por isso tantos escritores escrevem mulheres com mais facilidade”. A qualidade, tão depreciada pelo patriarcalismo nas mulheres, de falar de si e ser aberta quanto aos sentimentos - e que mantém as mulheres fora das falas oficiais, aquelas dominadas pelos homens donos de uma fala prestigiada que remete à razão, ao poder e ao saber socialmente valorado e legitimado (MATA, 1996) - é uma qualidade que faz delas as personagens centrais em narrativas cujo arrebatamento emocional é o tom dominante, que faz delas vilãs e heroínas que magnetizam 40 milhões de pessoas a cada noite durante meses.

*Avenida Brasil* foi sucesso de público e crítica. Considerada resultado do “fascínio das protagonistas femininas, do apelo popular de seus personagens e da linguagem cinematográfica” (ASTUTO, 2012) a novela alcançou números cobiçados no Ibope, uma audiência média entre 39 e 41 pontos. A revista *Veja*, que lhe deu a reportagem de capa, assim como a revista *Época*, disse que a novela conseguiu o que “só grandes novelas do passado faziam: hipnotiza e, sobretudo, inquieta os espectadores de todo o país” (MARTHE, 2012, p. 153). E foi além: “O ritmo ágil, a fotografia bem cuidada, os figurinos notavelmente precisos: tudo aponta para um rejuvenescimento providencial de um gênero que se acomodara no marasmo” (MARTHE, 2012, p. 154). Em 2013 *Avenida Brasil* concorreu junto à *Lado a Lado* pelo prêmio do Emmy Internacional de Melhor Novela, perdendo para a concorrente da mesma emissora. Ambas as novelas tinham uma fotografia cuidadosa e uma direção de arte primorosa. *Avenida Brasil* realmente destacou-se pelo ritmo intenso, tanto da narrativa quanto da montagem, e pela ausência de longas “barrigas”. *Lado a Lado* teve a seu favor um roteiro elaborado que conseguiu incluir fatos históricos na narrativa sem um didatismo monótono, além de mostrar como os debates de cunho social, racial e de gênero no início do século XX ainda permaneciam espantosamente atuais. Ambas as novelas tinham como trunfo vilãs extraordinárias e muito bem construídas dramaturgicamente.

João Emanuel Carneiro fez sua estreia no horário mais cobiçado da TV Globo, “o horário que paga o salário da Globo inteira”, como disse Aguinaldo Silva (SILVA, 2012), com a novela *A Favorita* (2008-09) no qual o conflito preponderante era entre duas mulheres. O público ficava na dúvida entre quem era a heroína e quem era a vilã, indo contra um preceito da escrita para o melodrama de que isso tem que ficar claro desde o primeiro momento.

Centrou as atenções no conflito entre as duas protagonistas e o amor romântico não era definitivamente o ponto central da história, o tema, afinal, era a vingança da vilã que se dizia injustiçada pela heroína. Carneiro colocou a má sendo a pobre, a ex-presidiária Flora (Patrícia Pillar) e a boa como a rica e elegante Donatela (Cláudia Raia). Surpreendendo o telespectador, absolutamente habituado à aristocrata vilã versus a heroína pobre e abnegada, o autor colocou a maldade - neste caso, psicopata - na pobre que começou a história profundamente sofrida. Carneiro fez a revelação das identidades no capítulo 56 (exibido em 05 de agosto de 2008) em um *twist* que desnor-teou o espectador e a partir daí a história teve novos mistérios e entrecchos. Um fato, no entanto, merece destaque. No Brasil a especialização do público permitiu essa reviravolta depois de iniciada a novela sem que o telespectador ficasse perdido, mas apenas surpreendido. O sentimento deixado foi de surpresa, não de incompreensão, mas para sua comercialização internacional a emissora precisou ajustar a narrativa, já que o consumidor de telenovela latino não brasileiro poderia não conseguir acompanhar uma história que, justamente, não deixasse muito claro desde o início quem era quem. Os capítulos que davam a entender que a vilã poderia ser a rica Donatela - que na verdade era a heroína - foram suprimidos em nome do maniqueísmo e da clareza das posições do bem e do mal. Com isso, a distância, a quantidade de capítulos entre a apresentação da história e a reviravolta do bem e do mal foi diminuída para o público que tinha outras expectativas para a narrativa.

Em *Avenida Brasil*, João Emanuel Carneiro lançou mão de um recurso semelhante de eletrização da narrativa, de deixar o amor romântico um pouco de lado e de produzir *twists* de alto impacto dramático, mas esperou até o capítulo 100. Justamente quando Carminha finalmente descobre a identidade de Nina/Rita e ameaça enterrá-la viva, em cena já mencionada neste trabalho<sup>113</sup>. As cenas que compõem toda a sequência na qual Nina/Rita é desmascarada por Carminha e sua identidade finalmente revelada, o confronto entre as duas e o “enterro” da inimiga são cenas claramente ligadas ao “teatro do mal”, no valor de exibição que tem a maldade no melodrama. O que fica muito mais evidente quando o telespectador percebe que Carminha afinal não tinha intenções de matar Nina e enterrá-la, mas unicamente assustá-la e mantê-la distante de sua casa, de Tufão e de Jorginho. Na cena inicial do confronto entre as duas, ainda que Nina/Rita possa ser mais entendida como uma anti-heroína do que a heroína clássica do melodrama, fica evidente a teatralização do bem também. Uma

---

<sup>113</sup> As cenas desta sequência estão disponíveis em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/avenida-brasil-carminha-enterra-nina-viva/2562026/>> e <<https://www.facebook.com/345199615666532/videos/448196268700199/>> Acesso em: 25 abr. 2016.

explosão que fala de honestidade, do bem e da justiça. Carminha, apela para o poder “Mais uma vez eu venci e vou vencer sempre e você mais uma vez perdeu e vai perder sempre porque você nasceu para perder”. O momento é de plena explosão do sentimento justo de vingança que acomete Nina/Rita: “Agora você vai ter o castigo que merece e sou eu que vou te dar”. Quando Nina/Rita perde o controle e passa a gritar com a vilã, finalmente as identidades foram reveladas, Carminha diz “Quero ouvir essa voz bem aí, da besta, da demonha”. Eis então que o teatro do bem dá-se por inteiro: “Demonha é você, sua bruxa. Uma criatura como você deveria estar atrás das grades há muito tempo, atrás de uma jaula, exibida em praça pública como o pior exemplo de humanidade para as pessoas decentes cuspirem na sua cara como eu fiz um dia e vou fazer de novo”. Então Carminha apela ao poder de ação, à altivez que ela, como vilã tem, mas que duvida encontrar isso em Nina/Rita, associada ao bem e à “fraqueza”, como acontece na instituição da bondade melodramática: “Você não vai fazer nada porque você não tem estômago, agora eu vou acabar com você”.

Depois do confronto entre as duas e do enterro simulado para assustar Nina/Rita, Carminha dá o jogo por ganho, já que a anti-heroína concordou com todos os termos impostos pela vilã, especialmente o de se afastar de Tufão e de Jorginho. Mas o evento apenas acende ainda mais o desejo de vingança de Nina/Rita que tem nas mãos informações que podem destruir Carminha - o fato de Max ser seu amante e o fato de Tufão ignorar a real origem de ambos seus filhos, que são filhos de Max com a vilã. A dúvida sobre as origens, o drama da identidade, mais uma vez e sempre, os clichês que conformam o gênero. Nina/Rita passa então a humilhar a rival, obrigando-a a servi-la, durante uma viagem de toda a família à Cabo Frio, ocasião na qual a mansão fica vazia, apenas com as duas oponentes. O jogo de humilhação perpetrado por Nina/Rita desperta o ódio de Carminha, que não suporta o lugar no qual foi colocada, um lugar artificial que não pode se manter quando toda a família que mora na mansão retornar de viagem. Carminha, então, tenta colocar de lado a teatralização do gesto de sua inimiga: “Esse teu teatrinho privê não vai te levar a nada. Anda, diz o que você quer”. Sabemos que a teatralização do gesto tem seu valor pelo que é exibido, exposto. Não a maldade praticada secamente, nem mesmo o bem da verdade e da justiça exercido, mas o valor no triunfo da exibição. Quando Carminha exige o final da situação que a deixava em uma posição vexatória diante de sua soberba e orgulho, tenta negociar com Nina/Rita, diz para “economizar” as duas daquilo, pede pelo final de uma humilhação que não poderia continuar em circunstâncias normais, mas que se exibiu, como um teatro, e calçou sua força na cena de mostrá-la rebaixada.

Além de colocá-la na posição de serviçal para aviltar a oponente, não nos escapa que o castigo que Nina/Rita buscou aplicar estava relacionado à beleza e vaidade da vilã. Em uma cena que intensifica pela sua construção audiovisual<sup>114</sup> o aspecto sádico do gesto, corta e pinta os cabelos de Carminha. Ao anunciar que fará o gesto, Carminha sai de sua contenção sustentada pelo medo da chantagem da rival, “você está passando dos limites”. É no ataque à beleza que o limite é ultrapassado, não na ameaça de perder tudo que conquistou com suas armações e mentiras. Dona de fios louros e compridos, a vilã descontrola-se durante a sessão que assemelha-se - para ela, vítima confessa do Mito da Beleza - à tortura. A música usada reforça o sentido lúgubre do momento e da profunda tristeza que acomete Carminha ao se ver atacada no sinal de seu “sucesso”. De todos os aviltamentos que Nina inflige na vilã na sequência que marca sua vingança é só aí que Carminha chora dolorosamente e descontrola-se em um grito de pavor. Primeiro lentamente, depois violentamente de qualquer maneira, Nina/Rita corta os cabelos “comprados” da vilã, pois trata-se de um megahair<sup>115</sup>, e pinta-os de um castanho escuro. Cabelos que são o sinônimo da conquista dos objetivos de Carminha, já que representam o dinheiro que possui, o tempo para cuidar de si e o sucesso na construção de um modelo de aparência digno de inveja. Ao ver-se no espelho, depois de cortados e pintados os cabelos, diz entredentes, quase cuspidando as palavras de tanto ódio: “tá horrível, você acabou comigo. Essa não sou eu”. Mais à frente um pouco, ainda totalmente descontrolada “O que você quer, pelo amor de Deus? Acaba com essa tortura”. Carminha vai para diante do espelho, vendo-se daquela maneira, sussurra um ódio viscoso “o que você fez comigo? o que você fez comigo?”. Nina sobe as escadas para o quarto da dona da casa e também diante do espelho brinca com uma mecha do cabelo da inimiga, colocando-o na cabeça, olhando-se com um sorriso que não esconde o prazer sádico que sente. Na época da revelação das identidades e da tortura empreendida por Nina/Rita, que começou no capítulo 100 e foi até o 103, a Central de Atendimento da Globo foi tomada de elogios com a coragem da anti-heroína em atacar sua oponente, mas Nina/Rita vai ultrapassando uma linha tênue entre a vingança que ainda pode ser considerada justa e a barbárie da aplicação de um castigo que não condiz com a pena. Nina/Rita chegou a imitar os gritos sibilantes da vilã e o desconforto da inversão de papéis - Carminha mostra-se fragilizada e com medo diante da (agora) algoz -, além do incômodo em ver uma personagem “do bem” usando estratégias da vilania, apareceu no

---

<sup>114</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2060550/>> e em: <<http://globoplay.globo.com/v/2060570/>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

<sup>115</sup> Técnica de profissionais que trabalham com cabelo na qual os fios são alongados a partir da colagem de mexas de cabelo aos fios naturais da cliente.

retorno do público à Central de Atendimento (MARTHE, 2012) - mesmo que seja um bem obcecado com a vingança e que vacila na firmeza moral quando a chance de exercer um poder facínora sobre a vilã oferece-se de bandeja. O limite que fez o público considerar que o castigo era demasiado foi justamente o corte do cabelo, um atributo primordial da constituição do mito da beleza feminina. O megahair de Carminha era um dos seus orgulhos estéticos e foi lá que Nina/Rita a atacou e foi lá também que o público não perdoou a heroína e ofereceu uma proteção fugidia e débil para Carminha, ainda que a vilã tivesse levado à morte de seu pai, roubado sua herança e atirado-a criança e indefesa para ser criada em um lixão. Tudo isso, mais diversas outras crueldades e mentiras de Carminha, foram “perdoadas” quando ela foi atacada pela beleza. Criticada em suas ações, a “mocinha” de *Avenida Brasil* teve no seu autor, uma defesa. “Basta eu colocar uma cena de *flashback* da personagem criança sofrendo o pão que o diabo amassou na mão da madrasta para as pessoas voltarem a torcer por ela”, diz o autor (ASTUTO, 2012). Ou seja, João Emanuel Carneiro brinca com os limites das matrizes fundamentais da telenovela, o melodrama e o folhetim, mas nem tanto. Quando é necessário o telespectador é confortado e as emoções voltam todas para o lugar onde devem estar. Aí estão agindo as “estruturas de consolação” (ECO, 2000). As cenas escritas por Carneiro comovem o espectador, “bagunçam” suas emoções, mas logo a seguir tranquilizam os sentimentos, sem abalar a base estrutural na qual repousa o movimento ondulante da narrativa.

Depois desse *twist* marcado entre os capítulos 100 e 103, como dissemos, Carminha consegue uma reviravolta e quem cai é Nina/Rita. Ou seja, mais uma vez e sem nenhuma surpresa, as histórias de ambas estão estabelecidas em conflitos de arcos narrativos espelhados. O que torna o embate de Carminha e Nina/Rita menos corriqueiro é talvez o fato de Nina/Rita não ser exatamente a heroína altruísta que geralmente nos é oferecido como contraponto à vilã. E assim como Nina/Rita não é em absoluto apenas boa, tampouco Carminha é apenas má. “É uma personagem muito rica porque não é só vilã: ela é uma mulher, uma pessoa, uma sobrevivente. Ela poderia ser qualquer um. Todos nós temos um pouco de Carminha”, disse Adriana Esteves (MARTHE, 2012). A atriz, para humanizar a personagem e descolá-la de uma maldade rasa e simplória, apela para aqueles laços de identificação que já apontamos antes. Menos pela maldade em si, mas mais pela constituição da personalidade da personagem, Esteves está correta: há um pouco dela em todos nós. Há um regozijo em viver a altivez e a liberdade de Carminha por procuração. Na distância segura do consumo de sua monstrosidade moral, envolta por uma aparência bonita que não apenas é veículo para a maldade, mas que se constitui como resultado de um indivíduo eficiente e cheio

de sucesso no controle de si próprio. Mesmo que Carminha, especificamente, seja estridente e descontrolada em suas ações - não suportando as chantagens de Nina/Rita, ela joga-se da janela da mansão onde vive e vai internada em uma clínica de repouso - ela parece no controle da situação, dona de si, dona até dos outros, usando roupas de cores claras impecavelmente apresentadas, cabelo bem cuidado e caro, jóias extravagantes e bolsa de grife. Carminha tenta ser elegante, mas mal consegue disfarçar a falta de “berço” e ainda que berre a plenos pulmões quando é finalmente expulsa da casa por Tufão, ao final da novela, que havia gasto os melhores anos de sua vida naquele “subúrbio de merda” e que eles eram “uma família cafona de quinta [categoria]”<sup>116</sup> ela muito menos escapa disso, ainda que sua intensa auto-estima jamais a permita equiparar-se com aquela família cafona. Didaticamente: Odete Roitman e Laurinha têm berço e vestem-se externando o bom gosto e a elegância que o dinheiro durante a vida ajuda a construir, já Carminha, como a heroína Maria do Carmo em *Rainha da Sucata*, é uma nova-rica, cheia de dinheiro, mas órfã de um bom gosto que nenhuma fortuna pode comprar. E no processo de dar às imagens sentidos que são herdeiros de um “já visto”, essa diferença da riqueza de berço e da riqueza recém-conquistada é constituída muito intensamente pela caracterização das personagens.

E quando o assunto é o “nascer em berço de ouro” e isso ajudar a conformar uma classe e uma elegância na constituição do modo como as vilãs se apresentam, talvez a ex-Baronesa Constância Assunção seja uma concorrente imbatível. A bela atriz Patrícia Pillar deu vida à Constância, uma mulher cuja família é o retrato da derrocada da monarquia nas primeiras décadas da república brasileira. Ex-barões do café, os Assunção, donos de títulos de nobreza extintos pelas novas leis, tentam se adaptar aos novos tempos, plenos de acontecimentos históricos que foram incorporados à trama, obedecendo aos mecanismos de hibridização dos âmbitos da ficção e da realidade, como o movimento popularmente conhecido como Bota Abaixo, no governo de Pereira Passos (1902-1906) - com declaradas intenções de acabar com os cortiços e construir uma paisagem urbana no Rio de Janeiro que se assemelhasse à Paris, com a abertura da importante avenida Rio Branco, no centro da cidade - além das revoltas da Vacina (1904) e da Chibata (1910). A narrativa, ao contrário de *Avenida Brasil*, na qual o amor romântico é um elemento acessório, constituindo muito mais as tramas paralelas, *Lado a Lado* tem como tema central as histórias amorosas de dois casais, Laura e Edgar (Thiago Fragoso) e Isabel e Zé Maria (Lázaro Ramos). Laura e Isabel tornam-se amigas logo nos primeiros capítulos, mas não poderiam ter origens mais diferentes. Laura é

---

<sup>116</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2179162/>>. Acesso em: 12 jan. 2016.



filha de um ex-barão do café, mas é uma jovem que não compactua com a arrogância e a soberba da mãe, a ex-baronesa Constância. Isabel é filha de ex-escravos, a primeira geração já nascida livre, e, corajosa, não se submete ao jogo de empáfia que Constância tenta impor. As duas jovens conhecem-se no dia dos seus casamentos, que acontece na mesma igreja, e criam uma amizade duradoura e fraterna, jamais aceita pela ex-baronesa, que não entende como a filha pode ser amiga e verdadeiramente gostar de uma filha de ex-escravos. O arco narrativo de Laura e Isabel será sempre paralelo na novela, os eventos da vida de uma impactam na da outra, são duas jovens amigas em busca do amor e do reconhecimento do valor da mulher, enquanto Constância é a personagem que confronta ambas e constrói com elas uma dinâmica na qual quando elas estão bem, é Constância que está mal. É a grande vilã da história do núcleo protagonista, ainda que outros vilões possam ser encontrados na trama, prática comum nas telenovelas, como o senador Bonifácio (Cássio Gabus Mendes), pai de Edgar, à quem Constância em determinado momento se alia e com quem se envolve amorosamente, mas unicamente para alcançar seus objetivos. Bonifácio representa o político e empresário de origem social humilde que, uma vez rico e poderoso, passa por cima da lei para alcançar o seu projeto de poder. Outra vilã é Berenice (Sheron Menezes), também filha de ex-escravos que mantém uma inveja visceral de Isabel e do mesmo modo que Bonifácio vai associar-se com Constância e morrer ao final da trama como consequência de sua ambição. Ambos, Bonifácio e Berenice representam tudo que causa ojeriza à Constância, ele por representar o novo poder republicano que a destituiu tanto de seu patrimônio quanto do uso do título monárquico que tanto a agrada, ela por encarnar a liberdade de uma “gente” que a vilã menospreza em tudo, na cor da pele, na pobreza e na falta de classe e berço.

É Constância o motor das ações da história. São atitudes suas que causam os *twists* e levam os personagens a agirem. A novela passa-se em duas fases. Inicialmente Laura e Isabel são duas jovens que vão casar-se, Laura por conveniência e um tanto relutante, pois comprometeu-se com Edgar anos atrás - o noivo tampouco tem certeza de sua decisão - e Isabel, por puro amor à Zé Maria. A noiva em dúvidas casa-se, Isabel, não, pois Zé Maria não apareceu, já que foi preso ao usar a capoeira para impedir que a polícia destruísse a moradia dele e dos amigos, incluindo a de Isabel com o pai, no movimento do Bota Abaixo. Então, o filho de Constância, Albertinho (Rafael Cardoso), um jovem acostumado aos benefícios da classe a qual pertence e que é manipulado pela mãe, mimado e fraco, interessa-se por Isabel. Depois de descobrir que Zé Maria não apareceu no casamento porque foi preso por ser capoeirista - em uma época na qual isso era uma prática criminosa - Isabel decepciona-se,

entrega-se à Albertinho e gera um filho. Eis o primeiro grande *twist* da história e uma das principais perversidades de Constância, que repousa justamente na questão da maternidade. A vilã encontra um modo de roubar o filho de Isabel, orquestrando com Berenice e a parteira, para que a heroína acredite que o filho nasceu morto. Constância, afinal, não podia suportar ter um neto mulato, neto gerado por uma filha de ex-escravos. Sem o filho e desprezada pelo seu amor e pelo pai, que não perdoa sua falha “moral”, Isabel aceita a oferta de Constância de uma passagem para Paris e vai embora. Enquanto isso, Laura, que casou-se com Edgar e descobriu-se apaixonada, pede o divórcio do marido, quando descobre que ele além de ter uma filha em Portugal, onde morava, é envenenada por uma carta na qual Catarina (Alessandra Negrini), a mãe da filha de Edgar, outra personagem ligada ao mal, sugere que ainda mantém um caso amoroso com ele. O divórcio, legalmente possível na época, era socialmente um escândalo e Constância não tem dúvidas em exilar a filha em um balneário e manter a exaustiva farsa do casamento, entrando em acordo com Edgar, respondendo às correspondências da filha e assinando “Sra. Edgar Vieira”. É em uma dessas visitas à casa que era da filha e na qual ainda mora Edgar que acontece uma cena<sup>117</sup> que mostra as falas maldosamente divertidas de Constância que falávamos antes, bem como sua enorme preocupação com a beleza e a elegância. A luz elétrica mal havia chegado ao Rio de Janeiro e a novidade já estava na casa de Edgar. Ao entrar na sala, a empregada de Edgar acende as luzes, Constância e Carlota (Christiana Guinle), sua irmã que sabe de todas as suas tramóias, mas é controlada e manipulada pela vilã, tomam um susto com as luzes que se acendem, Constância fala “Meu Cristo! Luz elétrica! Pior invenção de todos os tempos para a pele feminina”. A irmã argumenta “Não seja dramática Constância”. Ambas as personagens começam a esconder o rosto com as mãos, como que protegendo a pele e a beleza dos efeitos da luz. A vilã continua: “A luz de vela ou o lampião a gás eram muito mais lisonjeiros para a mulher. A dureza da eletricidade será a desgraça de muitos casamentos, as mulheres vão envelhecer cada vez mais rápido. E não há sombras onde se esconder, é um horror”.

Passam-se seis anos, Laura no balneário e Isabel em Paris. Durante esse tempo, Constância dá dinheiro à Berenice e sua irmã, Zenaide (Ana Carbatti) para que esta crie Elias (Cauê Campos), seu neto, como se seu filho fosse. A ex-baronesa afeiçoa-se verdadeiramente ao garoto e combina sempre com Zenaide para ver o menino na rua, “é o único momento em que meu coração descansa”, diz. Depois do tempo passado, começa a segunda fase da história, quando Isabel volta rica e sofisticada de Paris e Laura retorna à cidade disposta a

---

<sup>117</sup> Cena disponível em: < <http://globoplay.globo.com/v/2232215/>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

trabalhar e reunindo coragem para assumir sua condição de divorciada. E novamente, a história caminha nas idas e vindas do romance dos dois casais protagonistas. Até o final, no qual Constância, apaixonada verdadeiramente por Umberto (Klebber Toledo), amigo de seu filho, é abandonada por ele por exigência da família do rapaz, é rechaçada pelos filhos, por Bonifácio e pelo marido. Sua punição não poderia afetá-la mais: o marido obriga-a a servi-lo como empregada e manda-a para a fazenda mais pobre da família, sem rendas, jóias, vestidos finos e chapéus de pluma. É tirada de Constância a família, em nome de quem ela dizia fazer qualquer coisa - e efetivamente fazia. Mas não era pela família, era por si. Assim como foi tirada dela a posição social e o dinheiro que tanto tentou preservar. E por fim, a ex-baronesa foi castigada em sua beleza e elegância que ajudaram a caracterizar a personificação da elite arrogante incapaz de aceitar o fim da escravidão. Constância é punida em tudo que valoriza e pelo qual fez um enorme esforço para manter. Toda sua trajetória é em nome de defender o que lhe foi arrancado ao final.

Constância é uma racista convicta, uma classista retrógrada, uma legítima aristocrata ainda em luto pela monarquia que tombou e levou junto um modo de vida que não pode mais ser sustentando com a chegada da república. Manipuladora, chantagista e obstinada representava uma determinada visão social bastante equivocada que se estendia para crueldades na esfera das “fidelidades primordiais”, na esfera mais privada, e promovia ações contra quase todos os seus maiores afetos, o marido, os filhos, as irmãs. É contra Isabel, mãe de seu neto mulato ilegítimo, que aciona toda sua munição, mas volta-se também contra a idealista filha Laura. Na última semana da novela<sup>118</sup>, sabendo que Laura, nessa altura da trama trabalhando como jornalista, investigava um caso de suborno no judiciário e incriminaria a mãe em uma matéria - já que Constância havia garantido com suas artimanhas não ser julgada pelo sequestro de Elias - a vilã tem uma discussão com a filha na rua, que perturbada, acaba sendo atropelada. Vendo-a ali, inconsciente, ao invés de levá-la ao hospital, Constância interna-a em um sanatório, no qual Laura não podia comunicar-se com ninguém, muito menos sair de lá. Encarcerou a filha para não ter que lidar com a consequência dos próprios atos e para continuar mantendo as aparências de uma mãe de família exemplar, um modelo de aristocrata a ser invejado.

A tenacidade com que Constância persegue seu objetivo mostra uma personalidade dominadora, que passa por cima de todos para conseguir o que deseja. Como ela mesma diz logo no segundo capítulo da trama - aqueles que são construídos para apresentar os

---

<sup>118</sup> Capítulo disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2440815/>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

personagens e deixar claro a polaridade de forças no melodrama - o que ela não consegue do jeito que quer, ela destrói. O que a humaniza, verdadeiramente, é o amor por Elias. O neto, mulato, faz dela uma avó que tem traços de humanidade mais acentuados do que em qualquer outro papel que exerce na vida. Após Isabel descobrir que Elias é seu filho que foi seqüestrado por Constância - o que marca o segundo grande *twist* da narrativa - a vilã consegue manter o amor do neto que é também verdadeiramente encantado com ela e consegue até certo ponto colocar o menino contra a mãe. Só no penúltimo capítulo Elias finalmente dá-se conta das crueldades da avó. Até então, por mais que fosse alertado pela mãe Isabel, pelo avô materno e por Zé Maria, Elias gostava da “moça dos doces” e ela era “muito bonita”. Isso porque a vilã sempre que pedia para Zenaide levar o menino para vê-la dava a ele doces. No jogo de confundir Elias, Constância vai à casa de Isabel<sup>119</sup> e diz a ele que ela sempre esteve por perto, enquanto sua mãe estava em Paris. Isabel descontrola-se e dá um tapa em Constância, prontamente defendida por Elias, que coloca-se entre a mãe e a avó: “não bate na minha avó”. O sorriso sádico de vencedora que Constância dá, logo após ser esbofeteada e defendida pelo neto, deixa a dúvida do que dava à ela mais prazer, se efetivamente ser querida por Elias ou se nessa disputa pelo amor do garoto ser Isabel a perdedora.

A ex-baronesa da Boa Vista é uma personagem profunda, cheia de nuances. “É muito rica, complexa e muito bem construída pelos autores”, disse Patrícia Pillar (2013). Sente realmente um amor profundo pela família, mas seu modo de funcionamento, suas estratégias tirânicas e violentas, suas manipulações desmedidas e seu profundo preconceito racial e de classe foram lentamente minando seus relacionamentos com as pessoas mais próximas de si. Constância dificilmente acha que alguém não está abaixo de si própria. Sua irmã, Celinha (Isabela Garcia), também da aristocracia, é uma mulher bem humorada e um tanto ingênua, uma pessoa de coração cativante. A rigor está na mesma condição social da irmã, mas é por ela constantemente menosprezada. O motivo: não se casou. Carlota, sua outra irmã, conivente com todas as suas arbitrariedades, também é menosprezada. O motivo: é viúva. Qualquer das pessoas que convive com a vilã e não corresponde à suas amplas e colossais exigências merece seu desprezo. E as exigências de Constância baseiam-se naquilo que imagina ser o retrato do sucesso social e familiar: dinheiro, poder, “berço”. Se sua presa for mulher, é possível acrescentar às suas exigências beleza e um bom matrimônio. Já com Isabel o problema é maior, é sua grande antagonista na novela. Isabel é negra, filha de ex-escravos e, inicialmente, pobre. Parte do desconforto imenso de Constância com Isabel está tanto em um

---

<sup>119</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2440295/>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

ciúme egoísta da filha, que vê na amiga qualidades admiráveis que jamais encontra na mãe, quanto em um uso do corpo que Isabel se permite, em um uso da sensualidade que ela não se castra, mas que Constância se interdita, em nome do que ela imagina que é uma “mulher de família”, uma “mulher decente”: “Isabel é para a Laura o que a Constância nunca conseguiu ser como mãe. É um pouco de racismo, de como ela expõe sua feminilidade, mas principalmente ela tem raiva da liberdade que a Isabel tem” (PILLAR, 2013). Na entrevista concedida a Cimino (PILLAR, 2013), a atriz mencionou que via um tanto da vilã na elite de hoje que tem horror à classe média, horror à pobre, à “gente diferenciada”. Acrescentaríamos que há ainda um tanto de Constância no julgamento moralista que se fazem às mulheres em nome da prescrição de comportamentos que uma mulher deve seguir até hoje para ser considerada “séria”, “para casar” - afinal o patriarcalismo ensinou a lição de que o matrimônio é um mercado no qual a mulher é o produto a ser ofertado. O caminho que leva ao altar e garante o “amor” e a “felicidade” está conformado por uma série de interdições que subtrai da mulher o poder sobre a sexualidade e o próprio corpo, um jogo ideológico e político de controle do feminino que já atravessa milênios e tem armas de ataque sempre renovadas.

A crueldade de Constância é dirigida ainda aos filhos, ainda que realmente os ame. Mas, é um tipo de amor que Laura muito cedo descobre que não a interessa, não obstante, nunca é fácil abrir mão da mãe. A vilã ama-os dominando, usando-os, exigindo que façam o que ela entende ser de seu interesse, um amor narcísico e sufocado pela posse. Albertinho, afagado pela mãe, protegido por ela, e um tanto irresponsável e imaturo demora mais para perceber o amor doente que Constância tem pelos filhos. Em uma cena<sup>120</sup> de confronto na qual Albertinho finalmente dá-se conta do quanto a mãe o usa para que ele se encaixe nos seus interesses particulares, quando a flagra nos braços do amante Umberto, seu amigo, a fala do jovem diz muito da relação que a vilã conseguia estabelecer com os filhos. “Uma mulher que durante toda sua vida encheu a boca para vociferar contra a vulgaridade”. Constância não se importa com o que o filho possa sentir em relação à sua ligação com Umberto, mesmo em momentos de extrema tensão, pensa no teatro de aparências que estrutura sua vida: “não conte para o seu pai”. Albertinho, por fim e aos gritos - já que o melodrama grita em voz alta (BROOKS, 1995) - a pune: “Mãe é uma pessoa que evoca respeito, admiração, gratidão. Aqui só vejo uma mulher vulgar, que me usou, me manipulou, me espremeu de todas as maneiras até eu me tornar um nada. Mas acabou. O que vi aqui me enoja, mas ao mesmo tempo me

---

<sup>120</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2444565/>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

alivia, me liberta. A senhora acaba de assinar minha carta de alforria, Baronesa. A partir de hoje eu sou um homem livre. Livre do seu egoísmo, da sua vaidade, da sua posse doentia”.

Além de perversa, manipuladora e egoísta, Constância é também muito bonita, elegante e sofisticada. É uma mulher vaidosa, que está constantemente em frente ao espelho se arrumando e aperta-se em espartilhos para que o porte fique “elegante”. Roupas com fino acabamento, luvas de renda, belas e finas jóias, flores em organza e seda nos chapéus e nos vestidos. E cores claras. Constância é mais uma de nossas vilãs vestida prioritariamente de cores claras, além de tons de azul e hortências, que ajudavam a conformar uma aparência angelical e “pura”, mas que, na verdade, só havia uma maldade opressiva engendrada nos menores detalhes. Obedecendo à caracterização por tradição (PALLOTTINI, 2012), à memória que é chamada a dar significado às imagens pelos processos de interionicidade (COURTINE, 2013), a ideia de pureza - ainda que uma falsa ideia - é passada pelo branco e Constância vestia-se de bordô e vermelho quando ia ao encontro dos amantes. Estava pronta para a sedução. É dona de cabelos claros e longos, mas sempre presos, afinal, naquele momento mulheres sofisticadas não soltavam os cabelos em público. Os chapéus eram símbolos de ostentação e as mais ricas, como Constância, os adornavam com plumas, flores e ornamentações. A beleza era um traço marcante da personagem, bem como sua elegância que aparecia no figurino cuidadosamente construído para erigir ao redor da personagem essa aura de glamour. A equipe de marketing da emissora tirou proveito do figurino reconhecidamente sofisticado de Constância. Foram lançadas enquetes na página da novela - ainda disponíveis - para respondermos “Com qual roupa Constância arrasou?”<sup>121</sup>. Enquetes relativas à “frase mais divertida de Constância” também estiveram à disposição dos telespectadores.

Constância é uma mulher bela e usa disso na trama como ferramenta de poder. Usa também o sexo e a sedução para alcançar seus objetivos. Ao pedir um emprego para o filho a Bonifácio<sup>122</sup>, que já havia sido seu amante, um rapaz irresponsável no qual o senador não acredita que possa usar de forma proveitosa em sua fábrica de tecidos, diz “A senhora está super valorizando sua beleza nobre”. A vilã não se dá por vencida, consegue o emprego e insinua-se, ao despedir-se do senador: “A família em primeiro lugar, como sempre. Um prazer Bonifácio Vieira, outros maiores podem vir”. Ainda que acreditemos em nossa perspectiva que as vilãs das telenovelas não são bonitas apesar de seres má, mas que a beleza ajuda a

---

<sup>121</sup> A enquete está disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/lado-a-lado/enquete/com-qual-roupa-constancia-arrasou.html#resultado-parcial>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

<sup>122</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2250230/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

conformar a maldade e não a disfarçá-la, em *Lado a Lado* esse elemento da beleza como um véu que não deixa entrever claramente os limites da crueldade esteve presente essencialmente na fala de Elias, o neto de 6 anos da vilã. Ainda gostando da avó mesmo tendo nas mãos as informações sobre seu sequestro, ele reluta em acreditá-la como uma pessoa má, e em parte deve-se ao fato de ele ter um carinho especial por ela, por ganhar doces e por ela ser bonita. Quando a mãe tenta convencê-lo do quanto maldosa e implacável pode ser Constância, argumenta para o quão “mentirosa” pode ser a aparência de uma mulher bonita. “Meu filho, eu sei que você acha ela muito bonita, mas ela só é bonita por fora, por dentro ela é horrível”<sup>123</sup>. A inocência de Elias só pode ser perdoada mesmo por isso, pela sua ingenuidade infantil. Os adultos das novelas já aprenderam há tempos que beleza, mais do que disfarçar a mesquinhez das vilãs, acaba por compor a identidade da vilania e que lá, trata-se, efetivamente, justamente disto, de uma luta contra as aparências. O re-conhecimento da identidade, nos disse Martín-Barbero (2001), é o momento no qual a moral da trama melodramática se impõe.

Um fato, sobre *Lado a Lado*, nos chamou atenção. A atriz Patrícia Pillar, em entrevista ao programa *Fantástico* sobre a estreia da novela que seria no dia seguinte, foi logo no começo tanto fazendo uma separação entre sua personagem e ela própria, quanto levantando a bandeira contra o Mito da Beleza, este que viceja nas novelas e foi perfeitamente encarnado em Constância. A jornalista, vendo-a chegar, no lugar combinado para o bate-papo, diz no *off* da matéria o quanto ela estava bem e bonita e logo a atriz cortou o assunto antes que ganhasse fôlego “Só se fala em magreza, idade, plástica. Ah, isso cansa! Nada mais objeto do que isso, você não pode envelhecer, não pode engordar, não, isso é muito chato. Muito limitador no que é ser uma mulher”. Questionada se tinha “medo de envelhecer”, a atriz, que há dez anos enfrentou publicamente um câncer de mama do qual está curada, respondeu “Tenho medo de perder a saúde, as funções, de poder ir e vir”<sup>124</sup>. Interpelada em nome do Mito, em um empréstimo que fez à personagem, Patrícia Pillar pôde colocar no sistema midiático uma fala de respeito ao rosto e ao corpo das mulheres, exigindo que outro assunto fosse trabalhado, um outro que não reduzisse a mulher ao seu modelo de aparência. A fala da atriz não é comum, nem no sistema midiático, nem na classe profissional à qual pertence. Quando convocadas a colaborar com o Mito, as atrizes, modelos, celebridades o fazem sem nenhum constrangimento, e talvez até sem consciência, dando suas receitas para manterem-se jovens,

---

<sup>123</sup> Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2442451/>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

<sup>124</sup> Disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2130694/>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

belas e magras. Uma confissão pessoal: depois de tanto ver, no modelo de aparência das vilãs uma repetição infinita de poder, liberdade e sucesso no gerenciamento de si associados à elegância, beleza, magreza é revigorante encontrar na fala de uma atriz midiaticamente considerada bonita - um modo de aparência a ser invejado e copiado - um relato que atinge o mito e tenta colocá-lo de lado em nome do que uma bela mulher tem a dizer.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que pareça uma constatação óbvia dizer que as atrizes das novelas são mulheres bonitas, foi, de saída, uma negação em aceitar como natural a beleza onipresente nas narrativas da telenovela, especialmente as ligadas à maldade, que ajudou a germinar a primeira interrogação sobre o que viria a ser a problemática desta tese. De mulheres belas e elegantes partem ações horrorosas, monstruosas, imperdoáveis. Um insistente “por quê?” incomodava, ainda que não estivéssemos alheios a todas as exigências de beleza e boa forma que são cobradas mais rigorosamente das mulheres em nossa contemporaneidade. E logo no começo ficou claro que pensar o embelezamento da vilania na teledramaturgia exigia percorrer um caminho histórico dos modos de narrar essas histórias audiovisuais, afinal, o que das marcas do gênero apareciam nessas vilãs, tanto em seu comportamento quanto em seus modelos de aparência? Mas também, muito rapidamente ficou claro que buscar explicar o embelezamento da vilania e o acolhimento da maldade em uma monstruosidade exclusivamente moral nos levaria para fora das telas, para a história da beleza, do corpo, do feminismo, e como todos esses elementos conformaram um modo de pousar os olhos sobre as mulheres e sobre a maldade que só pode suportar uma vilania bonita, magra, poderosa e livre.

Naturalmente, nossas impressões e considerações aqui não podem ser apontadas como preliminares, muito menos absolutamente conclusivas. Como indicamos logo no começo da jornada da leitura deste estudo, muitas perguntas postas inicialmente, como esforço de delimitação dos nossos estudos foram respondidas, outras apareceram no percurso da pesquisa. Então, algumas puderam ser contempladas, outras não, o que só nos deu confiança para acreditar no quão rico é nosso objeto. E que bom que as respostas não puderam todas ser dadas. Se diferente fosse, como poderia a pesquisa e o conhecimento caminharem?

É com sobriedade que apresentamos os resultados deste trabalho, esperando contribuir ainda que timidamente para a elucidação de um campo de estudo que ainda se ressentia de uma bibliografia mais ampla e estudos mais sistemáticos: a vilania feminina. Encontrar referências sobre teledramaturgia exige um esforço que não é observado quando buscamos autores que pensem sobre o drama no cinema, no teatro ou na literatura. Maior esforço ainda nos impõe a busca por estudos sobre a figura do vilão. Juntar ambas as dificuldades, como é possível deduzir, dá em uma busca, por sua vez, mais difícil que as duas anteriores: a vilã - não o vilão - na narrativa da telenovela de modelo brasileiro.

A vilã da telenovela veio ao longo das décadas se complexificando, deixou de ser a “bruxa” claramente identificada com a maldade, para se constituir dentro de uma narrativa que sistematicamente foi abrandando, naquilo que une severamente ética com estética, as heranças melodramáticas e folhetinescas. Liberadas, as personagens deixaram de apresentar a maldade na superfície do corpo - na capa, nos bigodes e na penumbra que cobria o rosto do vilão no teatro melodramático parisiense, como lembra Xavier (2003a). Mas isso não bastou. A vilania passou a ser bonita e elegante. E substancialmente, a partir de 1990, uma vilania essencialmente feminina, calçada em um modelo de vilã que veio sendo construído desde 1970. Entretanto, constatar essa mudança que só se torna possível a partir de um levantamento empírico nos dá um dado, mas não uma explicação e uma interpretação. Eis que as perguntas se impõem, urgentes. Como essa vilã pôde aparecer? Como justificá-la? Olhar a narrativa da telenovela, mesmo respeitando as heranças de suas matrizes fundamentais, seria suficiente? Foi quando nos deparamos com os dados preliminares do campo que novas perguntas nos levaram a hipóteses que hoje consideramos confirmadas e resultado do trabalho de pesquisa. A mudança essencial da escalada da vilania feminina - e de um determinado tipo de vilã, tanto em seus modelos de aparência, como o que desejam e o que fazem em seus arcos narrativos - responde a questões que, sim, podem ser encontradas na história dos modos de contar da telenovela, mas que certamente os extrapolam e nos lançam tanto ao percurso dos modos de olhar o corpo e a beleza, quanto ao contexto que constrangeu determinados tipos de olhar para a monstruosidade, enquanto instigava outros. E junto a tudo isso, que necessidades sociais e culturais são essas que não apenas permitem, mas até exigem que as vilãs que aparecem nas narrativas respondam à um modo de ser mulher que era impensável há alguns pares de anos?

A ascensão da vilã moderna, como escolhemos chamá-la, pode inicialmente ser buscada no percurso dos modos de contar da telenovela. Hoje realistas, apoiando-se em histórias verossímeis, as novelas permitem um abrandamento - não um abandono - das matrizes melodramáticas e folhetinescas, sem o qual a polarização das forças do bem e do mal não permitiria a construção de personagens mais humanizados, sejam vilãs que podem amar verdadeiramente seus filhos ou heroínas com deslizes éticos. Esse abrandamento relaxa essencialmente a exigência de relacionar a ética com a estética e assim libera a aparência da vilã para reproduzir tudo aquilo que pode ser invejado por uma mulher comum. Daí podem acontecer reincidências estéticas que pela sua repetição sucessiva já arriscam criar novos sentidos para a maldade, como o uso de roupas claras pelas vilãs. Nada da sombra, da penumbra, do escuro para representar uma maldade dissimulada, ou mesmo ostensiva. As

vilãs das telenovelas usam roupas claras, que só remetem à transparência e pureza para os telespectadores menos atentos. O abrandamento do valor melodramático e folhetinesco não significa que a narrativa deixe de ser o “drama da moralidade” ou que fundamente uma narrativa rigorosamente realista que deixe o melodrama de lado, antes nos diz que o melodrama sob ajustes e adaptações necessários continua definindo aquilo que é razoável e desejável no andamento da trama, haja vista a repetição incansável dos clichês que consagram o gênero, como o mistério do nascimento e a vida sob uma identidade que não é a sua verdadeira.

A “liberação” da vilã moderna se dá ainda a partir de um “viés de desencantamento” como diz Xavier (2003a). O patriarcado - que será tão combatido no movimento feminista - é duramente questionado na emergência do modelo moderno de narrativa, cujo marco referencial é a exibição de *Beto Rockefeller* (TV Tupi, 1968-69). O novo código moral “moderno e de inspiração humanista” ajuda a exorcizar a culpa bíblica e permite que uma vida mais hedonista tanto apareça nas telas quanto seja entendida como um modo no qual poderíamos viver. É o surgimento do “senso comum pós-freudiano”, que por seu lado vai caminhar conjuntamente com a segunda onda do feminismo, de 1970 a 1990, que incendiou e reorganizou as relações de poder entre os gêneros.

Não é possível deixar de lado as consequências do movimento feminista quando analisamos personagens femininas em uma narrativa que como poucas dá como espetáculo aquilo que é experimentado na vida vivida. As vilãs são personagens que falam de ser mulher e de ser mulher em determinado momento histórico. Ao mesmo tempo que o “senso comum pós-freudiano” estabelecia-se como parâmetro e buscava enfraquecer uma justificativa de dever cristão para valorar outra, uma racional inspirada na ciência, o movimento feminista dava uma liberdade nunca antes pensada à mulher, cuja imagem poderia finalmente enterrar aquela mostrada nas narrativas melodramáticas até aquele momento, ligada ao *ethos* cristão da renúncia e do sacrifício redentor, à doçura, à abnegação e ao valor familiar, à uma fragilidade que reclama todo o tempo por proteção para uma outra, uma que autoriza à mulher sentimentos e comportamentos antes privativos dos homens, aqueles ligados às estruturas de poder e liberdade, aos desejos pessoais e egoístas, às atitudes calculadas e obstinadas, nos quais o amor romântico nem sempre encontra espaço para ser um contra-peso à ação ambiciosa de uma mulher tenaz.

Mas a resposta do patriarcalismo ao feminismo é violenta. Se as mulheres agora estão libertas dos cárceres que foram as ficções ao redor da família feliz e esposa exemplar, não podem se dizer livres de uma clausura aparentemente ainda mais perversa: o Mito da Beleza (WOLF, 1992), que longe de ser exclusivamente uma determinação de como uma mulher bonita deve ser, é essencialmente a prescrição comportamental de um modo de ser mulher, de ser feminina. E que atinge as mulheres de modo mais insidioso pois fabula um ambiente de ódio a si mesmas que tira delas qualquer auto-estima e anula, de saída, o que uma mulher tem a dizer. Se o feminismo é uma arma política e ideológica, o Mito é seu contra-ataque, que por seu lado também tem suas justificativas econômicas. Justificativas plenamente captadas pela Indústria Cultural, que, por sua vez, faz parte de um contexto no qual a certificação de uma tal exposição de si responde a uma ansiedade coletiva de mostrar-se como o resultado valoroso de uma gestão de si eficaz, e mostrar isso na superfície do corpo. Há uma atmosfera social que torna possível e concede um sentido aos rituais nos quais o “eu” é identificado pela exterioridade do corpo e do seu desempenho e passa ao largo das preocupações com as subjetividades.

É esse cenário, no qual sobra para o corpo uma importância quase inédita, que também responde às novas práticas e investimentos do olhar. Acompanhar a perambulação da curiosidade desde os primórdios de uma cultura visual do entretenimento nos leva do consumo do monstruoso físico à uma monstruosidade exclusivamente moral. Um novo regime de visibilidade se instaurou de modo que o divertimento comum em finais do século XIX, o de apreciação dos monstros humanos, torna-se primeiro problemático e depois intolerável. A tal ponto que o olhar guloso para o disforme transfigura-se em um olhar indefensável e vai, às custas de múltiplos distanciamentos, resguardando o horror e o que abala a experiência perceptiva, para aquilo que já não pode ser visto, para o interior, o que vai na “alma”. Mas, tanto o gozo pelo bizarro, quanto a atribuição de sentidos às imagens, respondem a uma memória e uma história que não se volatilizam com emergências de qualquer natureza. A sedução-rejeição que sentimos pelo horror nos cola à experiência de ser telespectadores de uma maldade que se mostra, agora, feminina, bonita, magra e elegante, uma monstruosidade moral que ao afastar tudo que pode desmorrar nosso deleite visual, nos entrega assassinas, manipuladoras, mentirosas, sequestradoras e estelionatárias pelas quais a repulsa se empalidece e, por elas, em nome delas, já quase pedimos que o perdão lhes seja oferecido.

A análise das seis vilãs do *corpus* nos mostrou que há traços que as assemelham, como estamos indicando nesta tese, e há outros que precisamente as diferenciam, em sutilezas que marcam tanto diferenças históricas - já que elas são vilãs construídas ao longo de 35 anos - quanto dramáticas. Em comum, os elementos que conformam a vilã moderna no que tange aos seus modelos de aparência e suas habilidades de ação na trama. Poder econômico, beleza e maternidade, eis uma tríade que não cessa em mostrar-se nos arcos narrativos das vilãs.

O poder econômico é também poder de ação e as vilãs são personagens que estão conduzindo as tramas nas telenovelas e levando os outros personagens à ação - assumem, mais recentemente, o protagonismo das histórias, como vimos ao longo da tese. Mas o poder de ação das vilãs também pode ser entendido e exercitado como uma liberdade de ação diegética, sem a qual lhes faltariam características basilares - liberdade e poder - para perseguir obstinadamente seus objetivos. Yolanda, Odete, Laurinha e Constância são mulheres ricas, com “berço”. Vestem-se de modo elegante, são vaidosas, submetem-se repetidamente a procedimentos de embelezamento. Nenhuma pode ser considerada vulgar, mas são sensuais e dispostas ao amor romântico, desde que ele não interfira realmente em seus objetivos. Carminha e Nazaré, ao contrário, não tem “berço”, não são mulheres da elite. Enquanto Carminha passa a maior parte da história rica, mas começa e termina a narrativa pobre, Nazaré está longe de ser uma mulher pobre, e tem uma vida confortável. Carminha tenta ser elegante. Obedecendo à questão observada por nós quanto às cores com as quais se vestem as vilãs, usa muitas roupas claras, tenta que sejam arrumadas, mas não tem aquela elegância que é conferida pela classe social elevada na qual poucas nascem. As roupas, por vezes, tem babados demais, as jóias exageradas aniquilam qualquer possibilidade de sofisticação e a bolsa de marca denota o sintoma, desconfortável para a elite, de “nova-rica”. Se falta elegância, sobra tudo que a aproxima de uma origem humilde, que ela rejeita, mas que não consegue esconder. É espalhafatosa, barulhenta, não hesita em entrar em confronto físico com suas oponentes, como Nina/Rita e Monalisa, a ex-noiva do seu marido. Nazaré, ao contrário de Carminha, não tenta ser elegante. Ex-prostituta que recorre à profissão por puro agrado, Nazaré abusa dos decotes, dos vestidos de veludo colados ao corpo, das roupas vermelhas e blusas transparentes. Ambas são as únicas não nascidas em “berço de ouro” e somente Nazaré, de todas as nossas vilãs escolhidas não está de algum modo preocupada com dinheiro.

A posse do dinheiro - e o poder que advém daí - é um elemento bastante constante nas vilãs, e enriquecer ou manter-se rica faz parte dos objetivos centrais de todas, menos de

Nazaré. Não por acaso, a vilã de *Senhora do Destino* é a mais caricatural das personagens, a menos verossímil, a menos colada às pessoas que qualquer telespectador pode encontrar na vida vivida. Essa construção é explicada, fundamentalmente, pela sua autoria. O roteirista que criou Nazaré, Aguinaldo Silva, é um contador de histórias - e criador de vilãs - do universo do realismo fantástico e ainda que a novela em questão seja uma trama realista, a personagem dialogava com um universo mais lúdico e fabuloso. Nenhum problema quanto a isso, afinal o autor pode ajustar sua produção, mas não consegue muito fugir àquilo que o caracteriza como criador.

Todas as vilãs - aí sem exceção - têm na maternidade uma questão central. Mesmo Laurinha, mãe de dois filhos que, no entanto, não são pontos fundamentais em seu arco narrativo, tem numa relação adulterada entre ela e seu enteado, sua principal fraqueza. Impedida menos pelo sentimento de incesto que poderia derivar dessa relação - já que é apaixonada pelo filho do marido, que ajudou a criar - o que a controla para não tentar viver esse amor é o receio de perder inicialmente a fortuna do marido, depois, quando a falência da família ficou evidente, a posição na aristocracia paulista. Todas as outras vilãs têm relações delicadas com a maternidade, filhos entregues para viver no lixão e “recuperados” depois, filhos sequestrados, revoltos, fracos, amados e não amados. A maternidade é essencialmente uma questão chave das relações de gênero e importa imensamente - na vida, como na novela - na construção da identidade feminina. Certamente uma mulher não é mais ou menos mulher a partir da maternidade, mas não há como negar o papel fundamental da maternidade na vida da mulher, seja essa maternidade desejada ou abominada. Não é um evento pelo qual se passa impunemente e assim também são nossas vilãs.

Poder econômico e maternidade constituem a caracterização dessas personagens e estabelecem seus objetivos, obstáculos e conflitos. São as bases fundamentais nas quais se assentam a construção das vilãs, mais essencialmente as vilãs modernas. A beleza, porém, entra em uma esfera de outra natureza. Efetivamente, não precisariam ser belas, mas a história da beleza e do corpo nos mostrou que serem bonitas é aquilo que é necessário, esperado e mesmo imposto no enquadramento no qual essas personagens foram criadas - incluindo aí tanto a perspectiva sócio-histórica na qual as novelas são concebidas e na qual estão inseridos os criadores da personagem - do escritor ao ator, passando por figurinistas, diretores de arte, preparadores de elenco, entre outros - quanto o sistema no qual essas narrativas ganham vida, a Indústria Cultural. Às vilãs, como às mulheres que as interpretam e àquelas que as assistem,

é exigida uma outra tríade, que não é exclusiva do mundo ardiloso das vilãs, mas é cruel da mesma maneira: beleza, magreza e juventude. Há uma parte da explicação por trás da beleza das vilãs que é elucidada por esse contexto multifacetado de ordem política, econômica e ideológica no qual tanto viceja o mito da beleza, quanto o olhar é investido de um determinado modelo de exigência no qual a monstruosidade pode ser tolerada, desde que seja exclusivamente moral. Mas há um outro tanto dessa explicação que passa pela sutileza de conseguir ver que apenas uma mulher, ao vencer as adversidades da idade, da gordura, da organicidade natural dos corpos e apresentar na superfície do corpo a perversa tríade exigida pode ser considerada uma mulher de “sucesso”. Ou seja, que é hábil no controle de si.

Há claro, por outro lado, um aspecto que não deixa de ser fundamental e que traz, meio que escondido, um doce gosto de vingança. O protagonismo das vilãs nas telenovelas brasileiras, ao mesmo tempo que aponta para a violência das explicações que se baseiam na história do corpo e da beleza, aponta também para a história do feminismo. É o resultado das duas ondas do feminismo que pode deixar aparecer nas narrativas uma mulher poderosa, livre, capaz até, em alguns casos, de não se importar muito com os filhos, de abrir mão do amor de um homem em nome de um objetivo, de não permitir humilhações ou qualquer tipo de desprezo de suas habilidades por ser ela uma mulher. É a reorganização das relações de poder entre os gêneros, resultado do efervescente período de 1970 a 1990, que colocou a vilã no papel protagonista e condutor da trama. Mulheres que abriram mão de uma fragilidade que reclamaria por proteção, libertaram-se do sentido de abnegação e auto-sacrifício em nome dos outros - sejam filhos ou homens - e puderam, egoistamente e narcisicamente, colocar-se em primeiro lugar. Certamente o tema da mulher má, ardilosa, ambiciosa e sem escrúpulos não é resultado das mudanças pelas quais a telenovela e o cenário sócio-cultural que a constrói passaram, *Lady Macbeth* nos prova isso com tranquilidade. O que estamos sugerindo é que a mesma arma política e ideológica que permitiu às mulheres serem esse modelo de vilã moderna produziu um contra-ataque pelos quais essas mesmas vilãs perecem, a tríade dolorosa que se exige do feminino uma aparência irretocável e resultado de um labor constante. Em uma cena<sup>125</sup> de confronto entre Constância e Laura, na qual a vilã encarcera a filha em um sanatório para que ela não publicasse uma matéria que prejudicaria severamente a imagem da mãe, a que revelaria o sequestro do próprio neto, Constância insiste em manter a filha lá, contra sua vontade. Ao dizer que deseja sair daquele lugar e que não é louca, Laura ouve da mãe, no início do século XX, a acusação que ouviam as mulheres que ousavam

---

<sup>125</sup> Disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2442455/>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

desejam aquilo que o feminismo deu a elas décadas mais tarde. “O médico me explicou. Todas elas [as mulheres enclausuradas como loucas no sanatório] fizeram algo contra a família. Todas elas abandonaram seus maridos, insistiram em não ter filhos, quiseram trabalhar, como você. Como não percebi antes? Aquele seu agarramento com os livros, aquela sua mania de independência a qualquer custo. Não era só rebeldia e orgulho. Era loucura”.

Um dado, que apareceu no campo, entretanto, merece observação. A tríade do mito da beleza exige, como dissemos, além da beleza, magreza e juventude. Não resta dúvidas de que as seis atrizes intérpretes das vilãs são mulheres bonitas e magras. Não obstante, ainda que não possam ser consideradas mulheres velhas, é possível facilmente acusar as atrizes de não serem jovens. Especialmente em uma conjuntura - a da Indústria Cultural - na qual como Daniel Filho (2003) publicou em seu livro, aos 30 anos um rosto já é velho para a TV e não “segura um close”. A atriz mais jovem que interpretou uma das vilãs do nosso *corpus*, à época da produção, foi Joana Fomm, que tinha 37 anos quando *Dancin' Days* foi ao ar. As com mais idade são Beatriz Segall, com 61 anos na estréia de *Vale Tudo* e Renata Sorrah, com 57, à época que a Globo exibiu *Senhora do Destino*. Ambas, Segall e Sorrah, interpretavam, inclusive, mulheres sedutoras, disponíveis aos jogos de sedução. Glória Menezes (55 anos quando *Rainha da Sucata* foi ao ar), Patrícia Pillar (48 anos ao viver Constância) e Adriana Esteves (42 anos quando interpretou Carminha) confirmam uma informação que parece desmentir a exigência de juventude que se faz às mulheres. No entanto, há uma questão que entendemos justificar o que parece um paradoxo. As vilãs das telenovelas, como apontamos, longe de serem personagens secundárias, vêm tomando o protagonismo das tramas. São personagens complexas, donas de nuances e sutilezas que exigem de suas intérpretes um peso fundamental para serem verossímeis. As vilãs protagonistas são vividas por atrizes geralmente consagradas nos seus meios, reconhecidamente donas de talentos dramaturgicos respeitados, o que dificilmente pode ser sustentado por uma atriz iniciante, cujo rosto segura, sem maiores dificuldades um close. E acrescentamos: hoje, um rosto cuja imagem é gravada e emitida em alta definição. Rostos que seguram closes, mas em atrizes que não toleram a gravidade de uma vilã protagonista. Especialmente em uma mídia na qual o império é menos do escritor e do diretor e muito mais do ator. Somado à isso, é preciso que se diga, que de modo algum as mulheres jovens estão ausentes da trama e por todos os motivos os quais já elaboramos. E ainda que possamos encontrar heroínas em confronto com essas vilãs cujas atrizes tem idades próximas, como em *Senhora do Destino*, cuja heroína foi vivida por Susana Vieira, que somava 62 anos à época da exibição (contra os 57 anos da atriz que interpretou a vilã), todas



as outras antagonistas das vilãs são atrizes mais jovens. Os 37 anos de Joana Fomm encontraram os 28 de Sonia Braga em *Dancin' Days*, Débora Falabella contava 33 no momento que sua Nina/Rita enfrentou Carminha (Esteves com 42) e Constância (Patrícia Pillar, 48) enfrentou duas heroínas, ambas mais jovens, Laura (Marjorie Estiano, 30) e Isabel (Camila Pitanga, 35). Não temos dúvidas: a maldade carismática vivida pelas atrizes do *corpus* só se sustenta às custas do sistema de produção da novela tolerar que o talento é aprimorado com o tempo e que uma pele mais envelhecida - que “não pode ser mostrada” pelos rigores do mito - é o preço que se paga para ter uma atriz de consistência dramática dando vida e dominando as vilãs que, por sua vez, reinam como “donas” das novelas.

Vilãs são bonitas porque isso é exigido de uma mulher de sucesso, cheia de poder e confiante nas realizações nas quais torna-se uma representante a ser admirada na “gestão de si”. Ser bonita, magra e jovem estabelece uma tríade que conforma o sucesso da aparência e deixa aparecer na superfície do corpo algo da tenacidade e obstinação que carregam nas atitudes perante a vida. Uma mulher poderosa - e as vilãs só podem executar seus planos e ultrapassar seus obstáculos em direção aos seus objetivos se forem poderosas - o é, em primeiro lugar, por aquilo que pode ser visto. A beleza e a riqueza são, ainda, méritos usados para compensar a vilã, premia-la. A prova inequívoca são as punições às quais são submetidas. Quando não a morte, seja por assassinato ou suicídio, é a perda da beleza e do dinheiro o suplício infligido. Quando autores desejam que essas vilãs sejam “reconhecíveis de alguma maneira” como disse Renata Sorrah sobre Nazaré, há ainda o abandono de um amor que dói severamente, o amor dos filhos e o reconhecimento, por parte deles, daquilo que tira a mãe deste lugar - ainda que seja uma mãe má - para recolocá-la em um outro, no qual a monstrosidade moral toma conta de todos os sentidos e expulsa de lá a maternidade que seus filhos já não reconhecem. Deixam, na fala dos filhos, de serem mães.

A mesma cena que mencionamos há pouco, nos mostra uma filha, Laura, que tira da vilã o que restava nela de mãe. Dando-se conta que Constância a manteria cativa no sanatório para que ela não se transformasse em um obstáculo no objetivo da vilã - manter as aparências de uma riqueza e distinção que nem a força das poderosas mudanças políticas e sociais da época, julgava ela, eram capazes de dissolver - depois de apelar ao “sou sua filha” e ouvir da mãe que era uma “filha fria, insensível”, Laura por fim se dá conta de que ali só há algo de inumano e a agride com a verdade tão dolorosa: “Isso é mais do que loucura. Isso é

monstruosidade”. Constância mal suporta ouvir a palavra e cala Laura com um grito dizendo que aquilo é amor. E é por amor que mantém a filha encarcerada.

Thomasseau (2005) em seus estudos disse que estando ligado firmemente ao tecido social o melodrama é um gênero que ganha fôlego em épocas de crises sociais e nacionais. O gosto pelas oposição marcadas reaparece, assim como a necessidade de uma “criação mítica e compensatória”. Restam poucas dúvidas de que vivemos, muito especificamente agora, justamente este momento. O Brasil passa por adversidades econômicas, políticas e ideológicas cuja polarização apresenta-se como uma marca indelével. É, ainda, uma hora na qual observamos a emergência de novos modos de ser, estar, produzir, distribuir e consumir conhecimento, informação e cultura, a emergência de uma saturação de imagens que, como diz Cortine (2013), quanto maior o sofrimento mostrado, mais vive-se a compaixão e mais radical é o afastamento. Novas práticas de ser audiência - e mesmo de ser produção - se instauram e neste cenário no qual se estabelece tanto uma crise das subjetividades, como lembra Sibilía (2008), quanto firma-se um espaço de fala àquelas vozes que não são as dominantes no sistema, perguntas aparecem e não dão descanso. E é somente deixando-as livres para incentivar outros estudos que podemos encerrar este: o que será da narrativa melodramática da telenovela? Respondendo à previsão de Thomasseau, anulará o abrandamento que vinha experimentando para responder às polarizações sociais que pedem por uma compensação de ordem mítica? O que acontecerá à representação da maldade nessa cena que se instala? E as vilãs? Multiplicando-se as vozes que denunciam o Mito da Beleza e os contra-ataques do patriarcalismo às mulheres serão as vilãs mais poderosas e menos exigidas na tríade bárbara da beleza, juventude e magreza? O que acontecerá ao melodrama? O que acontecerá às vilãs? O que será da monstruosidade que toleramos consumir nas narrativas quando a vida real - na qual um deputado federal homenageia o tirânico monstro torturador de uma presidente da república em pleno congresso nacional - parece tratar a monstruosidade com muito menos resguardo?

## Referências

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História do corpo: da renascença às luzes**. 5.ed. vol.1. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 535-620

BACCEGA, Maria Aparecida. Um panorama da intersecção consumo e comunicação. In: TONDATO, Marcia Perencin; BACCEGA, Maria Aparecida. (Org.). **A telenovela nas relações de comunicação e consumo: diálogos Brasil e Portugal**. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. p. 13-34.

BAECQUE, Antoine de. Telas: o corpo no cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. 4.ed. vol.3. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 481-508.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3.ed. São Paulo, Brasília: Hucitec, Edunb, 1996.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Edusp, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 3.ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 5. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BORELLI, Silvia H. S.; PRIOLLI, Gabriel. (Coord.). **A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Summus, 2000.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess**. New Haven, London: Yale University, 1995.

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia, 1830-1980**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CAMPEDELLI, Samira Y. **A telenovela**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2001.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.

COLOMBO, F. **Os arquivos imperfeitos**: memória social e cultura eletrônica. São Paulo: Perspectiva, 2001.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

CERTEAU, Michel de. Histoires des corps. **Esprit**, Paris, n. 62, p. 179-190, fev. 1982.

CHION, Michel. **El cine y sus oficios**. 3.ed. Madrid: Cátedra, 2003.

COURTINE, Jean-Jacques. Os stakhanovistas do narcisismo: body-bulding e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. (Org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 81-114.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 253-340.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo inumano. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História do corpo: da renascença às luzes**. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 487-502.

COURTINE, Jean-Jacques. O desaparecimento dos monstros. In: SANTOS, D. M. (Org.). **Ética e Cultura**. São Paulo: Perspectiva Sesc SP, 2004. Disponível em: <http://sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/106.rtf>. Acesso em: 02 de fev. 2012.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n.4, p. 204-219, nov. 2012b. Disponível em: < <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 12. out. 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. (Org.) **História da beleza**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina Damboriarena; SIFUENTES, Lírian. As relações de classe e gênero no contexto de práticas orientadas pela mídia: apontamentos teóricos. **E-compós**, Brasília, v.14, n.2, 2011. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/655/523>>. Acesso em: 12 out. 2015.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FISCHLER, Claude. Obeso benigno, obeso maligno. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. (Org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 69-80.

FORSTER, Edward M. **Aspectos do romance**. 4.ed.rev. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREIRE FILHO, João; LEAL, Tatiane. “Mas por que, afinal, as mulheres não sorriem?”: jornalismo e as razões da (in) felicidade feminina. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 33, 2015. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/876/416>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

**GUIA Ilustrado TV Globo**: novelas e minisséries. Projeto Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**: um guia para escritores de cinema e televisão. São Paulo: Globo, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JACKS, Nilda. **Entrevista**: Nilda Jacks. Cambiassu, São Luís, ano XIX, n. 15, p. 221-235, jul./dez. 2014. Entrevista concedida a Larissa Leda Fonseca Rocha e Flávia de Almeida Moura. Disponível em: <[http://www.cambiassu.ufma.br/cambi\\_2014.2/nilda.pdf](http://www.cambiassu.ufma.br/cambi_2014.2/nilda.pdf)>. Acesso em: 21 jul. 2015.

JORON, Philippe. **A vida improdutiva**: Georges Bataille e a heterologia sociológica. Porto Alegre: Sulina, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino na sociedade moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Maria Immacolata V.; BORELLI, Silvia Helena S.; RESENDE, Vera da R. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata V. "Telenovela como recurso comunicativo". **Matrizes**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 6.ed. Campinas: Papyrus, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004b. p. 23-46.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios Sobre Las Culturas Contemporaneas**, v. 2, n. 5. México. 1988. p. 137-164.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATA, María Cristina. Género, lenguaje, comunicación. **Signo y Pensamiento**, Bogotá, n. 28, p. 67-74. 1996.

MATTOS, Patrícia. A mulher moderna numa sociedade desigual. In: SOUZA, Jessé. (Org.). **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 153-196.

MATEUS. In: **Nova bíblia pastoral**. São Paulo: Paulus, 2014.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. 4.ed. vol.3. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 541-566.

MOTTER, Maria Lourdes. As telenovelas brasileiras: heróis e vilões. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, Buenos Aires, v.1, n.1, p. 64-74. 2004.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV**: Um estudo sobre O Auto da Compadecida. Porto Alegre: Edipucrs, 2006.

OROZCO GÓMEZ, Guilherme. Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos. In: MORAES, Dênis de. (Org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 81-98.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PALLOTTINI, Renata; GONZALEZ, Fidelina. Telenovela: os bons e os maus. . In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 23., 2000, Manaus. **Anais eletrônicos**... Manaus: INTERCOM, 2000. Disponível em: <[www.portcom.intercom.org.br/pdfs/4bf00bc02360592f1d2dcd308f356124.pdf](http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/4bf00bc02360592f1d2dcd308f356124.pdf)>. Acesso em: 22 jan. 2016

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

PROPP, Vladimir. **Morphologie du conte**. Paris: Seuil, 1973.

ROCHA, Larissa L. F. **Diluindo fronteiras**: hibridizações entre o real e o ficcional na narrativa da telenovela. São Luís: Edufma, 2011.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. (Org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Cuidado de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. (Org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 122-139.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro**: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad, 2004.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SIBILIA, Paula. Em busca da felicidade lipoaspirada: agruras da imperfeição carnal sob a moral da boa forma. In: FILHO, João Freire (Org.). **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 195-212.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

SIBILIA, Paula. **O bisturi de software**: ou como fazer um “corpo belo” virtualizando a carne impura?. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/8698273/O-Bisturi-de-Software-Paula-Sibilia>>. Acesso em: 7 Mar. 2014.

SIBILIA, Paula. O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. **Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, n. 25, p. 68-84, dez. 2004.

SIFUENTES, Lírian; RONSINI, Veneza. O que a telenovela ensina sobre ser mulher? Reflexões acerca das representações femininas. **Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v.18, n.1, p. 131-146, jan./abr. 2011.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VILCHES, Lorenzo. Play it again, Sam. **Anàlisi**, n. 9, p. 57-70. 1984.



VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. 3.ed. São Paulo: Aleph, 2015.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: XAVIER, Ismail. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003a. p. 85-99.

XAVIER, Ismail. Da moral religiosa ao senso-comum pós-freudiano: imagens da história nacional da teleficção brasileira. In: XAVIER, Ismail. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003b. p. 143-160.

#### **Artigos e periódicos não acadêmicos**

ADRIANA Esteves lembra 4 anos de Avenida Brasil: não seria a Carminha. **UOL**, São Paulo, 26 mar. 2016. Disponível em: <<http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2016/03/26/adriana-esteves-lembra-4-anos-de-avenida-brasil-nao-seria-a-carminha.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

ASTUTO, Bruno. As mulheres de João. **Época**, São Paulo, 01 jun. 2012. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/vida/noticia/2012/06/mulheres-de-joao.html>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

BRAGA, João X.; LAGE, Cláudia. Autores destacam trabalho de Lázaro Ramos: ‘Indiana Ramos’ o super-herói negro. **GShow TV Globo**, 07 mar. 2013. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/lado-a-lado/Fique-por-dentro/noticia/2013/03/autores-destacam-trabalho-de-lazaro-ramos-indiana-ramos-o-super-heroi-negro.html>>. Acesso em: 25 out. 2014.

BRAGA, Gilberto. **Entrevista**. Memória Globo, jun. 2001. jan. 2008. abr. 2012. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gilberto-braga/gilberto-braga-trechos-da-entrevista-ao-memoria-globo.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

CARNEIRO, João Emanuel. Entrevista: João Emanuel Carneiro, não sou de turminhas, sobretudo de atores. **Época**, 26 maio 2012. Entrevista concedida a Bruno Astuto. Disponível em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/brunoastuto/2012/05/26/joao-emanuel-carneiro-nao-sou-de-turminhas-sobretudo-de-atores/>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

CIMINO, James. Coisas de Laurinha virou jargão para falcatrú, diz Glória Menezes sobre “Rainha da Sucata”. **UOL**, São Paulo, 14 fev. 2013. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/02/14/coisas-de-laurinha-virou-jargao-para->

falcatrua-diz-gloria-menezes-sobre-rainha-da-sucata.htm#fotoNav=5>. Acesso em: 22 abr. 2016.

FOMM, Joana. **Entrevista:** Joana Fomm comenta as maldades de sua personagem na novela *Dancin' Days*. Canal Viva, abr. 2014. Entrevista concedida a Eloah Bandeira. Disponível em: <<http://canalviva.globo.com/especiais/mais-da-tv/materias/joana-fomm-comenta-as-maldades-de-sua-personagem-em-dancin-days.htm>>. Acesso em: 21 set. 2015.

KNOPLOCH, Carol; JIMENEZ, Keila. Naza teve a quem puxar. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 out. 2004. TV & Lazer, p. 158-159. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20041017-40542-nac-158-tel-t4-not>>. Acesso em: 10 set. 2015.

LEPRI, Janaína. Indústria de cosméticos continua crescendo apesar da fraca economia. **Jornal da Globo**, Rio de Janeiro, 11 set. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2014/09/industria-de-cosmeticos-continua-crescendo-apesar-da-fraca-economia.html>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

MARTHE, Marcelo. Vingança, a emoção primordial. **Veja**, São Paulo, ed. 2281, 9 ago. 2012. p. 152-160.

PILLAR, Patrícia. **Entrevista:** Patrícia Pillar compara Constância de Lado a Lado à atual elite que tem horror da classe média. UOL, São Paulo, 08 mar. 2013. Entrevista concedida a James Cimino. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/03/08/patricia-pillar-compara-constancia-de-lado-a-lado-a-atual-elite-que-tem-horror-da-nova-classe-media.htm>>. Acesso em: 28 out. 2015.

REZENFELD, Suely; MATOS, Guacira; NASCIMENTO, Álvaro. Anorexia: questão de saúde pública. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 7, 27 jan. 2007. Disponível em: <<http://www6.ensp.fiocruz.br/visa/?q=node/5496>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

SEGALL, Beatriz. **Entrevista:** Odete Roitman não desgruda de Beatriz Segall. **Veja**, São Paulo, 09 maio. 2011. Entrevista concedida a Leo Pinheiro. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/odete-roitman-nao-desgruda-de-beatriz-segall>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

### **Material audiovisual**

BRAGA, Gilberto. **Entrevista: Conexão Roberto D'Ávila**. YouTube, 9 de setembro de 2009. Entrevista concedida a Roberto D'Ávila. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3KeKWq14rks>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

CARNEIRO, João Emanuel. **Entrevista: Roberto D'Ávila**. Globo News, 15 de junho de 2014. Entrevista concedida a Roberto D'Ávila. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/globonews/v/3420582/>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

**DEPOIMENTO Silvio de Abreu novela Rainha da Sucata.** Globo TV, Copyright (2000-2016). Disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/depoimento-silvio-de-abreu-rainha-da-sucata/4736310/>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

SILVA, Aguinaldo. **Entrevista: Roda Viva.** YouTube, 12 de março de 2012. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_hZeG6NtC0k](https://www.youtube.com/watch?v=_hZeG6NtC0k)>. Acesso em: 25 ago. 2013.

**WEBDOC novela Dancin' Days (1978).** Globo TV, Copyright (2000-2016). Disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/webdoc-novela-dancin-days-1978/2120747/>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

**WEBDOC novela Vale Tudo (1988).** Globo TV, Copyright (2000-2016). Disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/webdoc-novela-vale-tudo-1988/2122548/>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

**WEBDOC novela Senhora do Destino (2004).** Globo TV, Copyright (2000-2016). Disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/webdoc-novela-senhora-do-destino-2004/2103894/>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

#### **Sites**

[www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)

[www.redeglobo.globo.com](http://www.redeglobo.globo.com)

[www.globoplay.globo.com](http://www.globoplay.globo.com)

[www.memoriaglobo.globo.com](http://www.memoriaglobo.globo.com)

**APÊNDICE A – Novelas exibidas pela TV Globo de 1970 a 2015 às 20h/21h.**

<b>Novelas das 20h/21h – TV GLOBO</b>				
<b>Anos 1970 (15 novelas)</b>	<b>Anos 1980 (18 novelas)</b>	<b>Anos 1990 (17 novelas)</b>	<b>Anos 2000 (15 novelas)</b>	<b>Anos 2010-2015 (9 novelas)</b>
Irmãos Coragem	Água Viva	Rainha da Sucata	Laços de Família	Passione
O homem que deve morrer	Coração Alado	Meu Bem, Meu Mal	Porto dos Milagres	Insensato Coração
Selva de Pedra	Baila Comigo	Dono do Mundo	O Clone	Fina Estampa
Cavalo de Aço	Brilhante	Pedra sobre Pedra	Esperança	Avenida Brasil
O Semideus	Sétimo Sentido	De Corpo e Alma	M u l h e r e s Apaixonadas	Salve Jorge
Fogo sobre Terra	Sol de Verão	Renascer	Celebridade	Amor à Vida
Escalada	Louco Amor	Fera Ferida	Senhora do Destino	Em Família
Pecado Capital	Champagne	Pátria Minha	América	Império
O Casarão	Partido Alto	Próxima Vítima	Belíssima	Babilônia
Duas Vidas	Corpo a Corpo	Explode Coração	Páginas da Vida	
Espelho Mágico	Roque Santeiro	O Fim do Mundo	Paraíso Tropical	
O Astro	Selva de Pedra	O Rei do Gado	Duas Caras	
Dancin' Days	Roda de Fogo	A Indomada	A Favorita	
Pai Herói	O Outro	Por Amor	Caminho das Índias	
Os Gigantes	Mandala	Torre de Babel	Viver a Vida	
	Vale Tudo	Suave Veneno		
	Salvador da Pátria	Terra Nostra		
	Tieta			


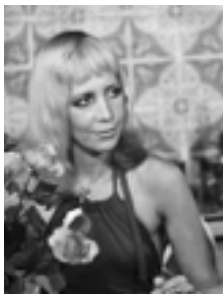
Fonte: elaborado pela autora

**APÊNDICE B - Exibições oficiais das telenovelas do *corpus***

NOVELA	EXIBIÇÃO OFICIAL	PERÍODO DE TEMPO
Dancin' Days	Primeira apresentação	10 julho/1978 a 27 janeiro/1979
	Canal Viva	07 abril a 25 outubro/2014
	Venda DVD Globo Marcas	Atualmente em venda
Vale Tudo	Primeira apresentação	16 maio/1988 a 06 janeiro/1989
	Canal Viva	05 outubro/2010 a 16 julho/2011
	Vale a Pena Ver de Novo	11 maio a 06 novembro/1992
	Venda DVD Globo Marcas	Atualmente em venda
Rainha da Sucata	Primeira apresentação	02 abril a 26 outubro/1990
	Canal Viva	21 janeiro a 27 setembro/2013
	Vale a Pena Ver de Novo	28 fevereiro a 16 setembro/1994
Senhora do Destino	Primeira apresentação	28 junho/2004 a 12 março/2005
	Vale a Pena Ver de Novo	02 março a 21 agosto/2009
Avenida Brasil	Primeira apresentação	26 março a 20 outubro/2012
	Site da telenovela	Atualmente online
Lado a Lado	Primeira apresentação	10 setembro/2012 a 09 março/2013
	Site da telenovela	Atualmente online

Fonte: elaborado pela autora

## APÊNDICE C - Novelas e vilãs de 1970 a 2015

<b>NOVELAS 1970 - 1979</b>				
<p>A primeira novela em cores exibida pela TV Globo foi <i>O Bem Amado</i>, de 1973. No entanto, mesmo com as imagens em preto e branco é possível identificar a cor dos cabelos e da pele das vilãs. A primeira novela exibida em cores no horário das 20h foi <i>Pecado Capital</i>, em 1975</p>				
Novela	Autor/ Direção geral	Vilã/ Intérprete	Características gerais	Imagem da personagem
<b>Irmãos Coragem</b> 08/06/1970 - 12/06/1971 328 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Daniel Filho, Milton Gonçalves e Reynaldo Boury	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>O homem que deve morrer</b> 14/06/1971 - 08/04/1972 258 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Daniel Filho e Milton Gonçalves	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Selva de Pedra</b> 10/04/1972 - 23/01/1973 243 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Daniel Filho e Walter Avancini	Fernanda (Dina Sfat)	Cabelos escuros Branca Magra Rica Elegante Enlouquece durante a trama Vilã do núcleo protagonista	
<b>Cavalo de Aço</b> 24/01/1973 - 18/08/1973 179 capítulos 20h	Walter Negrão Direção: Walter Avancini	Lenita (Arlete Sales)	Cabelos claros Branca Magra Assassina Classe média Vilã com relações no núcleo protagonista	
<b>O Semideus</b> 20/08/1973 - 07/05/1974 221 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Daniel Filho e Walter Avancini	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Fogo sobre Terra</b> 06/05/1974 - 04/01/1975 209 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Walter Avancini	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Escalada</b> 06/01/1975 - 26/08/1975 199 capítulos 20h	Lauro César Muniz Direção: Régis Cardoso	Não há vilã no núcleo protagonista		

De 27/08/1975 até 22/11/1975 A TV Globo precisou interromper a apresentação de novas novelas no horário das 20h. A novela *Roque Santeiro*, que sucederia *Escalada* já com 35 capítulos gravados para ir ao ar, foi vetada pela Censura Federal. No horário foi apresentada uma versão compacta de *Selva de Pedra* (que havia ido ao ar em 1972) enquanto Janete Clair escrevia uma nova novela, *Pecado Capital*, que demorou três meses para ir ao ar. *Roque Santeiro* só foi novamente produzida e exibida em 1985.

<b>Pecado Capital</b> 24/11/1975 - 05/06/1976 167 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Daniel Filho	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>O Casarão</b> 07/06/1976 - 11/12/1976 168 capítulos 20h	Lauro César Muniz Direção geral: Daniel Filho	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Duas Vidas</b> 13/12/1976 - 11/06/1977 154 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Daniel Filho e Gonzaga Blota	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Espelho Mágico</b> 14/06/1977 - 05/12/1977 150 capítulos 20h	Lauro César Muniz Direção: Daniel Filho, Gonzaga Blota e Marco Aurélio Bagno	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>O Astro</b> 06/12/1977 - 08/07/1978 186 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Gonzaga Blota	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Dancin' Days</b> 10/07/1978 - 27/01/1979 174 capítulos 20h	Gilberto Braga Direção: Daniel Filho	Yolanda Pratini (Joana Fomm)	Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Vilã do núcleo protagonista	 Fonte: Memória Globo
<b>Pai Herói</b> 29/01/1979 - 18/08/1979 178 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Os Gigantes</b> 20/08/1979 - 02/02/1980 174 capítulos 20h	Lauro César Muniz Direção geral: Régis Cardoso	Não há vilã no núcleo protagonista		

## NOVELAS 1980 - 1989





Novela	Autoria / Direção geral	Vilã / Interprete	Características gerais	Imagem da personagem
--------	----------------------------	-------------------	---------------------------	-------------------------

<b>Água Viva</b> 04/02/1980 - 09/08/1980 159 capítulos 20h	Gilberto Braga e Manoel Carlos Direção: Paulo Ubiratan e Roberto Talma	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Coração Alado</b> 11/08/1980 - 14/03/1981 185 capítulos 20h	Janete Clair Direção: Roberto Talma e Paulo Ubiratan	Não há vilã no núcleo protagonista (falta confirmar)		
<b>Baila Comigo</b> 16/03/1981 - 26/09/1981 162 capítulos 20h	Manoel Carlos Direção: Roberto Talma e Paulo Ubiratan			
<b>Brilhante</b> 28/06/1981 - 27/03/1982 155 capítulos 20h	Gilberto Braga Direção geral: Daniel Filho	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Sétimo Sentido</b> 29/03/1982 - 09/10/1982 166 capítulos 20h	Janete Clair Direção geral: Roberto Talma	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Sol de Verão</b> 11/10/1982 - 19/03/1983 137 capítulos 20h	Manoel Carlos Direção geral: Roberto Talma	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Louco Amor</b> 11/04/1983 - 22/10/1983 160 capítulos 20h30	Gilberto Braga Direção geral: Paulo Ubiratan	Renata (Thereza Raquel)	Cabelos escuros Branca Magra Rica Elegante Vilã do núcleo protagonista	
<b>Champagne</b> 24/10/1983 - 04/05/1984 167 capítulos 20h	Cassiano Gabus Mendes Direção geral: Paulo Ubiratan	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Partido Alto</b> 07/05/1984 - 23/11/1984 174 capítulos 20h	Glória Perez e Aguinaldo Silva Direção geral: Roberto Talma	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Corpo a Corpo</b> 26/11/1984 - 21/06/1985 179 capítulos 20h	Gilberto Braga Direção geral: Dennis Carvalho	Tereza (Glória Menezes)	Cabelos claros Branca Magra Classe média baixa Vilã do núcleo protagonista	



		Lúcia Gouveia (Joana Fomm)	Cabelos castanhos Branca Magra Rica Elegante Vilã com relações no núcleo protagonista	
<b>Roque Santeiro</b> 24/06/1985 - 22/02/1986 209 capítulos 20h	Dias Gomes e Aguinaldo Silva Direção geral: Paulo Ubiratan	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Selva de Pedra</b> 24/02/1986 - 23/08/1986 150 capítulos 20h30	Regina Braga e Eloy Araújo (roteiro original de Janete Clair, produção de 1972-1973) Direção geral: Walter Avancini e Dennis Carvalho	Fernanda (Christiane Torloni)	Cabelos escuros Branca Magra Rica Elegante Enlouquece durante a trama Vilã do núcleo protagonista	
<b>Roda de Fogo</b> 25/08/1986 - 21/03/1987 179 capítulos 20h30	Lauro César Muniz Direção geral: Dennis Carvalho e Ricardo Waddington	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>O Outro</b> 23/03/1987 - 10/10/1987 179 capítulos 20h30	Aguinaldo Silva Direção geral: Gonzaga Blota e Del Rangel	Laura (Natália do Vale)	Cabelos escuros Branca Magra Rica Elegante Vilã do núcleo protagonista	
<b>Mandala</b> 12/10/1987 - 14/05/1988 185 capítulos 20h30	Dias Gomes Direção geral: Ricardo Waddington	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Vale Tudo</b> 16/05/1988 - 06/01/1989 203 capítulos 20h	Gilberto Braga; Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Direção geral: Dennis Carvalho	Maria de Fátima (Glória Pires)	Cabelos escuros Branca Magra Rica (ascende socialmente durante a novela) Vilã do núcleo protagonista	

		Odete de Almeida Roitman (Beatriz Segall)	Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Vilã com relações no núcleo protagonista	
<b>Salvador da Pátria</b> 09/01/1989 - 12/08/1989 186 capítulos 20h30	Lauro César Muniz Direção geral: Paulo Ubiratan	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Tieta</b> 14/08/1989 - 31/03/1990 196 capítulos 20h	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares Direção geral: Paulo Ubiratan	Perpétua (Joana Fomm)	Cabelos escuros Branca Magra Pobre Traços cômicos Vilã do núcleo protagonista	
<b>NOVELAS 1990 - 1999</b>				
<b>Novela</b>	<b>Autoria / Direção geral</b>	<b>Vilã / Intérprete</b>	<b>Características gerais</b>	<b>Imagem da personagem</b>
<b>Rainha da Sucata</b> 02/04/1990 - 26/10/1990 179 capítulos 20h	Silvio de Abreu Direção geral: Jorge Fernando	Laurinha Albuquerque Figuroa (Glória Menezes)	Cabelos claros Branca Magra Rica (família em decadência financeira) Elegante Assassina Vilã do núcleo protagonista	
<b>Meu bem, Meu mal</b> 29/10/1990 – 18/05/1991 173 capítulos 20h30	Cassiano Gabus Mendes Direção geral: Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury e Ricardo Waddington	Isadora Venturini (Silvia Pfeifer)	Cabelos escuros Branca Magra Rica Elegante	
<b>O Dono do Mundo</b> 20/05/1991 – 04/01/1992 197 capítulos 20h30	Gilberto Braga Direção geral: Dennis Carvalho	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Pedra sobre Pedra</b> 06/01/1992 – 01/08/1992 178 capítulos 20h30	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares Direção geral: Paulo Ubiratan	Não há vilã no núcleo protagonista		







<b>De Corpo e Alma</b> 03/08/1992 – 06/03/1993 185 capítulos 20h30	Glória Perez Direção geral: Roberto Talma	Nágila Pastore (Nathália Timberg)	Cabelos escuros Branca Magra Rica Elegante Vilã com relações no núcleo protagonista	
<b>Renascer</b> 08/03/1993 - 14/11/1993 213 capítulos 20h30	Benedito Ruy Barbosa Direção geral: Luiz Fernando Carvalho	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Fera Ferida</b> 15/11/1993 - 16/07/1994 221 capítulos 20h30	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares Direção geral: Dennis Carvalho e Marcos Paulo	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>Pátria Minha</b> 18/07/1994 - 11/03/1995 203 capítulos 20h30	Gilberto Braga Direção: Dennis Carvalho, Roberto Naar, Ary Coslov e Alexandre Avancini	Lídia Laport (Vera Fischer)	Cabelos claros Branca Magra Rica (passado pobre) Elegante	
<b>A próxima vítima</b> 13/03/1995 – 04/11/1995 203 capítulos 20h30	Silvio de Abreu Direção geral: Jorge Fernando	Filomena (Aracy Balabanian)	Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Vilã do núcleo protagonista	
		Isabela Ferreto (Cláudia Ohana)	Cabelos castanhos Branca Magra Rica Elegante/ comportamento vulgar Vilã do núcleo protagonista	
<b>Explode Coração</b> 06/11/1995 – 03/05/1996 185 capítulos 21h	Glória Perez Direção: Dennis Carvalho, Ary Coslov e Carlos Araújo	Não há vilã no núcleo protagonista		
<b>O Fim do Mundo</b> 06/05/1996 – 14/06/1996 35 capítulos 20h40	Dias Gomes e Ferreira Gullar Direção: Paulo Ubiratan e Gonzaga Blota			

<b>O Rei do Gado</b> 17/06/1996 - 14/02/1997 209 capítulos 20h30	Benedito Ruy Barbosa Direção: Direção: Luiz Fernando Carvalho, Carlos Araújo, Emílio di Biasi e José Luiz Villamarim	Léia (Silvia Pfeifer)	Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Vilã com relações no núcleo protagonista	
<b>A Indomada</b> 17/02/1997 - 10/10/1997 203 capítulos: 203 20h	Autoria: Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares Direção: Paulo Ubiratan, Luís Henrique Rios, Marcos Paulo e Roberto Naar	Maria Altiva de Mendonça e Albuquerque (Eva Wilma)	Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Traços cômicos Enlouquece durante a trama Vilã do núcleo protagonista	
<b>Por Amor</b> 13/10/1997 - 22/05/1998 190 capítulos 20h30	Manoel Carlos Direção geral: Paulo Ubiratan e Ricardo Waddington	Branca (Suzana Vieira)	Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Vilã do núcleo protagonista	
<b>Torre de Babel</b> 25/05/1998 - 15/01/1999 203 capítulos 20h	Silvio de Abreu Direção geral: Denise Saraceni	Sandrinha (Adriana Esteves)	Cabelos claros Branca Magra Pobre Traços cômicos Assassina Vilã com relações no núcleo protagonista	
<b>Suave Veneno</b> 18/01/1999 - 17/09/1999 209 capítulos 20h	Aguinaldo Silva. Direção geral: Daniel Filho e Ricardo Waddington	Maria Regina (Leticia Spiller)	Cabelos escuros Branca Magra Rica Elegante Traços cômicos Vilã do núcleo protagonista	
<b>Terra Nostra</b> 20/09/1999 - 02/06/2000 221 capítulos 20h	Benedito Ruy Barbosa Direção geral: Jayme Monjardim e Carlos Magalhães	Janete Magliano (Ângela Vieira)	Cabelos escuros Branca Magra Rica Elegante Vilã do núcleo protagonista	

## NOVELAS DE 2000 - 2009



Novela	Autoria / Direção geral	Vilã / Intérprete	Características gerais	Imagem da personagem
--------	----------------------------	----------------------	------------------------	-------------------------

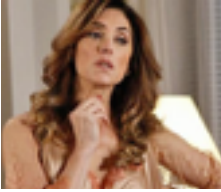




<p><b>Laços de Família</b> 05/06/2000 - 02/02/2001 209 capítulos 21h</p>	<p>Manoel Carlos. Direção geral: Ricardo Haddington, Rogério Gomes e Marcos Schechtman.</p>	<p>Alma Flora (Marieta Severo)</p>	<p>Cabelos escuros Branca Magra Rica Elegante Vilã com relações no núcleo protagonista</p>	
<p><b>Porto dos Milagres</b> 05/02/2001 - 29/09/2001 203 capítulos 21h</p>	<p>Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares. Direção geral: Marcos Paulo e Roberto Naar</p>	<p>Adma Guerreiro (Cássia Kiss)</p>	<p>Cabelos escuros Branca Magra Rica (ascende socialmente durante a novela) Elegante Assassina/sociopata. Vilã do núcleo protagonista</p>	
		<p>Esmeralda (Camila Pitanga)</p>	<p>Cabelos castanhos Negra Magra Pobre Vilã do núcleo protagonista</p>	
<p><b>O Clone</b> 01/10/2001 - 15/06/2002 221 capítulos 20h30</p>	<p>Glória Perez Direção geral: Jayme Monjardim, Marcos Schechtman e Mário Márcio Bandarra</p>	<p>não há vilã no núcleo protagonista</p>		
<p><b>Esperança</b> 17/06/2002 - 15/02/2003 209 capítulos 20h</p>	<p>Benedito Ruy Barbosa e Waleyr Carrasco Direção geral: Luiz Fernando Carvalho e Carlos Araújo</p>	<p>não há vilã no núcleo protagonista</p>		
<p><b>Mulheres Apaixonadas</b> 17/02/2003 - 11/10/2003 203 capítulos 21h</p>	<p>Manoel Carlos Direção geral: Ricardo Waddington, Rogério Gomes e José Luiz Villamarim</p>	<p>não há vilã no núcleo protagonista</p>		
<p><b>Celebridade</b> 13/10/2003 - 26/06/2004 221 capítulos 21h</p>	<p>Gilberto Braga Direção geral: Dennis Carvalho e Marcos Schechtman</p>	<p>Laura (Cláudia Abreu)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Classe média (ascende socialmente durante a novela) Um tanto vulgar Assassina Vilã do núcleo protagonista</p>	

<p><b>Senhora do Destino</b> 28/06/2004 - 12/03/-2005 220 capítulos 20h</p>	<p>Aguinaldo Silva Direção geral: Wolf Maia</p>	<p>Nazaré Tedesco (Renata Sorrah)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Classe média Um tanto vulgar Assassina/sociopata Traços cômicos Vilã do núcleo protagonista</p>	
<p><b>América</b> 14/03/2005 - 05/11/2005 203 capítulos 21h</p>	<p>Glória Perez Direção geral: Jayme Monjardim e Marcos Schechtman</p>	<p>May (Camila Morgado)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Classe média alta Elegante Vilã com relações no núcleo protagonista</p>	
<p><b>Belíssima</b> 07/11/2005 - 07/07/2006 209 capítulos 21h</p>	<p>Silvio de Abreu Direção geral: Denise Saraceni, Carlos Araújo e Luiz Henrique Rios</p>	<p>Bia Falcão (Fernanda Montenegro)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Assassina/sociopata Vilã do núcleo protagonista</p>	
<p><b>Páginas da Vida</b> 10/07/2006 - 02/03/2007 203 capítulos 20h</p>	<p>Manoel Carlos e Fausto Galvão. Direção geral: Jayme Monjardim e Fabrício Mamberti.</p>	<p>Marta (Lília Cabral)</p>	<p>Cabelos castanhos Branca Magra Classe média Vilã do núcleo protagonista</p>	
<p><b>Paraíso Tropical</b> 05/03/2007 - 28/09/2007 179 capítulos 21h</p>	<p>Gilberto Braga e Ricardo Linhares Direção geral: Dennis Carvalho e José Luiz Villamarim</p>	<p>Taís (Alessandra Negrini)</p>	<p>Cabelos escuros Branca Magra Classe média Elegante Assassina Vilã do núcleo protagonista</p>	
<p><b>Duas Caras</b> 01/10/2007 - 31/08/2008 210 capítulos 21h</p>	<p>Aguinaldo Silva Direção geral: Wolf Maya</p>	<p>Silvia (Alinne Moraes)</p>	<p>Cabelos castanhos Branca Magra Rica Elegante Assassina/sociopata Enlouquece durante a trama Vilã com relações no núcleo protagonista</p>	

<b>A Favorita</b> 02/06/2008 - 16/01/2009 197 capítulos 21h	João Emanuel Carneiro Direção geral: Ricardo Waddington	Flora (Patrícia Pillar)	Cabelos claros Branca Magra Rica (ascende socialmente durante a novela) Elegante Assassina/sociopata Traços cômicos Vilã do núcleo protagonista	
<b>Caminho das Índias</b> 19/01/2009 - 12/09/2009 203 capítulos 21h	Glória Perez Direção geral: Marcos Schechtman e Marcelo Travesso	Yvone (Letícia Sabatella)	Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Assassina/sociopata Vilã com relações no núcleo protagonista	
<b>Viver a Vida</b> 14/09/2009 - 14/05/2010 209 capítulos 21h	Manoel Carlos Direção Geral: Jaime Monjardim e Fabrício Mamberti	não há vilã no núcleo protagonista		

## NOVELAS DE 2010 - 2015

<b>Novela</b>	<b>Autoria / Direção geral</b>	<b>Vilã / Intérprete</b>	<b>Características gerais</b>	<b>Imagem da personagem</b>
<b>Passione</b> 17/05/2010 – 14/01/2011 209 capítulos 21h	Silvio de Abreu Direção geral: Carlos Araújo e Luiz Henrique Rios	Clara (Mariana Ximenes)	Cabelos claros Branca Magra Rica (ascende socialmente durante a novela) Elegante Assassina/sociopata Vilã com relações no núcleo protagonista	
<b>Insensato Coração</b> 17/01/2011 - 19/08/2011 185 capítulos 21h	Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Direção geral: Dennis Carvalho, Vinicius Coimbra	Norma (Glória Pires)	Cabelos escuros Branca Magra Classe média baixa (ascende no final da novela) Assassina Vilã com relações no núcleo protagonista	

<p><b>Fina Estampa</b> 22/08/2011 – 23/03/2012 185 capítulos 21h</p>	<p>Aguinaldo Silva Direção geral: Wolf Maia</p>	<p>Tereza Cristina (Christiane Torloni)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Assassina/sociopata Traços cômicos Vilã do núcleo protagonista</p>	
<p><b>Avenida Brasil</b> 26/03/2012 - 20/10/2012 179 capítulos 21h</p>	<p>João Emanuel Carneiro. Direção geral: Amora Manter e José Luiz Villamarim.</p>	<p>Carminha (Adriana Esteves)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Rica (ascende socialmente durante a novela) Tenta ser elegante, um toque de mau gosto Traços cômicos Assassina Vilã do núcleo protagonista</p>	
<p><b>Salve Jorge</b> 22/10/2012 – 17/05/2013 179 capítulos 21h</p>	<p>Gloria Perez Direção geral: Marcos Schechtman e Fred Mayrink</p>	<p>Lívia Marine (Cláudia Raia)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Assassina/Sociopata Vilã do núcleo protagonista</p>	
<p><b>Amor à Vida</b> 20/05/2013 - 31/01/2014 221 capítulos 21h</p>	<p>Walcyr Carrasco Direção geral: Mauro Mendonça Filho</p>	<p>Aline (Vanessa Giácomo)</p>	<p>Cabelos castanhos Branca Magra Rica (ascende socialmente durante a novela) Elegante Vilã com relações no núcleo protagonista</p>	
<p><b>Em Família</b> 03/02/2014 – 18/07/2014 143 capítulos 21h</p>	<p>Manoel Carlos Direção geral: Jayme Monjardim e Leonardo Nogueira</p>	<p>Shirley (Viviane Pasmanter)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Rica Traços cômicos Vilã com relações no núcleo protagonista</p>	



<p><b>Império</b> 21/07/2014 – 13/03/2015 203 capítulos 21h</p>	<p>Aguinaldo Silva Direção-geral: Rogério Gomes, Pedro Vasconcelos e André Felipe Binder</p>	<p>Cora (primeiro momento: Drica Moraes) A atriz precisou ausentar-se das gravações por problemas de saúde e Marjorie Estiano tomou seu lugar, na trama a personagem havia feito procedimentos estéticos para mudar de aparência)</p>	<p>Cabelos escuros Branca Magra Pobre Assassina Traços cômicos Vilã do núcleo protagonista</p>	
		<p>Cora (segundo momento: Marjorie Estiano)</p>		
<p><b>Babilônia</b> 16/03/2015 – 28/08/2015 143 capítulos 21h</p>	<p>Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga Direção: Cristiano Marques, Luísa Lima, Pedro Peregrino, Giovanna Machline, Direção Geral, Maria de Médicis e Dennis Carvalho</p>	<p>Beatriz (Glória Pires)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Assassina/sociopata Vilã do núcleo protagonista</p>	
		<p>Inês (Adriana Esteves)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Classe média Tenta ser elegante Vilã do núcleo protagonista</p>	

Fonte: elaborado pela autora

## ANEXO A – Sinopses e elenco principal das novelas do *corpus*

### SINOPSE – DANCIN' DAYS (1978-1979)

Júlia Matos é uma ex-presidiária que ganha liberdade condicional após onze anos de prisão, e tenta se reaproximar da filha Marisa, tendo como principal obstáculo a irmã Yolanda Pratini, que criou a menina cercada de luxo e mimos. Yolanda, uma socialite que optou por se casar (com o rico Horácio Pratini) para subir na vida, queria que Marisa e a irmã trilhassem o mesmo caminho. Júlia, corajosa e determinada, tenta, sem muito sucesso, se reestabelecer fora do presídio, enquanto faz das tripas coração para ser aceita pela filha, que a trata com hostilidade e aparente indiferença. Marisa é uma adolescente com temperamento rebelde, que não se importa com a situação.

Não tendo família a quem possa recorrer para auxiliar nos primeiros passos numa vida nova que terá que refazer, Júlia procura Jofre, seu grande amigo de juventude. Este apresenta-a à sua noiva, Carminha, que lhe oferece a sua amizade. Indo viver na casa desta, Júlia começa a integrar-se num mundo novo. Mas conseguir emprego não é tarefa fácil, especialmente com um passado de presidiária. Em meio a tudo isso, Júlia acaba se envolvendo amorosamente com Cacá, um diplomata desiludido com a profissão.

Ao aproximar-se da filha simulando outra identidade, Júlia luta para que Marisa, à beira de um casamento precoce, tome decisões maduras diante da vida. No dia do casamento da filha, Júlia revela ser sua mãe e tenta impedir o casamento, mas não obtém sucesso. Durante a recepção, completamente embriagada, acaba por agredir Franklin, o pai de Beto, o noivo de Marisa, e graças à atitude precipitada de uma convidada - Áurea, a irmã invejosa de Carminha - de chamar a polícia, Júlia acaba novamente presa, e condenada a mais seis meses de prisão.

Ao entrar no camburão da polícia, Júlia promete vingança. Considerando isso mais uma humilhação por conta da irmã e da filha, Júlia, ao sair da cadeia, aceita se casar com Ubirajara, um homem solitário e rico, apaixonado por ela. Após uma viagem e um providencial banho de loja, retorna exuberante, no dia da inauguração da discoteca Dancin' Days, surpreendendo a todos - principalmente a Yolanda e Marisa – marcando assim a virada da personagem.

Após um show de sensualidade na pista de dança, Júlia dá início ao seu plano de vingança: diminuir as pessoas que a fizeram sofrer: Cacá, que ao encontrá-la, não teve coragem de se separar da noiva, Inês; a filha Marisa, já desiludida com o casamento com Beto; e Yolanda, que se encontra separada de Horácio e totalmente falida. Júlia passa a se tornar a mulher admirada por todos, assumindo a mesma postura fútil que marcava a personalidade da irmã, suplantando-a diante da sociedade. Mostra-se capaz de ser "melhor" que ela.

**ELENCO**

SÔNIA BRAGA - Júlia de Souza Matos / Cristina

ANTÔNIO FAGUNDES - Cacá (Carlos Eduardo Cardoso)

JOANA FOMM - Yolanda Pratini

PEPITA RODRIGUES - Carminha (Carmem Lúcia Melo Santos)

REGINALDO FARIA - Hélio

GLÓRIA PIRES - Marisa

LAURO CORONA - Beto (Paulo Roberto Cardoso)

LÍDIA BRONDI - Verinha (Vera Lúcia)

MÁRIO LAGO - Alberico Santos

YARA AMARAL - Áurea Santos Fragoso

CLÁUDIO CORRÊA E CASTRO - Franklin Cardoso

MILTON MORAES - Jofre da Silva Maia

JOSÉ LEWGOY - Horácio Pratini

ARY FONTOURA - Ubirajara Martins Franco

MAURO MENDONÇA - Arthur Meireles Steiner

SURA BERDITCHEWSKY - Inês

EDUARDO TORNAGHI - Raulzinho

BEATRIZ SEGALL - Celina Souza Prado Cardoso

IVAN CÂNDIDO - Aníbal Fragoso

LOURDES MAYER - Ester

GRACINDA FREIRE - Alzira da Silva Maia Neves

JACQUELINE LAURENCE - Solange Rocha

CLEYDE BLOTA - Emília de Castro Melo

REGINA VIANA - Neide

RENATO PEDROSA - Everaldo

MIRA PALHETA - Bibi Nascimento Leal

SUZANA QUEIRÓZ - Leila

NEUZA BORGES - Madá (Maria Madalena de Jesus)

CHICA XAVIER - Marlene

OSMAR DE MATTOS - Ricardo

REJANE SCHUMANN - Luciana

LUCIANO SABINO - Lulu (Luciano)

**SINOPSE – VALE TUDO (1988-1989)**

Maria de Fátima tem a certeza de que a honestidade não vale nada. Sem hesitar, ela vende a única propriedade da família, uma pequena casa em Foz do Iguaçu, e muda-se para o Rio de Janeiro, com o intuito de tentar ganhar a vida como modelo. Envolve-se com César Ribeiro, um mau-caráter, e para conseguir o seu objetivo utiliza-se de tudo: mentiras sobre a situação financeira da família, dissimulações e até roubos. Conhece o milionário Afonso Roitman, e, depois de muitas armadilhas, casa-se com ele, tirando Solange, a namorada do rapaz, do caminho dos dois.

Raquel, a mãe de Fátima, pensa exatamente o contrário. Simplória e honesta, para ela, somente o trabalho é capaz de dar uma situação digna a uma pessoa. Quando foi abandonada pelo marido com uma filha para criar, não hesitou em enfrentar o dia-a-dia como guia de turismo. Após ter sido enganada pela filha, Raquel vai atrás dela e estabelece-se no Rio. Conhece Ivan, o homem por quem se apaixonou, e, de vendedora de sanduíche na praia, chega à dona de uma rede de restaurantes.

A história tem uma reviravolta quando Raquel encontra 800 mil dólares, perdidos pelo desonesto empresário Marco Aurélio, e não aceita ficar com o dinheiro, como sugeriu Ivan. Os dólares desaparecem através de um plano de Fátima, e Raquel acredita que foi Ivan o autor do delito. Os dois rompem e Ivan casa-se com Helena, uma artista plástica frágil e alcoólatra, filha da toda poderosa Odete Roitman, a culpada pelos problemas de Helena.

Odete mantém um caso amoroso com o jovem César e é uma mulher perigosa, capaz de tudo para atingir seus objetivos. Culmina assassinada por Leila, que disparou sua arma por engano.

Leila pensou que quem estava ali com seu marido, Marco Aurélio, era a amante dele, Maria de Fátima.

## ELENCO

REGINA DUARTE - Raquel Acioli	PEDRO PAULO RANGEL - Poliana (Aldálio Candeias)	PAULA LAVIGNE - Daniela
ANTÔNIO FAGUNDES - Ivan Meireles	LÍLIA CABRAL - Aldeide Candeias	JAIRO LOURENÇO - Luciano
GLÓRIA PIRES - Maria de Fátima	ROSANE GOFMAN - Consuelo	ÍRIS BRUZZI - Eunice
CARLOS ALBERTO RICCELLI - César Ribeiro	SÉRGIO MAMBERTI - Eugênio	MARIA GLADYS - Lucimar
BEATRIZ SEGALL - Odete Roitman (Odete de Almeida Roitman)	MARCOS PALMEIRA - Mário Sérgio	FERNANDO ALMEIDA - Gildo
RENATA SORRAH - Heleninha (Helena de Almeida Roitman)	OTÁVIO MÜLLER - Sardinha	JOÃO CAMARGO - Freitas
REGINALDO FARIA - Marco Aurélio Catanhede	CRISTINA PROCHASKA - Laís	LOURDES MAYER - Dona Pequenina
CÁSSIO GABUS MENDES - Afonso de Almeida Roitman	DENIS CARVALHO - William Nascimento McPherson	ZENI PEREIRA - Zezé (Maria José)
LÍDIA BRONDI - Solange Duprat	FÁBIO VILA VERDE - Thiago Roitman Catanhede	DANTON MELLO - Bruno
NATHÁLIA TIMBERG - Celina Junqueira	FLÁVIA MONTEIRO - Nanda	PAULO PORTO - Queiroz
ADRIANO REYS - Renato Felipelli	MARCELLO NOVAES - André	NARA DE ABREU - Deise
CÁSSIA KISS - Leila	PAULO REIS - Olavo Jardim	ANA LÚCIA MONTEIRO - Marina
CLÁUDIO CORRÊA E CASTRO - Bartolomeu Meireles	STEPAN NERCESSIAN - Jarbas	RITA MALOT - Marieta
	CRISTINA GALVÃO - Íris	MARTHA LINHARES - Suzana
		RENATA CASTRO BARBOSA - Flávia
		PAULO REZENDE - Vasco

## SINOPSE – RAINHA DA SUCATA (1990)

Maria do Carmo fez fortuna acreditando no negócio do pai, que trabalhava com ferro-velho. Ela chega aos anos 1990 com os negócios ampliados e consolidados, podendo abrir uma casa de shows - mais especificamente uma lambateria, a Sucata - no alto de um edifício da Avenida Paulista, de sua propriedade. Tal poder econômico, no entanto, não esconde uma mágoa da juventude, quando foi humilhada por Edu, seu grande amor. Este, milionário no passado, enfrenta problemas financeiros ao lado do pai, Betinho, casado com a socialite Laurinha Figueroa.

Maria do Carmo aproxima-se de Edu, e acenando com sua conta bancária, conquista-o para o casamento. Conhece então dias de terror ao enfrentar Laurinha que é apaixonada pelo enteado. O mau casamento é acompanhado de perto por outros infortúnios. Seus negócios enfrentam a derrocada econômica provocada por seu administrador mau-caráter, Renato Maia. E ainda perde o prédio na Avenida Paulista para sua vizinha, Dona Armênia, que se diz a legítima proprietária.

<b>ELENCO</b>	Ramos	Giovanni
REGINA DUARTE - Maria do Carmo Pereira	MAURÍCIO MATTAR - Rafael Albuquerque Figueroa	FLÁVIO MIGLIACCIO - Seu Moreiras (Oswaldo Moreira)
TONY RAMOS - Edu (Eduardo Figueroa)	PATRÍCIA PILLAR - Alaíde	ANDRÉ FILLIPPI - Maneco (Manuel Muniz de Souza)
GLÓRIA MENEZES - Laurinha Albuquerque Figueroa	MARISA ORTH - Nicinha (Eunice Moreira)	MÔNICA TÔRRES - Guida
DANIEL FILHO - Renato Maia	CLEYDE YÁCONIS - Isabelle de Brésson	PAULO REIS - Guga
RENATA SORRAH - Mariana Szemansky	NICETTE BRUNO - Neiva Pereira	ALDINE MÜLLER - Ângela
RAUL CORTEZ - Jonas Queiroz Scott	GIANFRANCESCO GUARNIERI - Saldanha (Irineu Saldanha)	IVAN CÂNDIDO - Franklin
ARACY BALABANIAN - Dona Armênia (Armênia Giovanni)	LOLITA RODRIGUES - Lena	PAULO GUARNIERI - Sérgio
PAULO GRACINDO - Betinho (Alberto Figueroa)	ANDRÉA BELTRÃO - Ingrid de Brésson	MARIA HELENA DIAS - Samira
ANTÔNIO FAGUNDES - Caio Szemansky	MARCELLO NOVAES - Geraldo Giovanni	JOSÉ AUGUSTO BRANCO - Ademar
CLÁUDIA RAIA - Adriana Ross (Adriana Albuquerque Figueroa)	GERSON BRENNER - Gerson Giovanni	DILL COSTA - Vilmar
CLÁUDIA OHANA - Paula	JANDIR FERRARI - Gino	HILDA REBELLO - Jorgina

### **SINOPSE – SENHORA DO DESTINO (2004-2005)**

Diante da dificuldade em dar sustento a seus filhos pequenos, a jovem nordestina Maria do Carmo Ferreira da Silva deixa a pequena Belém de São Francisco, no interior de Pernambuco, disposta a encontrar na cidade grande uma forma mais digna de criar seus rebentos. Quando chega ao Rio de Janeiro, a retirante encontra uma cidade à beira do caos. Era dezembro de 1968 e o governo do país decretara o Ato Institucional número cinco, o AI-5. No meio do tumulto, sem ter como localizar o irmão Sebastião, seu único contato ali, Maria do Carmo vira presa fácil da sorte. A única alma que lhe oferece ajuda e solidariedade seqüestra sua única filha, a recém-nascida Lindalva, e some no mundo.

Lourdes - como essa mulher se apresentara, vestida como uma enfermeira grávida - na verdade chama-se Nazaré e decide roubar a criança para apresentá-la a seu futuro marido como sendo fruto legítimo de uma conturbada relação. É assim que a pequena Lindalva passa a se chamar Isabel.

Ao sentir a falta da criança, Maria do Carmo entra em crise. Bate de frente com a truculência dos homens da polícia, que a atiram numa cela sob acusação de que ela se tratava de uma agitadora subversiva. Na cadeia conhece alguém, também preso, que há de se tornar um parceiro para toda a vida. É Dirceu de Castro, que coincidentemente conhece o irmão dela. Os dois trabalhavam no mesmo jornal, ele como jornalista e Sebastião como motorista.

Esclarecido o mal-entendido, Maria do Carmo acaba livre, reencontra o irmão e os filhos que estavam prestes a serem enviados a um orfanato. Só não encontra Lindalva. É diante desta encruzilhada da vida que ela faz um juramento que jamais há de esquecer: dedicar a vida para trazer de volta sua filha.

Nos tempos atuais, bem distantes daqueles tumultuados anos sessenta, Maria do Carmo é outra pessoa. Mudou, para melhor. Aprendeu com a vida e soube tirar proveito dela. Se não é rica, ao menos não passa mais as necessidades de outrora. O negócio de construção na baixada fluminense, prosperou. Graças a ele, Do Carmo pôde criar os quatro filhos que lhe restaram, Reginaldo, Leandro, Viriato e Plínio. E assim, os quatro tornaram-se homens feitos.

Cumprindo a promessa feita naqueles tempos tumultuados, Maria do Carmo continua numa busca sem tréguas pela filha. Busca essa que se torna pública e é acompanhada pela mídia. Para isto, conta com a ajuda de seu amado, o jornalista Dirceu, e do amigo Giovanni Improta, ex-bicheiro e a figura mais influente na Vila São Miguel - um pretendente que não esconde sua admiração e paixão por Maria do Carmo.

Lindalva, ou melhor, Isabel, vive uma vida até tranqüila com sua suposta mãe, Nazaré. A garota não passa de uma vítima da ardilosa mulher que usou a menina recém-nascida para ter um casamento tranqüilo com José Carlos Tedesco, um homem bom que acreditou que a criança fosse sua filha. Mas Zé Carlos descobre o crime da esposa e, antes que pudesse tomar qualquer atitude, é assassinado. Nazaré não hesita em matá-lo para encobrir esse segredo do passado e não ser presa.

Quem mais sofre com essa morte é Cláudia, filha legítima de Zé Carlos e desprezada pela madrasta. Ao investigar o passado de Nazaré, Claudinha descobre os fatos que uniram o pai à madrasta e aos poucos vai desvendando o mistério que liga a história de Nazaré à trajetória de vida de Maria do Carmo Ferreira da Silva.

## ELENCO

SUSANA VIEIRA - Maria do Carmo Ferreira da Silva

RENATA SORRAH - Nazaré Tedesco

JOSÉ WILKER - Giovanni Improta

JOSÉ MAYER - Dirceu de Castro

CAROLINA DIECKMANN - Isabel / Lindalva

EDUARDO MOSCOVIS - Reginaldo

LETÍCIA SPILLER - Viviane

LEONARDO VIEIRA -

Leandro

MARCELLO ANTONY - Viriato

DAN STULBACH - Edgard Legrand

LEANDRA LEAL - Maria Cláudia

DÉBORA FALABELLA - Maria Eduarda

RAUL CORTEZ - Pedro Correia de Andrade e Couto (Barão de Bonsucesso)

GLÓRIA MENEZES - Baronesa Laura

MARÍLIA GABRIELA - Guilhermina

WOLF MAYA - Leonardo

ÂNGELA VIEIRA - Gisela

JOSÉ DE ABREU - Josivaldo

DADO DOLABELLA - Plínio

CAROL CASTRO - Angélica

HELENA RANALDI - Yara Steiner

NELSON XAVIER - Sebastião

MARA MANZAN - Janice

ADRIANA LESSA - Rita

de Cássia	Madruga	CARLOS VIEIRA - Moura (garçom do Monsieur Vatel)
NUNO MELLO - Constantino	LUIZ HENRIQUE NOGUEIRA - Ubiracy	ISABELA LOBATO - Ariela (colega de Crescilda)
RONEY MARRUDA - Cigano	GOTTSCHA - Crescilda	MABEL TUBE - Fatinha (empregada de Gisela)
THIAGO FRAGOSO - Alberto	STELLA FREITAS - Cícera	CHAGUINHA - porteiro do prédio de Leonardo e Gisela
FLÁVIO MIGLIACCIO - Jacques	CRISTINA MULLINS - Aurélia	LEANDRO RIBEIRO - Zequinha (cabo eleitoral de Reginaldo)
ELIZÂNGELA - Djenane	AGLES STEIB - Maikel Jecson	JOANA LENER - Martinha (cabo eleitoral de Reginaldo)
MALU VALLE - Shirley	REYNALDO GONZAGA - Rodolfo	DANIEL ZUBRINSKY - Napa (da turma de Shao Lin)
YONÁ MAGALHÃES - Flaviana	SILVIA SALGADO - Aretuza	GUILHERME DUARTE - Jacaré (da turma de Shao Lin)
MYLLA CHRISTIE - Eleonora	CRISTINA GALVÃO - Jandira	DERLAN HENRIQUE - Lolo (da turma de Shao Lin)
BÁRBARA BORGES - Jenifer	XANDÓ GRAÇA - Merival	HAMILTON RICARDO - Valdir (motorista de Giovanni)
HEITOR MARTINEZ - João Emanuel	LEONARDO CARVALHO - Gato	TAMMY LUCIANO - enfermeira amiga de Eleonora
MARIA MAYA - Regininha	JULIANA DINIZ - Larissa	MARCELO MELO - Eberardo (cozinheiro do Monsieur Vatel)
LUDMILA DAYER - Danielle	CATARINA ABDALA - Jurema	MÁRCIO MELO - Ebenezer (cozinheiro do Monsieur Vatel)
ANDRÉ GONÇALVES - Venâncio	ROBERTO LOPES - Delegado Aberaldo Paredes	FELIPE CARDOSO - garçom do Monsieur Vatel
TÂNIA KHALIL - Nalva	GUIDA VIANA - Fausta	FABIANA MEYRELES - Clara (empregada da creche)
MÁRIO FRIAS - Thomas Jeferson	NAURA SCHNEIDER - Elisa	
LEONARDO MIGGIORIN - Shao Lin (Políbio)	EDUARDO FRAGA - Ubaldo	
JÉSSICA SODRÉ - Leidi Daiane	ELÍSIO LAGE - Elias	
THADEU MATOS - Bruno	MARCO VILLELA - Turcão	
MARCELA BARROZO - Bianca	FÁBIO MALTEZ - Scarface	
ÍTALO ROSSI - Alfred	MARCELO ESCOREL - Ciro	
FELIPE CAMARGO - Edmundo	BIANCA COMPARATO - Helen (namorada de Maikel Jecson)	
ANDRÉ MATTOS -		

**SINOPSE – AVENIDA BRASIL (2012)**

Quando criança, Rita (Mel Maia) sofreu nas mãos da inescrupulosa madrasta Carminha (Adriana Esteves), que com a ajuda do amante, Max (Marcello Novaes), armou para Genésio (Tony Ramos), pai da menina, perder tudo o que tinha. Abandonada por Carminha num lixão, aos cuidados do asqueroso Nilo (José de Abreu), Rita se refugiou na casa de Mãe Lucinda (Vera Holtz), onde conheceu Batata (Bernardo Simões), seu amor infantil. Mas o destino fez com quem eles se separassem quando um casal de argentinos a adotou, colocando nela o nome de Nina.

O artilheiro do campeonato carioca de 1999 foi Jorge Araújo, mais conhecido como Tufão (Murilo Benício). Cria do Divino Futebol Clube, time do subúrbio carioca, onde reside até hoje, Tufão vive a boa fase no Brasil depois de morar no exterior, e está pronto para casar com o amor de sua vida, a apaixonada e divertida cabeleireira Monalisa (Heloísa Périssé). Quem não gosta muito da ideia de casamento é a mãe do rapaz, Muricy (Eliane Giardini), que vive aos trancos e barrancos com Leleco (Marcos Caruso), o boêmio pai do jogador.

No dia da final do campeonato, depois da brilhante vitória, Tufão acaba atropelando acidentalmente, na Avenida Brasil, um senhor que vinha transtornado pelo acostamento: Genésio. Ao prestar socorro, só conseguiu ouvir do homem o nome de sua mulher: Carmem Lúcia Moreira de Souza. Culpado pelo acidente, Tufão sai a procura da viúva fingindo ser um amigo de longa data do falecido, e oferecendo toda a ajuda necessária, já que é um homem rico. Enquanto isso a esperta Carminha descobre que o jogador foi o culpado pela morte do marido, e vê a chance da sua vida em se dar bem. Com a ajuda de Max, consegue separar a cabeleireira do jogador e se casa com Tufão, grávida do amante, dizendo ser fruto do verdadeiro amor que tinha com o falecido. Com uma vida de luxo, e com Max ao seu lado - ele se casa com Ivana (Letícia Isnard), irmã de Tufão -, Carminha volta às suas raízes no lixão atrás de Lucinda. Conhecidas do passado, ela vai decidida a levar o filho que abandonou quando bebê para ser criado por ela e Tufão: Batata.

Doze anos depois, Batata, agora chamado de Jorginho (Cauã Reymond), é um jovem jogador de futebol em ascensão, namorado da bela Débora (Nathália Dill), mas atormentado com o sentimento de raiva que sente pela mãe, que ele acredita ser de criação. Já Rita, agora Nina (Débora Falabella), se tornou uma excelente chef de cozinha. Os anos se passaram, mas ela jamais esqueceu a ferida profunda que Carminha deixou em sua vida, voltando ao Brasil para se vingar. Nina vai trabalhar como cozinheira na casa da ex-madrasta, que não a reconhece. Seu plano maior é destruir aos poucos a vida da patroa.

### **Elenco**

DÉBORA FALABELLA -  
Nina Hernandez / Rita  
Fonseca de Souza

ADRIANA ESTEVES -  
Carminha (Carmem Lúcia  
Moreira de Souza)

MURILO BENÍCIO - Tufão  
(Jorge Araújo)

CAUÃ REYMOND -

Jorginho (Batata / Cristiano)

MARCELLO NOVAES -  
Max (Maxwell Oliveira)

VERA HOLTZ - Mãe  
Lucinda

JOSÉ DE ABREU - Nilo

MARCOS CARUSO -  
Leleco

ELIANE GIARDINI -

Muricy

HELOÍSA PÉRISSÉ -  
Monalisa Barbosa da Silva

LETÍCIA ISNARD - Ivana

JUCA DE OLIVEIRA -  
Santiago

NATHÁLIA DILL -  
Débora

ÍISIS VALVERDE - Suelen



ALEXANDRE BORGES - Cadinho (Dudu - Carlos Eduardo)	BRUNO GISSONI - Iran	FELIPE ABIB - Jimmy Bastos
DÉBORA BLOCH - Verônica	JOSÉ LORETO - Darkson	LUANA MARTAU - Beverly
CAMILA MORGADO - Noêmia	DÉBORA NASCIMENTO - Tessália	ANDRÉ LUIZ MIRANDA - Valentim
CAROLINA FERRAZ - Alexia	BIANCA COMPARATO - Betânia (falsa Rita)	MÁRCIO TADEU DE LIMA - Padre Solano
FABÍULA NASCIMENTO - Olenka	CAROL ABRAS - Begônia	LEANDRO SANTANNA - Herculano
JULIANO CAZARRÉ - Adauto	CACAU PROTÁSIO - Zezé	MURILO ELBAS - Branco
AÍLTON GRAÇA - Silas	CLÁUDIA MISSURA - Janaína	ANA KAROLINA LANNES - Ágata
OTÁVIO AUGUSTO - Diógenes	EMILIANO D'ÁVILLA - Lúcio	MEL MAIA - Rita (criança)
DANIEL ROCHA AZEVEDO - Roni	PAULA BURLAMAQUI - Soninha Catatau (Dolores Neiva)	BERNARDO SIMÕES - Batata (criança)
THIAGO MARTINS - Leandro	BETTY FARIA - Pilar	TONY RAMOS - Genésio (pai de Rita)
	RONNY KRIWAT - Tomás	
	BRUNA GRIPHAO - Paloma	

### SINOPSE – LADO A LADO (2012-2013)

Rio de Janeiro, 1904. Em Botafogo, Laura (Marjorie Estiano) está prestes a se casar, mas sem muito entusiasmo. Ela e o noivo, Edgar (Thiago Fragoso), namoraram antes dele embarcar para Portugal, onde foi estudar direito. Antes de ir, num impulso apaixonado, Edgar a pediu em casamento. Laura aceitou, porém, passados quatro anos, nenhum dos dois tem tanta certeza de seus sentimentos. O casamento se realizará mais por insistência das famílias do que dos noivos.

Laura e Edgar não poderiam ter sonhos mais diferentes. Ela, inteligente e idealista, não quer se tornar uma dona-de-casa, nem mulher de sociedade, quer continuar os estudos, trabalhar, ser independente. Apesar da oposição da família, principalmente, da mãe, Dona Constância (Patrícia Pillar), Laura quer ensinar, passar o gosto de ler para crianças, e ambiciona, em segredo, escrever, tornar-se escritora. Já Edgar preferia ter adiado o casamento e ficado mais tempo em Portugal. Um dos motivos que o prende em terras lusitanas, entretanto, ele não revela à família. Apesar de advogado, Edgar enveredou mesmo foi para o jornalismo. Em Lisboa, já iniciara a sua carreira, em um jornal da cidade. Trabalhava como jornalista investigativo, fazendo denúncias sociais. Mas seu pai, o senador Bonifácio (Cássio Gabus Mendes), quer o filho no Brasil, assumindo os negócios da família, na fábrica Vieira, no lugar do seu irmão mais velho, Fernando Vieira (Caio Blat), cujo trabalho como diretor da fábrica lhe desagrada.

Bonifácio quer Edgar dirigindo a fábrica para se dedicar mais à carreira política, além de outros negócios. Com a demolição de cortiços promovida pelas obras do governador Pereira Passos, avenidas serão construídas na intenção de modernizar a cidade. Bonifácio comprou no passado terrenos de Assunção (Werner Schünemann) e Constância por um valor irrisório, aproveitando a crise financeira da família, sabendo de antemão que esses terrenos iriam ser muito valorizados, após as reformas de Pereira Passos. Além disso, se tornou sócio de uma

companhia de bondes que conseguiria a concessão para funcionar depois da construção das avenidas. Bonifácio não hesita em tirar vantagem da família Assunção. O ele que não imagina é que Constância, ao descobrir que foi passada para trás, lhe cobrará algumas compensações, entre elas, um emprego público para o seu marido, Alberto Assunção, no governo de Pereira Passos, e, mais tarde, o seu ingresso na carreira política. Assim, os dois vilões entram num jogo de gato e rato incrementado por uma forte atração física entre eles.

Enquanto Edgar e Laura vivem seus dramas individuais, incertos em relação a seus destinos como casal, outro casal, em outro ponto da cidade, tem outros rumos. Isabel (Camila Pitanga), doméstica, e Zé Maria (Lázaro Ramos), auxiliar de barbeiro, são apaixonados e cheios de sonhos. Eles têm a certeza de que se amam e ficarão juntos para sempre. Mas estão prestes a viver um drama social, que influenciará para sempre suas vidas. No cortiço onde moram, crescem os boatos de que este pode ser invadido pela polícia e demolido em questão de semanas, ou de dias. Sinal dos tempos. De um novo Rio que está nascendo. Os ares insalubres das moradias coletivas não combinam com o novo ideal de uma cidade cosmopolita ou, mais especificamente, parisiense.

Apesar da tensão crescente no cortiço, Zé Maria e Isabel preferem adiar a preocupação por alguns dias. Querem curtir a felicidade do casamento, acreditar num futuro melhor. Prometem ao pai de Isabel, o Seu Afonso (Milton Gonçalves), um barbeiro boa gente, que pensarão numa solução após o casamento. Apesar de muito preocupado, Seu Afonso assente, em consideração aos noivos. Desde que a menina ficou órfã de mãe, criou a filha sozinha e não poupa sacrifícios para vê-la feliz. A cerimônia na igreja, por exemplo, quase acabou com suas economias, mas ele não esconde o orgulho. Sobretudo por gostar muito do noivo, seu colega de barbearia. O que Seu Afonso não sabe, nem mesmo a noiva Isabel, é que José Maria, também conhecido como Zé Navalha, é capoeirista. Zé esconde por uma boa razão: naquele tempo, a capoeira não era considerada um esporte, mas uma arma com a marca da marginalidade. Na verdade, Zé Maria não podia ser mais "do bem": ganhou o apelido de Navalha não por desferir golpes mortais, e sim pela profissão de barbeiro.

Essas duas moças de origens diferentes vão se conhecer na igreja, no dia seguinte, já em seus vestidos de noiva. O casamento de Isabel atrasa bastante, por um motivo inesperado a todos: o noivo não aparece. Apesar de inconformada, Isabel é obrigada a desistir de esperar Zé Maria. Quem a pressiona e se mostra indignada com o atraso é Dona Constância, já que o casamento de sua filha Laura está marcado para logo depois. Assim, Isabel, a noiva apaixonada, será "abandonada" no altar. E Laura, a noiva claudicante, vai se casar com pompa e circunstância.

Mas Isabel não foi abandonada. A caminho da igreja, Zé Maria foi interceptado como Zé Navalha. Caniço (Marcelo Mello Jr.), um amigo capoeirista veio avisar que o cortiço será derrubado. A polícia está a caminho. O grupo dos capoeiras pretende interceptá-la e impedir a invasão, uma reação desesperada para algo que, naquele momento, parece tão somente uma perseguição aos pobres - coisa que, em tempo, veremos não ser. Zé Maria vai preso enquanto Isabel espera por ele na igreja. Em meio à angústia da espera e a discussão com Constância, ela não percebeu que um rapaz a seguia com os olhos hipnotizados: Albertinho (Rafael Cardoso), filho de Dona Constância e irmão de Laura. Na verdade, o jovem é um boêmio janota, que ficou encantado pelo charme brejeiro e pela beleza da moça do cortiço.

O encantamento de Albertinho por Isabel, bem como a destruição de sua casa, trarão diversas reviravoltas na vida da moça. O casamento de Edgar e Laura também enfrentará diversos empecilhos. Não só os diferentes desejos profissionais de ambos, mas a chegada de Catarina (Alessandra Negrini), antigo amor português do rapaz, abalará a vida do jovem casal. Passam-se seis anos e Isabel irá trabalhar em uma companhia teatral e Laura dará aulas no interior do estado.

Maria / Zé Navalha

MARJORIE ESTIANO -  
Laura (Paulo Lima)

THIAGO FRAGOSO -  
Edgar (Antônio Ferreira)

PATRÍCIA PILLAR -  
Constância Assunção  
(Baronesa da Boa Vista)

ALESSANDRA NEGRINI  
- Catarina Ribeiro

RAFAEL CARDOSO -  
Albertinho

CAIO BLAT - Fernando

CÁSSIO GABUS  
MENDES - Bonifácio  
Vieira

BIA SEIDL - Margarida

WERNER  
SCHÜNEMANN - Alberto  
Assunção

CHRISTIANA GUINLE -  
Carlota Passos

ISABELA GARCIA -  
Celinha

MILTON GONÇALVES -  
Afonso

ZEZÉH BARBOSA -  
Jurema

SHERON MENEZES -  
Berenice

MARCELLO MELO JR. -  
Caniço

MARIA PADILHA - Diva  
Celeste

PAULO BETTI - Mário  
Cavalcanti

TUCA ANDRADA -  
Frederico Martins

MARIA CLARA GUEIROS  
- Neusinha (Neusa Soares /  
Jacqueline Duvivier)

ÁLAMO FACÓ - Quequé  
(Vasco Queiroz)

ANDRÉ ARTECHE -  
Luciano

GUILHERME PIVA -  
Delegado Heráclito  
Praxedes

SUSANA RIBEIRO -  
Teresa

DÉBORA DUARTE - Dona  
Eulália

PRISCILA SOL - Sandra

EMÍLIO DE MELLO -  
Carlos Guerra

GEORGE SAUMA - Jonas

JULIANE ARAÚJO - Alice

KLEBBER TOLEDO -  
Umberto

DANIEL DALCIN -  
Teodoro

RHAISA BATISTA -  
Esther

JUREMA REIS - Gilda

ANA CARBATTI -  
Zenaide

TIÃO D'AVILA - Isidoro

CÉSAR MELLO - Chico

LAÍS VIEIRA - Eteelvina

RUI RICARDO DIAZ -  
Percival

CLÁUDIO TOVAR - Padre  
Olegário

ROMIS FERREIRA - Luiz  
Neto

LUÍSA FRIESI - Matilde

ANA PAULA LOPES -  
Luzia

ROGÉRIO FREITAS -  
Haroldo

MARCOS ASHER -  
Rodrigues

DANIEL MARQUES -  
Paiva

CAUÊ CAMPOS - Elias

**ANEXO B - Imagens das vilãs do *corpus*****Foto 1: Carminha humilha Max**

Fonte: Globo.com

**Foto 2: Carminha**



**Fonte: Globo.com**

**Foto 3: Constância arruma-se diante do espelho**



Fonte: Globo.com

**Foto 4: Constância é humilhada pelo marido ao final da novela**



Fonte: Globo.com

**Foto 5: Laurinha Albuquerque Figueroa**



**Fonte: Globo.com**

**Foto 6: Nazaré Tedesco**



**Fonte: Globo.com**



**Foto 7: Nazaré joga uma vítima da escada**



**Fonte: Globo.com**

**Foto 8: Odete Roitman**



**Fonte: Globo.com**

**Foto 9: Odete Roitman com Maria de Fátima**



Fonte: Globo.com

**Foto 10: Yolanda Pratini na cena final de *Dancin'Days***



Fonte: Globo.com

**Foto 11: Yolanda Pratini**



**Fonte: Globo.com**