

A Vilã da Telenovela Brasileira¹

Larissa Leda F. ROCHA²
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

Resumo

Este texto 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 específico de mulher. Este trabalho é uma procura para identificar e compreender tais transformações da figura da vilã e da instituição da maldade na narrativa da telenovela.

Palavras-chave: teledramaturgia; telenovela; vilã.

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 Excelsior³, 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, e matrizes culturais fundamentais, como o folhetim e o melodrama, muito menos de seus personagens basilares, o herói e o vilão⁴. 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

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação Social pela PUC-RS. Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da UFMA. Coordenadora do projeto de pesquisa financiado pela Fapema “As Heranças dos modos de contar: sobre matrizes culturais na conformação das narrativas das telenovelas brasileiras”. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação - ObEEC (UFMA). Membro do Núcleo de Pesquisa Comunicação Midiática e Institucional (UFMA). Editora da revista *Cambiassu*, do Departamento de Comunicação Social da UFMA, e-mail: larissaleda@gmail.com

³ Com poucas exceções, devidamente identificadas no texto deste trabalho, todas as demais novelas mencionadas são obras produzidas pela TV Globo, assim, em nome de uma leitura mais fluida do material, omitiremos o nome da emissora a cada vez que mencionarmos suas telenovelas. Pela mesma razão, só indicaremos o ano de exibição de cada narrativa na primeira vez que nos referirmos a ela no texto.

⁴ Falamos de vilão apenas inicialmente e de modo genérico na constituição desses dois personagens basilares, mas nosso objeto de análise são as vilãs da telenovela brasileira.

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 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 quanto 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 à um herói, mas à uma anti-heroína, Nina/Rita na novela Avenida Brasil (2012), persegue, nos dois momentos históricos diegéticos nos quais se passa a narrativa, obsessivamente seu objetivo: manter diante da família do marido rico, Tufão, a 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. Na primeira metade da trama, quando ainda não descobriu que Nina/Rita é sua ex-enteada que jogou no lixão 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, já que vai incluir 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 de que as verdades apareceram Carminha só se dá por vencida de seu objetivo nos últimos onze capítulos da novela e mesmo confrontada por Tufão e sua família, com provas de suas armações e enganações, 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”⁵.

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 é a mola mestra de seu trabalho. 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 fadas, sonhos vão nos apresentar um “único” herói que 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.

Para escrever uma história tanto Vogler (2015) quanto Campbell (2005; 1990) falam em arquétipos. Os arquétipos seriam como tipos recorrentes de personagens que

⁵ Cena disponível em: <<http://globoplay.globo.com/v/2179154/>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

possuem funções que se repetem nas histórias e estabelecem entre si relações que também são recorrentes. Um dos mais fundamentais é 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 - 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 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”, e seus “clichês” que dão identidade e forma ao gênero. E a Sombra, o vilão, o “bandido” certamente é um deles.

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 “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), Bia Falcão (Belíssima, 2005-06), são alguns exemplos, além das divertidas Odete Roitman (Vale Tudo, 1988-89), Nazaré Tedesco (Senhora do Destino, 2004-05) e, a já mencionada, Carminha. 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, como se uma característica excluísse a outra. 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, rigorosamente, 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, 2003, 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, 2003, 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, 2003, 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, 2003, 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 ligados à maldade assumindo o protagonismo chama a atenção e desafia a análise. “Os heróis empalidecem diante da pujança dos seus antagonistas” (MOTTER, 2004, p. 73). É absolutamente razoável concordar com Motter em sua observação. De fato, não só o deslocamento do protagonismo, 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 2015⁶ 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.

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.

Entendemos que o aparecimento de vilãs fortes esteja ligado à uma sofisticação de suas construções desde o início da fase realista (a partir de 1968), intensificando-se na fase naturalista (a partir de 1990), para usar a categorização proposta por Lopes (2009). Nazaré, Carminha ou Odete, vilãs que já citamos, são determinadas e são personagens que não oferecem a mesma carga psicológica densa possível de ver na construção de personagens

⁶ Este levantamento, que será mencionado outras vezes neste trabalho, faz parte de nossa tese de doutorado. ROCHA, Larissa Leda Fonseca. **Má! Maravilhosa!:** Lindas louras e poderosas, o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. 2016. 298 f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, 2016.

literários ou cinematográficos, por exemplo, por uma série de motivos 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”. Odete Roitman, Nazaré Tedesco e Carminha, por exemplo, estão, todas, em seus objetivos, profundamente amarradas às questões relativas a seus filhos, sendo que, Nazaré e Carminha 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 - acusação comum feita às personagens de telenovelas - 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. 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 influenciou 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 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 (2003) 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, 2003, p. 153) . Uma mulher poderosa é uma mulher dona de si que coloca-se - e não ao marido ou aos filhos, 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, 2003, 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, 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 (LOPES, 2009) - 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 justicamento moral do bem, bem típico do melodrama, 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. O final de *Vale Tudo*, de Gilberto Braga, é exemplar disso – esse “viés de desencantamento” (XAVIER, 2003, p. 157) – no qual a vilania não foi punida. A cena final, na qual o vilão Marco Aurélio olha para a câmera e dá uma “banana” para o Brasil resumia o sentido de que lá, de fato, valia tudo. E que valeu à pena. A vilania feminina é, aí também nesse contexto, 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 oferecem 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 nas histórias.

Reconhecer tais heranças, no entanto, não significa que não consigamos ver os aperfeiçoamentos e reajustes das mesmas. 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 (2003, 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, 2003, p. 93). O aparecimento de vilãs fortes parece, sob tais aspectos, reforçar suas matrizes culturais, já que as regras do gênero continuam a ser respeitadas.

Importante ainda considerar que além de tomarem o lugar de protagonistas, uma outra característica que pode ser apontada em relação às vilãs das telenovelas é o quanto essas personagens são populares e queridas pelo público. Apesar de não termos dados empíricos de pesquisa para comprovar os motivos dessa relação, arriscamos conjecturar que as vilãs são mais queridas porque são mais livres. Por não terem as amarras do bom comportamento e desfrutarem da transgressão como regra, vilãs podem tudo. Não há limites. E há poder, força e autonomia. Enquanto o herói é capaz de renúncia em nome do

outro, a vilã 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, 2003, 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 da vilã já quase ao final da narrativa, quando finalmente tomam algumas das rédeas das história nas mãos. Corretos, mas chatos. Abnegados e pouco divertidos. Mais ao lado da disciplina e do auto-sacrifício. As vilãs, não. São divertidas, belas e glamourosas (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 (2003). 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.

Enquanto Campbell (2005, 1990) e Vogler (2015) nos falam em arquétipos, Martín-Barbero (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). 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, 2003, 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 (Rainha da Sucata, 1990), Yolanda Pratini (Dancin’ Days, 1978-79) e Bia Falcão 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, pobre e ambiciosa, que junto com Odete fazem as duas principais vilãs da narrativa, ambas, inclusive, associam-se para alcançar seus objetivos. Quebrou-se o mito, mas nem tanto. Em nosso levantamento das vilãs de 1970 a 2015 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 Laurinha e a punição de várias delas está relacionada justamente à perda do dinheiro e do prestígio social que a posição econômica sustentava, como Yolanda. 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 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, 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. O aumento de debate, reflexão e percepção social, cultural e coletiva do feminino muda sensivelmente a partir dos anos de 1970 (a segunda onda do feminismo) 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 justamente pela sua condição de mulher: são belas, magras e tem, na maternidade, seu calcanhar de Aquiles.

REFERÊNCIAS

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.

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.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

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>. Acesso em: 21 jul. 2015.

LOPES, Maria Immacolata V. “Telenovela como recurso comunicativo”. **Matrizes**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MATEUS. In: **Nova bíblia pastoral**. São Paulo: Paulus, 2014.

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.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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>. Acesso em: 22
jan. 2016.

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.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. 3.ed. São Paulo:
Aleph, 2015.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues.
São Paulo: Cosac & Naif, 2003.