

Figurino “de classe”: a construção social do corpo nas telenovelas nacionais¹

Camila da Silva MARQUES²

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS.

Resumo

O objetivo deste artigo é identificar como as representações das classes populares foram apresentadas através da caracterização/figurino nas telenovelas brasileiras da Rede Globo entre as décadas de 1970 e 2010. Para tanto, realizamos uma pesquisa teórica e documental, baseada nos almanaques Memória Globo e em autores que trabalham com construção de figurinos na teledramaturgia nacional (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010; CARNEIRO, 2003; LEITE e GUERRA, 2002). Através do ensaio analítico proposto, destacamos que a mídia televisiva acaba favorecendo algumas identidades em detrimento de outras, além de produzir uma representação estereotipada - ou uma sub-representação - das mulheres de classes populares, muito mais forte do que com o gênero masculino.

Palavras-chave: telenovela; figurino; representação de classe; estilo de vida; gênero.

1. Figurino: uma questão de classe?

Segundo o Guia Ilustrado TV Globo (2010, p. 14), é “’mágico’ o momento em que o ator faz as provas de seu figurino” e assim dá vida a seu personagem. A caracterização é peça extremamente importante para o processo criativo de qualquer produção ficcional, porém, os ricos significados que advém de roupas, penteados e maquiagens não se restringem aos figurinistas, atores e produtores em geral. Há, a partir do conjunto entre roteiro, figurino³, atuação e direção, uma série de representações⁴ que são construídas e transmitidas aos receptores dos produtos ficcionais. Destarte, o presente texto busca problematizar as representações das classes populares através do figurino/caracterização⁵ nas telenovelas brasileiras globais entre as décadas de 1970 a 2010⁶.

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

² Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, email: camila.markes@yahoo.com.br.

³ Definimos figurino como componente de construção de personagens, marcando “a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 62)

⁴ Para Jodelet (1989, p. 1) é através de mensagens e imagens mediáticas que se torna possível uma observação clara de como as representações sociais circulam nos discursos.

⁵ Quando falamos em figurino, salientamos que o mesmo não se resume ao vestuário, estendendo-se à maquiagem, ao penteado e aos acessórios - ou seja, à caracterização como um todo. (LEITE; GUERRA, 2002).

⁶ Tal qual Everardo Rocha (2006), que justifica fazer em seu texto *A mulher, o corpo e o silêncio: identidade feminina na publicidade*, apenas um recorte sobre a representação da mulher na publicidade, salientamos que a análise das novelas escolhidas para o presente texto não se configura em uma investigação sobre todas as telenovelas da Rede Globo. O *corpus* analisado foi elegido com base nas telenovelas que trazem as classes populares ou as disputas entre classe para seu centro, desconsiderando as telenovelas de época e incluindo aquelas presentes nos almanaques Memória Globo. Entendemos, porém, que o recorte escolhido consegue dar conta das representações de classe no ficcional, pois muitos dos padrões de construção dessas representações se repetem ao longo das 5 décadas.

A pesquisa se justifica, qualitativamente, pelas falas de Bezerra e Miranda, que entendem que “o vestuário como traje de cena em produções ficcionais audiovisuais de modo geral, é uma importante ferramenta de transmissão de valores e significados para o público que consome essas narrativas” (BEZERRA; MIRANDA, 2014, p. 2). Entendemos que a ficção televisiva é “parte importante na construção da identidade dos sujeitos sociais”, já que acaba apresentando “uma gama de personagens que possibilitam processos de identificação” (RONSINI; SILVA, 2011, p. 3-4) e reconhecimento por parte dos receptores⁷, entretanto, salientamos que o presente texto não possui fôlego para tratar nessas 15 páginas de texto e também de contexto. Nos concentramos, então, na observação das representações de classe social presentes na produção ficcional, porém, sempre atentos para as múltiplas integrações existentes entre ficção e cotidiano - *habitus* narrado e *habitus* vivido⁸.

Para pensarmos as relações entre vestuário e representação, recorreremos à Leite e Guerra (2002), que compreendem “que o ato de vestir, pura e simplesmente, parte de uma ideia que se materializa pelo objeto roupa e tudo aquilo que se relaciona com a atitude de se ornamentar”, o que incluiu desde “penteados até intervenções feitas diretamente sobre o próprio corpo, constituindo um sistema de representação” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 29). À vista disso, se o vestuário funciona como elemento na construção das representações no plano cotidiano, assumimos a posição que defende que o figurino funciona como sistema de representação no plano do mundo narrado.

O conceito de classe social aqui utilizado está ancorado em Bourdieu (2007), que entende que é através da classe que se conformam a visão de mundo, os gostos, os estilos de vida e o *habitus* dos atores sociais. Quando falamos em classe social, nos referimos, então, ao viés da distinção entre classes altas e classes populares, principalmente através da manifestação corporal de um dado estilo de vida. A observação do funcionamento desse processo distintivo, no plano ficcional, será realizado a partir da análise dos estilos de vida dos personagens das telenovelas que compõe o ensaio analítico, através de seus figurinos e caracterizações, pois entendemos que os modos de apresentar o corpo, incluindo as formas de se vestir, atuam como um produto da divisão de classes que reforça a distinção entre as

⁷ Em nossa tese de doutorado, em busca da compreensão da dialética relacional entre mídia e cotidiano, nosso objetivo geral é investigar, através dos usos e apropriações das representações de classe presentes a próxima telenovela das 21h da Rede Globo, como o estilo de vida da ficção (percebido através do figurino) atua no cotidiano dos receptores. Nesse artigo, não temos contato com os receptores, mas sim, elaboramos um ensaio analítico do texto midiático que é nosso objeto de estudo - a telenovela -, parte fundamental para o posterior entendimento das relações entre produtos midiáticos e receptores.

⁸ Essa categorização faz referência à Lopes (2009), que entende que a produção ficcional se integra ao cotidiano através de *habitus* do mundo narrado e um *habitus* vivido pela recepção, o que possibilita uma relação dialética entre ambos.

camadas superiores e inferiores/populares (BOURDIEU, 2008, p. 164). É sobre essas representações de classe do plano ficcional que discurremos a seguir.

3. No camarim da Globo

O presente ensaio analítico foi realizado, metodologicamente, através uma pesquisa teórica e documental, embasadas em obras como *Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries* (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010), *Entre tramas, rendas e fuxicos* (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2007), *No camarim das oito* (CARNEIRO, 2003) e *Figurino: uma experiência em televisão* (LEITE; GUERRA, 2002), e em sites como *GShow*⁹ (site oficial da Rede Globo de Televisão) e *Novela Fashion Week*¹⁰ (dedicado a personagens, figurinos e tendências das novelas globais). Para facilitar a leitura das representações de classe construídas através dos figurinos ao longo de 50 anos de narrativas ficcionais, dividiremos o ensaio analítico por década.

3.1 Anos 1970

Uma das primeiras novelas¹¹ a trazer as classes populares para sua trama foi *Pigmalião 70*¹² (1970). A história gira em torno do feirante Fernando (Sérgio Cardoso) que se apaixona pela viúva rica Cristina (Tônia Carrero). O personagem principal inicia a trama usando roupas como calças cargo, camisas claras, abertas, regatas e jalecos. Durante o desenrolar da história - já que a personagem de Tônia Carrero quer ensiná-lo a se portar como uma “pessoa da alta sociedade”¹³ - o personagem de Sérgio Cardoso passa a usar ternos e *smokings*. Já ao final da trama, o figurino do ex-feirante passa a ser composto por um *look* não tão estereotipado, com o uso de roupas sociais, com estampas e modelagens típicas dos anos 70. Em *Minha doce namorada*¹⁴ (1970), apesar da personagem principal (Patrícia, interpretada por Regina Duarte) ser moradora de um parque de diversões ambulante, órfã e pobre, seu figurino não se aproximava muito do estereótipo da classe popular, ao contrário, era mais próximo à tendência da época, com modelagens, estampas, acessórios e texturas bastante usadas na década de 1970. A boina usada por ela virou inclusive tendência na época de exibição da novela (MEMÓRIA GLOBO, 2010). Em compensação, a história inaugura um enredo que

⁹ <http://gshow.globo.com/>.

¹⁰ <http://novelafashionweek.com.br/>.

¹¹ Com a entrada da figurinista Marília Carneiro na emissora, se inaugura uma nova forma de produção e concepção de figurinos, pois as telenovelas passam a trabalhar aproximando suas narrativas do “cotidiano vivido fora da tela” (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 15).

¹² Escrita por Vicente Sesso e dirigida por Régis Cardoso.

¹³ Ao longo do texto usamos termos como “alta sociedade”, “breguice”, “cafona”, “elegante”, “sem classe”, baseados na bibliografia do Projeto Memória Globo. Quando aparecem entre aspas, é porque todos esses termos estão escritos nos livros referência para essa análise.

¹⁴ Escrita por Vicente Sesso e dirigida por Daniel Filho, Regis Cardoso e Fernando Torres.

será repetido inúmeras vezes no decorrer desses 50 anos: “moça pobre se apaixona por moço rico” como forma de ascender de classe. *Bandeira 2*¹⁵(1971) também trazia no centro de sua trama sujeitos de classe popular: os protagonistas eram moradores da zona Norte carioca. Tucão (Paulo Gracindo) era bicheiro e Noeli (Marília Pêra), taxista. O figurino de Tucão era bem estereotipado, representando o típico “carioca malandro”, com calças brancas, camisas florais usadas abertas, chapéu e correntes de miçangas. Já o figurino de Noeli seguia os padrões do de Patrícia em *Minha doce namorada*: roupas sem extravagância, mas fazendo referência a cores, estampas e modelagens usadas na época.

Em *O bofe*¹⁶(1973), a trama central girava em torno de conflitos entre a classe média suburbana e a alta sociedade da Zona Sul carioca. O mecânico Dorival (Claudio Marzo) e o *hippie* Bandeira (José Wilker) são extremamente caricatos. O primeiro usa sempre macacão sujo, botas sem meia, barba grande, cabelos longos e desarrumados e uma faixa na cabeça, enquanto o segundo usa óculos *ray-ban*, blusas gola rolê e cabelos alongados e repartidos ao meio. Temos como outro exemplo a primeira versão de *Gabriela*¹⁷ (1975), que conta a história de uma vítima da seca de 1925, que foge do Nordeste para o litoral. Interpretada por Sônia Braga, Gabriela era uma mulher pobre que vai trabalhar como cozinheira na casa de Nacib (Armando Bógus), com quem vive uma história ardente de amor. Essa é a primeira novela da Rede Globo a relacionar mulheres de classe popular à sensualidade (MEMÓRIA GLOBO, 2010). A personagem exalava sedução e vivia tórridos momentos de amor com seu amante. Um destaque vai para a cena em que Gabriela sobe em um telhado com um vestido de chita extremamente curto: sua marca registrada na trama. Havia foco no bronzeado, na beleza natural e na sensualidade da personagem.

Em *Pecado Capital*¹⁸(1975-1976) o subúrbio carioca era novamente o centro da trama. Carlão (Francisco Cuoco) era taxista e ao longo da novela passa por uma ascensão de classe e, assim como o feirante Fernando, vive um processo de transformação de figurino, porém menos notável: das “roupas simples” e mais “desleixadas”, passa a usar camisas e ternos da moda da época. O personagem, contudo, mantém sempre as camisas abertas, uma marca registrada, o que nos faz recorrer à noção de *habitus*, de Bourdieu, pois entendemos que esse fato possa demonstrar que, apesar da ascensão de classe, o ex-taxista manteve algumas disposições nos “modos de ser” (BOURDIEU, 2007). As roupas usadas por Fernando eram velhas e usadas, pertencentes aos próprios moradores do bairro onde era gravada a história.

¹⁵ Escrita por Dias Gomes e dirigida por Daniel Filho e Walter Campos.

¹⁶ Escrita por Bráulio Pedroso e Lauro César Muniz e dirigida por Daniel Filho e Lima Duarte.

¹⁷ Adaptação de Jorge Amado. Escrita por Walter George Dust e dirigida por Walter Avancini e Gonzaga Blota.

¹⁸ Escrita por Janete Clair e dirigida por Daniel Filho.

Outra trama passada nos anos 1970 que trazia discussões entre classes sociais distintas foi *Dancin' Days* (1979), que conta a história de Júlia Matos (Sônia Braga), que após sair da prisão, se casar com o diplomata Cacá (Antônio Fagundes) e passar uma temporada na Europa, sofre mudanças drásticas no estilo de vida e no figurino utilizado em cena. O que antes eram roupas fechadas, lisas, de tecidos opacos, sem cor e com pouca textura, após a ascensão de classe se transformam em cores vibrantes, brilho e ousadia, com roupas que deixavam o corpo de Julia à mostra. Para marcar a cena da volta triunfal de Júlia, a personagem aparece com uma calça *jogging* (estilo esportiva) de cetim com listas laterais. Completando o visual, usava sandálias de tira e salto fino sobre as famosas meias de *lurex*, coloridas, enquanto dançava sensual em uma boate, simbolizando toda a transformação física e social da personagem.

3.2 Anos 1980

As novelas nos anos 1980 não trouxeram as relações de classe como centrais, ao contrário do que aconteceu, com mais força, nos anos 1970. Uma das tramas que pode ser destacada é *Louco Amor*¹⁹ (1983). A história tratava do relacionamento entre a jovem e rica Patrícia (Bruna Lombardi) e Luiz Carlos (Fábio Jr.), rapaz pobre, filho da empregada da família. Apesar de pertencerem a diferentes classes sociais, Patrícia e Luiz Carlos usavam roupas que tinham o mesmo tipo de tecido, textura e aparência. O que aproximava o vestuário de ambos era o fato de que a “moça rica” vestia roupas mais discretas e básicas, enquanto o “moço pobre”, ao contrário dos homens de classe popular das novelas dos anos 70, não era estereotipado como “sujo”, “brega” ou “malandro”, mas, sim, usava roupas que qualquer jovem dos anos 1980 usaria. Outra trama a trazer não apenas a classe popular para as novelas, mas também as culturas populares, como o samba, foi *Partido Alto*²⁰ (1984). Ambientada na Zona Sul carioca a novela conta a trajetória da manicure Jussara (Betty Faria), destaque de escola de samba e amante do bicheiro Célio Cruz (Raul Cortez). A personagem de Betty aparecia usando roupas “básicas” e sem exageros quanto a comprimentos curtos ou decotes. Mesmo quando usava fantasias para desfilar no carnaval, o figurino passava certa discrição. O personagem de Raul Cortez segue a linha dos bicheiros presentes nas novelas passadas em 1970: camisa aberta, paletó e calça branca, além de corrente no pescoço.

¹⁹ Escrita por Gilberto Braga e dirigida por Ary Coslov, Wolf Maya e José Wilker.

²⁰ Escrita por Gloria Perez e Aguinaldo Silva e dirigida por Roberto Talma, Jayme Monjardim, Carlos Magalhães, Luís Antonio Piá e Helmar Sérgio.

*Roque Santeiro*²¹ (1986) não trazia como trama central as relações de classe social. Porém, uma das personagens principais, a Viúva Porcina (Regina Duarte) era uma moça pobre, ex-balconista e “ignorante de berço” (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 125) que é amparada e acaba virando amante de Sinhozinho Malta (Lima Duarte), fazendeiro rico e poderoso. O figurino de Porcina era extremamente “exuberante” e “cafona”. Essa é uma das primeiras novelas em que a personagem feminina de classe popular, quando ascende de classe, é mostrada como exagerada e “brega”. Apesar disso, os figurinos usados por Porcina viraram moda, dando origem ao “Porcina’s look”: maquiagem exagerada, vestidos colantes, em geral de seda, drapeados e decotes profundos, cores e bijuterias extravagantes, muito brilho, chapéus, turbantes, óculos e sapatos de saltos altíssimos. *Brega e Chique*²² (1987) segue a linha de *Roque Santeiro* e interliga claramente classe popular e “breguice”. No próprio *Guia Ilustrado TV Globo*, onde há definição da trama da novela, a personagem Rosemere da Silva (Glória Menezes) é identificada como “pobre e brega”, em contraposição à Rafaela Alvaray (Marília Pêra), que, mesmo tendo de se mudar para a periferia depois que o marido vai à falência, continua sendo “chique”. Essa dualidade fica bem transparente através dos figurinos: Rafaela usava roupas mais fechadas, sem mostrar muito o corpo, de cores neutras e estampas discretas, tecidos como seda e modelagens amplas, além de maquiagem e corte de cabelo discreto, e algumas jóias, enquanto Rosemere usava roupas decotadas, mostrando o corpo, com estampas grandes, cores vibrantes e tecidos menos nobres, além de cabelo mais extravagante e acessórios de plástico.

Em *Vale Tudo*²³ (1988 – 1989) também é possível fazermos alguns apontamentos sobre classes sociais e sua representação através do figurino. A trama se concentra no antagonismo entre mãe e filha: ambas mulheres de classe popular. A diferença é que Raquel Accioli (Regina Duarte), “íntegra e trabalhadora”, é o oposto da filha Maria de Fátima (Gloria Pires), jovem inescrupulosa e com “horror à pobreza” (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 140). O *look* de Raquel é uma mistura de descontração e sensualidade, enquanto Maria de Fátima, ao passo que vai galgando a ascensão social, deixa as roupas de “menina romântica” de lado e passa a usar tecidos, cortes e modelagens tidos como “elegantes” para a década de 1980.

3.3. Anos 1990

Seguindo a linha da década anterior, algumas novelas também trazem disputas entre classes, luta por poder e relações afetivas entre pessoas de classes sociais diferentes. *Rainha*

²¹ Escrita por Dias Gomes e dirigida por Paulo Ubiratan, Jayme Monjardim, Gonzaga Blota e Marcos Paulo.

²² Escrita por Cassiano Gabus Mendes e dirigida por Jorge Fernando, Carlos Magalhães e Marcelo de Barreto.

²³ Escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères e dirigida por Ricardo Waddington e Paulo Ubiratan.

*da Sucata*²⁴ (1990) não foge ao exemplo e traz a ascensão social de personagens retratando o universo dos novos-ricos e da decadente elite paulista, contrapondo duas personagens femininas: a emergente Maria do Carmo (Regina Duarte) e a socialite falida Laurinha Figueroa (Glória Menezes). Maria do Carmo enriquece com os negócios do pai, o vendedor de ferro-velho Onofre (Lima Duarte), e se torna uma bem-sucedida empresária, mas mantém os hábitos (e o *habitus*) de seu passado humilde, vivendo ainda no bairro de Santana, na zona norte de São Paulo. Porém, quando se casa com o rico decadente Edu (Tony Ramos), passa a frequentar outros ambientes, como o sofisticado Bairro Jardins. As roupas da personagem Maria do Carmo eram extravagantes e seguiam a linha que relaciona “novos ricos” à “breguice”. Ainda assim, muitas das peças usadas por ela na novela viraram moda na época (MEMÓRIA GLOBO, 2010). Entre os adereços mais desejados estavam os chapéus, os laçarotes para os cabelos e as bolsas Chanel com alças de corrente, que viraram tendência e sinônimo de riqueza.

*Quatro por Quatro*²⁵ (1995) trouxe a manicure Babalu (Letícia Spiller), representando o exemplo de uma mulher de classe popular, que junto a outras três mulheres se une em um projeto de vingança contra os homens que as abandonaram. Babalu era constantemente traída por Raí (Marcelo Novaes), seu noivo, mecânico (seguindo o padrão roupas sujas de graxa e corpo “malhado” à mostra), e de personalidade forte. Brigava com ele e com suas amantes, mas acabava sempre em seus braços, em fortes cenas de amor e sexo. O figurino da personagem de Letícia Spiller fez muito sucesso na época de exibição da novela, sendo composto por roupas muito curtas e com o corpo bastante à mostra, como minissaias e *microshorts*, tamancos altos, usados com meias soquetes coloridas, blusas ciganas de elástico com os ombros à mostra e flores no cabelo. A margarida artificial usada para prender o “rabo de cavalo” da personagem, assim como as blusas e as meias combinadas com tamancos acabaram virando mania, sendo vendidas em camelôs por todo o país. O figurinista Lessa de Lacerda lembra que as meias de Babalu eram uma referência às meias *lurex* que fizeram sucesso na novela *Dancin’ Days* (1978). A justificativa da diferença na composição da manicure, que usava tamancos de madeira e não sapatos finos, era a sua origem pobre.

3.4 Anos 2000

No início dos anos 2000, a Rede Globo não trouxe tantas histórias com disputas de classes presentes em suas tramas, talvez pelo fato do grande número de novelas de época ou

²⁴ Escrita por Silvio de Abreu e dirigida por Silvio de Abreu, Alcides Nogueira e José Antonio de Souza.

²⁵ Escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Ronaldo Santos e Maurício Arruda.

pelas tramas de realismo fantástico. Porém, em 2004 elas voltam a surgir, como em *Celebridade*²⁶ (2004), que abordava o “alpinismo social” e a busca pela fama. As protagonistas eram duas mulheres rivais: a bem-sucedida e rica empresária e ex-modelo Maria Clara Diniz (Malu Mader), e a “pobre”, dissimulada e invejosa Laura Prudente da Costa (Cláudia Abreu), que se aproxima de Maria Clara dizendo ser sua maior fã, quando na verdade buscava vingança e ascensão social. Os figurinos criados para a novela tinham como destaque as roupas sofisticadas usadas por Malu Mader, como os ternos e vestidos. A personagem usava joias, sapatos de salto alto e cabelos sempre lisos e “escovados”. A personagem de Cláudia Abreu usava roupas discretas, um lençinho no pescoço - sua marca registrada - sandálias de cordas altas e salto Anabela. Vestia-se de forma mais “simples” no início da novela, porém, depois que sua personagem enriquece, passa a usar roupas mais “sofisticadas”, como as de Maria Clara, incluindo uma coleira de ouro substituindo os lençinhos de pescoço. Outra personagem feminina de classe popular que chamou a atenção na novela, assim como seu figurino, que ganhou as vitrines e bancas de camelôs foi a “alpinista social” Darlene (Deborah Secco). A personagem era sensual e atrapalhada e seu foco era ser famosa. Vestia sempre roupas curtas e provocativas, como as microsaaias de pregas, as blusas justas e as sandálias plataforma com meias coloridas, lembrando o estilo de Babalu, de *Quatro por Quatro*, também manicure.

*Paraíso Tropical*²⁷ (2007) é outro exemplo de telenovela dos anos 2000 a trabalhar com representações de classe e gênero através do figurino. Uma de suas tramas paralelas foi a paixão entre Bebel (Camila Pitanga), uma prostituta, e Olavo (Wagner Moura), um empresário rico e bem sucedido. Na esperança de se livrar de seu cafetão, Bebel passa a querer ser uma mulher sofisticada, até mesmo fazendo aulas de etiqueta para poder circular na “alta sociedade”. O figurino da trama procurou mostrar os contrastes entre o glamour e o popular, ambos existentes no bairro de Copacabana, e o destaque ficou por conta das roupas e acessórios de Bebel: a personagem usava vestidos justos, blusas curtas e justas, maiôs enganamãe, botas altas, fendas e acessórios exagerados, além de batons rosa, laranja ou vermelho e cabelos logos, presos, feitos com aplique. Em uma cena na qual a prostituta vai a um casamento onde Olavo e toda a alta sociedade carioca estará presente, em uma aproximação

²⁶ Escrita por Gilberto Braga e dirigida por Amora Mautner e Vinícius Coimbra.

²⁷ Escrita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares e dirigida por José Luiz Villamarim, Amora Mautner, Maria de Médicis, Cristiano Marques.

com o filme *Uma Linda Mulher*²⁸, Bebel aparece totalmente transformada, usando roupas e acessórios “elegantes” e caros.

*Beleza Pura*²⁹ (2008) também tinha um núcleo secundário concentrado nas classes populares. Na periferia do Rio de Janeiro, temos a personagem Rakelli (Isis Valverde), que trabalhava como manicure no salão da mãe, e sonhava ser dançarina do programa de Luciano Huck. Apesar de não fazer parte do núcleo principal da novela, ela acabou sendo uma das personagens mais comentadas da trama (MEÓRIA GLOBO, 2010): falava errado, era destrambelhada, sonhadora, ingênua e esperava alcançar a fama em um programa de televisão. Seu figurino tinha sensualidade e inocência e era inspirado nos mangás, as histórias em quadrinho japonesas. Manicures que já passaram pela teledramaturgia, como Babalu (Letícia Spiller), em *Quatro por Quatro* (1994), e Darlene (Deborah Secco), em *Celebridade* (2003), também serviram de modelos para a construção do visual da personagem. Rakelli usava saias minúsculas e acessórios coloridos, e acabou lançando moda: as cores extravagantes de seus esmaltes e suas sandálias de salto alto ganharam as ruas.

A trama de *Cama de Gato*³⁰ (2010) traz a ascensão social como pano de fundo, e conta a história de Gustavo Brandão (Marcos Palmeira), um jovem “humilde” que se transforma em um poderoso empresário através de muita dedicação aos estudos e ao trabalho. Casado com a rica e “mimada” Verônica (Paola Oliveira), só reaprende a ser humano e solidário quando perde tudo o que conquistou e descobre o amor sincero de Rose (Camila Pitanga), uma “humilde” faxineira. A simplicidade da moça ajuda-o a redescobrir seus valores e sua felicidade. O figurino de Gustavo era extremamente elegante, com cortes retos e cores escuras. Verônica, pertencente à alta sociedade, tinha um figurino que seguia as tendências de grifes de alto luxo, como Prada, Givenchy e Azzedine Alaïa. Os tecidos variavam desde a mistura de *chamois* com couro até o uso de neoprene (material empregado em roupas de mergulho). Para a personagem de Camila Pitanga, uma mulher de garra, que cuidava da casa e trabalhava fora como faxineira para sustentar seus quatro filhos, o figurino era composto de camisetas e calças jeans. A praticidade também se refletia na maneira em que, geralmente, usava seus cabelos: presos com um coque. O visual de Rose é outro a mudar completamente ao longo da trama, quando ela aceita um cargo em uma empresa e passa a se vestir “como uma executiva”. O cuidado com a aparência aumentou, também, quando ela foi morar com

²⁸ Escrito por J. F. Lawton e dirigido por Garry Marshall, o filme é estrelado por Richard Gere e Julia Roberts e conta a história de uma prostituta de Hollywood - Vivian Ward - que é contratada por um rico empresário, Edward Lewis, porém os dois acabam se apaixonando.

²⁹ Escrita por Andrea Maltaroli e dirigida por Rogério Gomes, Marcelo Travesso, André Felipe Binder e Luciana Oliveira.

³⁰ Escrita por Duca Rachid e Thelma Guedes e dirigida por Amora Mautner, Gustavo Fernandez, Thiago Teitelroit, André Felipe Binder, Roberto Vaz e Vinícius Coimbra.

Gustavo (Marcos Palmeira) em sua mansão. Daí em diante, Rose se vestia com ainda mais “elegância”.

3.5. Anos 2010

Principalmente a partir do ano de 2011, diversas tramas da Rede Globo voltam a ter as classes populares como centrais. *Fina Estampa*³¹ (2011) se desenrola baseada na discussão caráter versus aparência, e conta a história de duas mulheres: Tereza Cristina (Christiane Torloni) e Griselda Pereira (Lilia Cabral). A primeira usava um figurino “esplendoroso”, com vestidos longos, saias retas e blusas com bordados e rendas. Algumas peças foram fabricadas com tecidos italianos, exclusivamente para ela. Os destaques do guarda-roupa da vilã eram seus conjuntos de camisola e robe de seda, sempre longos, com detalhes em renda, decotes, fendas e transparências. Acessórios de pedras preciosas e ouro completavam o visual sofisticado da personagem. Griselda, que trabalhava como faz-tudo para sustentar seus três filhos, tinha na sua “simplicidade” o maior contraste com sua “requintada” rival. Seguindo a descrição de Aguinaldo Silva para a protagonista, os figurinistas da trama criaram um figurino realista: um macacão de brim, pochete e um boné de tons neutros. A personagem não se preocupava com sua aparência, e mantinha o buço e a sobrancelha sem depilar, além de um cabelo pouco cuidado e ausência de maquiagem. Quando a faz-tudo ganhou na loteria, entretanto, seu uniforme de trabalho foi substituído por peças clássicas e elegantes, como terninhos inspirados na estilista Coco Chanel. Após abandonar - não completamente - o macacão de Pereirão e voltar a ser Griselda, a portuguesa passou a investir em camisas com calças jeans, e em terninhos, mantendo o *habitus* pouco extravagante, de acordo com sua origem e personalidade. Também não há o uso abusivo de estampas, nem exageros nos comprimentos curtos e decotes, sendo uma das poucas personagens a não ser estereotipada após ascender de classe. Entretanto, o desleixo e pouco cuidado com a aparência foi extremamente mostrado na fase em que Griselda ainda era “pobre”, dando a entender que uma mulher de classe popular só pode cuidar de si e do seu corpo quando ascende de classe.

Outro exemplo é a novela *Avenida Brasil*³² (2012): a história principal centrava-se na disputa entre a vilã Carminha (Adriana Esteves) e a jovem Nina (Debora Falabela), que buscava vingança. No começo da novela, Carminha era “pobre” e “se vestia mal”, beirando o “desleixo”. Na segunda fase, já rica, ela se torna uma mulher “elegante”, sempre usando roupas claras, leves, clássicas e sem deixar o corpo à mostra. As camisas, calças de alfaiataria

³¹ Escrita por Aguinaldo Silva e dirigida por Wolf Maya.

³² Escrita por João Emanuel Carneiro e dirigida por Gustavo Fernandez, Joana Jabace, Paulo Silvestrini, Thiago Teitelroit e Andre Camara.

e vestidos vinham sempre acompanhados de cintos, relógios e joias refinadas, porém, um tanto exageradas, ressaltando certa “breguice” na personagem, principalmente nos objetos da casa e nos acessórios. Nina se vestia de maneira “básica”: calças jeans e blusas amplas, lisas e confortáveis compunham seu guarda-roupa. Os tênis ou sandálias rasteiras finalizavam o *look*. Para o figurino dos moradores do Bairro do Divino, o visual era marcado pela sensualidade: jeans, brilhos, saltos e muita cor nas roupas justas ao corpo. Um exemplo é a “maria-chuteira” Suelen (Isis Valverde), uma “periguete” que sonhava em casar com um jogador de futebol e ficar rica. Suas roupas eram sempre muito justas, coloridas e com comprimento míni, compostas por calças justas estampadas e coloridas, tops curtos deixando a barriga à mostra, transparências, ombros à mostra, vestidos justos, acessórios grandes, bolsas grandes, salto alto, bijuterias douradas e gigantescas, cintos e sobreposições de blusas.

*Cheias de Charme*³³ (2012) é outra novela a trazer a classe popular como protagonista. A trama conta a história de três empregadas domésticas - Maria da Penha (Taís Araújo), Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria Aparecida (Isabelle Drummond) que ficam famosas e bem-sucedidas. Penha era uma mulher forte, guerreira e simples, e tinha figurino composto por saias, sapatos de salto alto, medalhinhas de proteção e acessórios no cabelo. Já Rosário usava muitos acessórios coloridos. Cida era uma moça mais romântica, mas não tinha um estilo definido porque herdava as peças de Isadora (Giselle Batista), filha de seus patrões. Depois de enriquecerem, as Empreguetes acabam mudando o visual: Penha manteve seus vestidos e calças colantes. Seus cabelos foram clareados e alongados com apliques, e ela passou a usar muitos acessórios, como cintos com ferragens douradas, argolas, anéis, pulseiras e óculos. Rosário também alongou os cabelos, que ganharam um tom loiro mais claro. Saias, *shorts* curtos e jaquetas de paetês continuaram a vestir a personagem, adepta das cores fortes, como o roxo, o preto e o dourado. Cida adotou um estilo menina romântica: teve os cabelos cortados e passou a usar óculos, principalmente o de modelo “gatinho”. O interessante é notar que as três preservaram seus estilos de vida mesmo ascendendo de classe: a diferença fica por conta das texturas, tecidos e brilhos das roupas. O que era “simples” passa a ser mais exuberante e “requintado”.

A última novela analisada que compõe a presente pesquisa é *Salve Jorge*³⁴ (2013). A trama conta a história da heroína Morena (Nanda Costa), moradora do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, um dos principais núcleos da trama. Entre os personagens do Alemão, seu

³³ Escrita por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira e dirigida por Maria de Médicis, Natalia Grimberg, Allan Fiterman e Denise Saraceni.

³⁴ Escrita por Gloria Perez e dirigida por Luciano Sabino, Alexandre Klemperer, Adriano Melo, João Boltshauser e João Paulo Jabur.

visual se destacou, marcado por camisetas regatas coladas ao corpo, calças e *shorts* jeans, vestidos e muitos acessórios, como pulseiras, colares de couro, faixas de tecidos e cintos de couro trançado na cintura. A atriz fez alongamento nos cabelos, além de mechas mais claras para viver a personagem que usava maquiagem suave, composta por *blush*, rímel e sombras neutras. O colorido estava presente nos esmaltes alaranjados e nos batons vermelhos e corais. Assim como Morena, as demais personagens do núcleo do Alemão vestiam-se geralmente com calças jeans e blusas decotadas. Cabe destacar as personagens “periguetes” Lurdinha (Bruna Marquezine) - que abusava dos *shorts* curtos e *tops* com a barriga à mostra, exibindo seus longos cabelos (a atriz usou alongamento com mechas loiras para viver a personagem) - e Maria Vanúbia (Roberta Rodrigues) - que economizava nas peças de roupas, invariavelmente curtas e colantes. A atriz alisou os cabelos e tingiu os fios de loiro. As sobrancelhas foram arqueadas para conferir às personagens um “ar esnobe” e as unhas eram longas, coloridas e decoradas, sempre com batons rosa *pink* e laranja.

Notamos que as relações de gênero acabaram aparecendo de forma atrelada às relações de classe social, mostrando que os processos de dominação são “relacionais”, sejam eles entre classes sociais diferentes, ou entre homens e mulheres (MATTOS, 2006). Essa relação entre corpo, classe e gênero encontra aporte em Bourdieu (2007, p.339-440) que afirma que “[...] os modos de posicionar o corpo, de apresentá-lo aos outros, exprimem o sentido do próprio valor social da mulher na sociedade de classes”. As considerações possíveis ao longo do ensaio analítico são apresentadas de forma mais detalhada no próximo item.

4. Sobem os créditos

Sobre a representação dos homens de classes populares, notamos que geralmente se segue um padrão com o uso de roupas mais básicas, sem reforço estereotipado, como é o caso de Luiz Carlos, de *Louco Amor*. Há, porém, algumas exceções, como os bicheiros Tucão, de *Bandeira 2* e Célio, de *Partido Alto*, ambos retratados com um estilo “carioca malandro”, ou os mecânicos Dorival de *O Bofe* e Raí, de *Quatro por Quatro*. Outro ponto que chama a atenção é com relação à ascensão de classe por parte dos personagens masculinos. Dos que começam a trama pobres e passam a ser ricos, temos Fernando, de *Pigmalião 70* e Carlão, de *Pecado Capital*. O primeiro, feirante, ascende socialmente pelo casamento com uma mulher rica - relação menos recorrente do que o contrário, como se pode observar em *Minha Doce Namorada*, *Dancin' Days*, *Roque Santeiro* e *Cama de Gato*.

No que se refere às representações de mulheres de classe popular, podemos perceber, através das análises aqui apreendidas, que uma das poucas exceções onde a mulher de posição

destituída não tem figurino estereotipado é Patricia, de *Minha Doce Namorada*. A personagem usava roupas que eram moda da época, e Regina Duarte chegou inclusive a tirar fotos para revistas femininas usando o figurino da personagem, que ditou várias tendências para as receptoras da trama. Apesar disso, essa novela inaugura uma relação que passa a ser comum nas novelas da Rede Globo: a mulher, pobre, que ascende socialmente através do casamento³⁵. Outra tendência observada é a tentativa de tornar as mulheres pobres “menos visíveis” através do figurino. É o que acontece com: 1) Noeli, de *Bandeira 2*; 2) Jussara, a manicure de *Partido Alto*; 3) Rose, a faxineira de *Cama de Gato* e 4) Nina, a cozinheira de *Avenida Brasil*. As quatro possuíam figurinos e estilos básicos, com roupas sem cores e estampas, e predominância de jeans, camisetas e sapatos baixos, sempre retratadas com “roupa de trabalho” e sem cuidados com a aparência no que se relaciona ao uso de maquiagens ou roupas mais coloridas e vistosas.

Em contrapartida à neutralidade, a sensualidade ligada às mulheres de classe popular surge nas telenovelas com *Gabriela*. Em pesquisa anterior, (DEPEXE; GELAIN; SCHERER; SCHNORR; RONSINI; 2013, p. 4) afirmam que “grande parte deste imaginário sobre a sensualidade, especialmente, o tom negativo típico da historiografia recai sobre a mulher de classe popular” e contam que “se antes eram as índias, as caboclas ou as negras que simbolizavam a devassidão, hoje, são as mulatas, as negras ou mesmo a “piriguete” de classe popular” e tomam esse lugar. Desde 1975 são vários os exemplos que relacionam mulheres e sensualidade/mulheres e corpo à mostra: *Dancin’ Days*, que trazia a personagem Júlia Matos construída com roupas curtas e coloridas e corpo à mostra; Babalu, de *Quatro por Quatro*, manicure traída pelo noivo constantemente, com figurino composto apenas por roupas muito curtas e justas e outras manicures de classe popular como Darlene, de *Celebridade*, que buscava fama e ascensão social através do corpo e Rakelli, de *Beleza Pura*, retratada como “burra” e inocente, vestida apenas com roupas curtíssimas que davam apelo sensual à personagem.

Outra relação frequente nas novelas analisadas é a associação entre novos ricos e “breguice”. Porcina, de *Roque Santeiro*, Maria do Carmo, de *Rainha da Sucata* e Carminha, de *Avenida Brasil*, são alguns dos exemplos de mulheres que ascendem de classe, mas são retratadas como excêntricas e cafonas por não conseguirem adotar o “estilo” dos ricos. Um ponto também importante a ser destacado é o número de mulheres que ascendem de classe por

³⁵ Segundo Hamburger (2005, p. 73) “uma das convenções narrativas que movem a trama das novelas é a oposição entre núcleos de personagens ricos e pobres, sendo o casamento o caminho comum para a ascensão social”.

conta de um relacionamento com um homem rico, que é muito maior do que o contrário. Os exemplos são vários: Patrícia, de *Minha Doce Namorada*, Júlia Matos, de *Dancin' Days*, Bebel, de *Paraíso Tropical* e Rose, de *Cama de Gato*. Isso sem falar nas que buscam ascender de classe pelo uso do corpo e pela busca da fama, como Darlene, de *Celebridade*, e Suelen, de *Salve Jorge*. É com ela, inclusive, que surge a categoria “periguete” para se referir à mulheres sem estudo, sensuais, que abusam do corpo - como capital - e de roupas justas e curtas, com pretensão de chamar atenção ou conseguir fama e casamentos que lhes favoreçam social e economicamente.

Notamos, através da análise, a presença de um sentido preferencial da mídia, onde as mulheres de classes populares têm o corpo socialmente construído para dar conta das seguintes representações mais recorrentes: a) vilãs que querem ascender socialmente a qualquer custo; b) mulheres sensuais, que não tem emprego fixo e não possuem boa escolaridade e, de forma “cômica” são retratadas como “burras” ou “ingênuas”, tendo como foco a mesma ascensão de classe, geralmente através do casamento com um home rico, ou através da fama e de seu corpo; c) mulheres que sofrem abusos dos maridos; d) mulheres que possuem empregos basicamente de domésticas ou manicures; e) prostitutas; f) mulheres que conseguiram ascender socialmente, porém, sempre retratadas como “bregas” e “sem classe”. De maneira geral, podemos observar em nossa análise que as relações de classe social e gênero caminham paralelamente, pois a mídia televisiva - neste caso, a telenovela - acaba produzindo uma representação estereotipada, ou uma sub-representação, das mulheres de posições sociais destituídas, mais do que com o gênero masculino.

As reflexões aqui presentes se tornam o início de um caminho onde se observa, sim, um sentido preferencial da mídia, estereotipando a classe popular, principalmente as mulheres de classe popular, porém, filiados a corrente dos estudos culturais latino-americanos, entendemos que “há reelaborações diferenciadas entre diferentes agentes sociais de um mesmo conteúdo culturalmente hegemônico” (LEAL, 1986, p. 11), o que nos indica a necessidade de seguir estudando essas representações, levando em conta texto e contexto - produção e recepção. No plano da produção, foco do presente texto, o que se pode perceber é que a representação exibida no produto ficcional acaba, algumas vezes, trabalhando baseada em estereótipos, ou como chamam Leite e Guerra (2002, p. 84), em um “personagem-tipo”, que com o intuito de criar uma identidade que aproxime o personagem do público, facilitando “a sua ‘leitura” pode acabar contendo julgamentos e pressupostos estereotipados a respeito do comportamento, visão de mundo ou história dos personagens, fazendo com que a variedade de características de uma classe social (ou gênero) seja reduzida a “alguns poucos atributos

essenciais (traços de personalidade, indumentária, linguagem verbal e corporal, comprometimento com certos objetivos etc), supostamente fixados pela Natureza” (FREIRE FILHO; HERSCHMANN; PAIVA, 2006, p. 4). Ou seja, o modelo de criação de figurino que vigora desde 1970, baseado nas ruas e no cotidiano, se baseia e atua no cotidiano, de forma dialética, porém, acaba exercendo certa hegemonia ao favorecer algumas identidades em detrimento de outras, mantendo assim um discurso hegemônico em termos de construção de representação de classe e gênero.

Referências

- BEZERRA, A; MIRANDA, A. P. de. **Anna Karenina: o figurino como instrumento da narrativa de marcas no cinema**. In: X Colóquio Nacional de Moda, 2014, Caxias do Sul. Anais do X Colóquio Nacional de Moda, 2014.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In: BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. 3.ed. Porto Alegre: Zouk, 2008. p.113-190
- CARNEIRO, M. **Marília Carneiro no camarim das oito**. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, Rio de Janeiro, 2003.
- DEPEXE, S. D. **Distinção em 140 caracteres: classe social, telenovela e twitter**. Santa Maria, 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria, 2015.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades de mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HAMBURGER, E. **O Brasil Antenado**. A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LEAL, Ondina Fachel. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis, Vozes, 1986.
- LEITE, A. GUERRA, L. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LOPES, M. I. V. de. et al. Transmediação, plataformas múltiplas, colaboratividade e criatividade na ficção televisiva brasileira. In: _____. (Org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. São Paulo: Globo, 2009. p.395-432.
- MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MEMÓRIA GLOBO. **Entre tramas, rendas e fuxicos**. O Figurino na Teledramaturgia da TV Globo. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.
- RONSINI, V. M. e SILVA, R. C. **Mulheres e telenovela: a recepção pela perspectiva das relações de gênero**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011.
- ONSINI, V.; DEPEXE, S.; SCHNORR, J.; SCHERER, F.; GELAIN, G. **Aspirações femininas: modelos da televisão e da vida**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Processos de Interpretação, Uso e Consumo Midiáticos do XXII Encontro Anual da Compós, 2013.