
Quando a *Outsider* é a Protagonista:

personagens principais desviantes das telenovelas das 21 horas entre 2009 e 2019¹

Mariana Barbosa Gonçalves²
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

A proposta do trabalho é refletir sobre a representação de perfis de mulheres desviantes daquilo que é considerado “padrão” sobre protagonistas de telenovelas brasileiras, partindo de exemplos de quando são postas como na posição de maior destaque das tramas. Nossa abordagem parte de protagonistas que causam estranhamento (dentro da trama ou pelo público) ao estarem inseridas em lugares sociais aos quais “não pertencem”, por serem negras, pobres, faveladas. Nosso recorte se atenta três casos em que as protagonistas eram consideradas “desviantes” em tramas entre os anos 2009 e 2019.

PALAVRAS-CHAVE: telenovela; gênero; protagonismo; interseccionalidade

Introdução

A teledramaturgia está presente na televisão brasileira desde a sua inauguração, em 1950, sendo que a primeira telenovela foi exibida já em seu segundo ano de funcionamento. *Sua Vida Me Pertence*, de Walter Forster, estreou em 21 de dezembro de 1951 e deu início ao modelo de telenovela brasileira (ALENCAR, 2005). A origem do gênero também está ligada ao desenvolvimento do melodrama na América Latina, que foi importante para o reconhecimento identitário popular, principalmente das classes mais excluídas, através de narrativas que vão em busca da sensibilidade do público (MARTÍN-BARBERO, 1997). O melodrama, que nasce voltado ao público leigo, transpõe a noção de arte e cultura elitista, sendo por muito tempo considerado uma cultura inferior. Uma questão é, embora o melodrama tenha o apelo popular em sua narrativa, historicamente, nas telenovelas brasileiras, os núcleos principais são compostos por padrões hegemônicos da sociedade.

Assim como na sociedade brasileira, aqueles considerados como “O Outro” nas telenovelas constantemente ocupam espaços à margem das tramas principais, sendo

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e-mail: maribgoncalves@gmail.com.

representados a partir de estereótipos rasos, em que poucas nuances são trabalhadas por esses papéis ao longo da trama.

Sobre o conceito de representação, partimos do pensamento de Hall (2016), que entende a representação como uma das principais práticas de produção de sentido e construção de significados compartilhados, que constituem a cultura. A partir desses sentidos partilhados, segundo o autor, que construímos noções como identidade, diferenças e valores culturais.

Este trabalho se atenta ao estudo de três situações distintas, em que as protagonistas são representações de sujeitos na posição de “O Outro” social. São elas: Helena, vivida por Taís Araújo em *Viver a Vida*; Griselda, interpretada por Lília Cabral em *Fina Estampa*; Bibi Perigosa e Ritinha, com atuações de Juliana Paes e Isis Valverde, em *A Força do Querer*.

O Outro

Para pensarmos a noção de diferença, dentro da sociedade brasileira, e quem é considerado “O Outro”, ressaltamos aquele que é considerado o padrão hegemônico. De acordo com Louro (2014), “em nossa sociedade, devido à hegemonia branca, masculina, heterossexual e cristã, têm sido nomeados e nomeadas como diferentes aqueles e aquelas que não compartilham desses atributos” (LOURO, 2014, p. 53 e 54).

Aqueles que fogem a esses padrões hegemônicos em uma sociedade em que as diferenças de gênero, sexualidade e raça são marcadores de desigualdades (como a brasileira), além de serem postos em uma posição marginal dentro do próprio meio social em que vivem, também são alvo de preconceitos e de uma visão de que não pertencem ao grupo (privilegiado). São estrangeiros dentro de seu próprio grupo.

Para Schutz, o termo “estrangeiro” está associado àquele que “tenta ser permanentemente aceito ou ao menos tolerado pelo grupo ao qual ele se aproxima” (SCHUTZ, 2010, p. 118). Em outras palavras, aquele que pode até entrar e conviver com um grupo social, mas que a própria inserção tem limites, sendo sempre considerado como alguém “de fora”. Ele não partilha do padrão cultural que norteia aquele grupo e que faz parte do modo de se posicionar perante essa comunidade, colocando em questão e evidência as noções que parecem inquestionáveis para os membros do grupo (SHUTZ, 2010), podendo se tornar um incômodo no mesmo.

Já de acordo com Simmel (1983), a posição desse *outsider* dentro do grupo é “determinada, essencialmente, pelo fato de não ter pertencido a ele desde o começo”, assim, trazendo elementos que não poderiam ter sido originados naquele grupo. Não necessariamente aquele que é considerado “estrangeiro” está ligado a alguém que vem de fora, como um viajante, e que passa a permanecer naquela comunidade. Por muitas vezes, aqueles membros que são excluídos desses padrões sociais de determinado grupo (uma cidade, um determinado grupo socioeconômico, membros de uma mesma profissão, etc.), ainda que tenham nascido e habitem o mesmo “espaço”.

O não partilhar elementos do padrão cultural de um grupo em si não é um problema. Embora não seja um lugar de acolhida, pode até ocasionar em vantagens, como a objetividade diante de certos padrões do senso comum. No entanto, em certas formas de “ser estrangeiro” em que é negada qualquer similaridade com o grupo, em que ao *outsider* são negadas as mesmas condições de existência de quem compõe o grupo: “aqui, ‘estrangeiro’ não tem qualquer sentido positivo; a relação com ele é uma não-relação; não é ele que tem relevância aqui, como membro do próprio grupo” (SIMMEL, 1983, p. 187). Assim, aqueles considerados “estrangeiros” deixam de ser considerados indivíduos, passando a ser vistos “como estranhos de um tipo particular” (SIMMEL, 1983, p. 187).

Como citado anteriormente, na sociedade brasileira, historicamente, buscou-se um padrão hegemônico de povo, segundo uma matriz heterossexual, branca e eurocêntrica. Inclusive, através de medidas governamentais, que incentivavam a vinda de europeus (brancos) para habitar as terras brasileiras, enquanto negava subsídios à população não-branca brasileira ou ainda bloqueava a entrada de não-brancos no país³.

Àqueles que fogem, portanto, do ideal de família patriarcal branca de classes abastadas no país (ou seja, mulheres, negros, população LGBTQ+, indígenas, ciganos, pobres, entre outras – e, também, quando sujeitos que fazem parte de mais de um desses grupos excluídos), historicamente, é negada, inclusive, a noção de pertencimento a uma “cidadania brasileira”.

Neste trabalho, chamamos a atenção para a representação de protagonistas que apresentam perfis desviantes do padrão hegemônico. A condição de mulher, apenas, não

³ Entre os diversos exemplos de ações governamentais nesse sentido está o DECRETO-LEI Nº 7.967 DE 18 DE SETEMBRO DE 1945, que estabelecia a política de “Imigração e Colonização”. O decreto estabelecia: “Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência européia, assim como a defesa do trabalhador nacional”.

é considerada desviante neste caso, já que é culturalmente considerada uma norma termos protagonistas femininas nas telenovelas. Mas certos tipos de mulheres não se encaixam no ideal de “mocinha” construído socialmente ao longo das quase sete décadas de produção de ficção televisiva no país.

Telenovelas e a representação dO Outro

A telenovela brasileira surgiu na década de 1950, seguindo os modelos das radionovelas nacionais e das *soap operas* estadunidenses. Nesse primeiro momento, as tramas, a maioria importadas, estavam bem distantes da realidade brasileira. As histórias contadas tinham como base o melodrama, que foi de grande importância na América Latina (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, HAMBURGER, 2011). O gênero de narrativa voltado para as massas tem como característica a relação com a sensibilidade do público. As narrativas, embora pareçam simples, são capazes de promover a identificação com o público (por seus conflitos, amores, identidades). Para Martín-Barbero, o melodrama possui uma “peculiar cumplicidade” com o público, que busca grandes ações e paixões nas obras (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Na década de 1970, ainda que sem perder sua raiz melodramática, a telenovela brasileira passou a priorizar tramas que se aproximavam com o cotidiano brasileiro. O objetivo era representar o “Brasil moderno”. Essa “virada estilística” é marcada, historicamente, pela novela “Beto Rockfeller” (1968-1969) que rompia com o modelo estabelecido, apresentando como protagonista um “anti-herói”; interpretações mais “naturais” dos atores, diferentemente do tom exagerado das telenovelas anteriores, e até o uso de gírias em seus diálogos; além de uma trama contemporânea, ambientada na cidade de São Paulo.

Essa representação de um “Brasil moderno”, no entanto, historicamente priorizou as realidades das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Essas capitais foram constantemente exibidas como o retrato da nação. Além disso, as tramas enfatizavam as vidas das classes média e alta dessas cidades, o que limita a representação de incontáveis outros perfis, comportamentos e experiências que estão além do eixo Rio-São Paulo ou de sujeitos que fogem desses padrões. Os tipos sociais fora do referencial elitista brasileiro permanecem sub-representados ou a partir de um estereótipo referencial de subalternidade (ARAÚJO, 2004).

As representações são práticas fundamentais para a produção de sentido em nossa cultura (HALL, 2016). A partir das representações partilhamos significados e atribuímos sentido e interpretamos o mundo. É a partir da construção de significados partilhados que ocorre a formação da cultura como práticas e compartilhamento de sentidos entre uma comunidade (HALL, 2016). As produções midiáticas também fornecem elementos representacionais que contribuem nessa formação de sentido.

A televisão tem um potencial elevado de inserção no dia a dia do brasileiro, uma vez que o meio está presente na maioria dos lares do país⁴. Essa influência se dá também por suas narrativas, que fornecem temas a serem debatidos, padrões de identidade, além modelos para interpretar aqueles que são considerados “O Outro”.

A respeito da representação do negro na telenovela, Araújo (2004) demonstrou uma relação entre os tipos privilegiados nas telas e um referencial hegemônico de sociedade brasileiro, com a primazia de um referencial branco que nega a negritude de sua população. No período estudado pelo pesquisador (entre 1963 e 1997), predominaram arquétipos de subalternidade e marginalidade nos papéis interpretados pelos negros. Nesse período, predominaram “personagens passageiros, decorativos, que buscam compor o espaço da domesticidade, ou da realidade das ruas, em especial das favelas” (ARAÚJO, 2004, P. 308).

Essa forma estereotipada de representação de personagens negras na televisão brasileira, além de simplificar a imagem transmitida ao público também incide a esses grupos uma carga negativa. De acordo com Mazzara (1999), associado aos preconceitos, os estereótipos reforçam socialmente a tendência de categorizar pessoas e grupos. A projeção sobre o outro não é feita de forma neutra, sendo proveniente de noções pré-estabelecidas e carregadas de juízos de valor sobre o que é “diferente” do modelo hegemônico. Para a autora, ainda que a mídia não seja a única a formar o imaginário social, pode perpetuar estereótipos através de uma ideia de construção da realidade (MAZZARA, 1999).

Hall (2016) faz uma distinção entre o estereótipo e a simples tipificação (uma simplificação de representação que facilitaria o reconhecimento do “outro”). Para o autor, o estereótipo reforça traços, geralmente depreciativos, sobre o diferente. Para o autor, “*a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’*” (HALL, 2016, p. 191,

⁴ De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 97,1% dos domicílios brasileiros possuíam aparelhos de televisão.

grifos do autor). O autor ainda destaca que isso ocorre quando existem “enormes desigualdades de poder”, voltando-se para grupos excluídos – negros, mulheres, estrangeiros ou na interseccionalidade dessas identidades.

A reprodução de estereótipos de grupos sociais marginalizados opera, juntamente a outros atores sociais (como igreja, família e comunidade), na construção do imaginário sobre os papéis sociais que esses perfis são autorizados a assumir no cotidiano. Um movimento incômodo é quando esses sujeitos fogem dos papéis aos quais estão naturalizados, também nas representações televisivas, como nos casos das mulheres protagonistas que destoam do padrão hegemônico brasileiro.

As protagonistas estrangeiras

As mulheres analisadas neste artigo, apesar de estarem na posição de maior destaque da trama, causaram incômodos, tanto dentro da trama como na sua repercussão. Tais personagens fogem do padrão hegemônico costumeiramente representado pelas telenovelas. Principalmente ao observarmos os chamados “papéis principais” das tramas. De acordo com Pallottini (1998), as personagens protagonistas são aquelas cujas tramas foram o “tronco” da narrativa, a partir das quais são desencadeadas as ações – os principais conflitos, embates com vilões, etc. Mesmo, a princípio, sendo o eixo central da trama, tais mulheres permanecem como “estrangeiras”/*outsiders*, por não partilharem dos mesmos símbolos que as classes hegemônicas – seja por sua cor, valores ou modos de se portar. São elas: Helena (Taís Araújo), de *Viver a Vida*; Griselda (Lília Cabral), de *Fina Estampa*; Bibi (Juliana Paes) e Rita (Isis Valverde), de *A Força do Querer*.

De setembro de 2009 a maio de 2019, a Rede Globo de Televisão, emissora de maior audiência no país e principal produtora de conteúdo ficcional televisivo, transmitiu 17 telenovelas no horário de 21 horas. Esse é considerado o principal horário reservado às tramas ficcionais, exibido de segunda-feira a sábado, imediatamente após o Jornal Nacional (carro-chefe da emissora). As telenovelas desse horário têm uma média de duração de oito meses, com capítulos de cerca de 50 minutos cada.

Ao longo desses quase dez anos, 22 mulheres foram apresentadas como protagonistas das narrativas (nas telenovelas *Fina Estampa*, *Babilônia* e *A Força do Querer*, o posto de protagonista foi dividido entre duas ou três personagens).

Alguns padrões são comuns a essas personagens. O principal deles, observado em todos os 22 papéis é o da heterossexualidade e performatividade de gênero associada ao feminino. Nenhuma das personagens consideradas principais sugeriram interesse afetivo ou sexual direcionado a outras mulheres, tampouco uma estética *butch*, fortemente masculinizada. Uma outra característica associada é a inclinação dessas mulheres à maternidade e estruturação de uma família nos moldes patriarcais (pai, mãe e filhos).

Prevalecem, ainda, perfis em que as protagonistas ou já iniciaram a trama ou passaram a ter um padrão de vida de classes médias e altas e que vivem em grandes centros urbanos (das 17 histórias, dez eram ambientadas no Rio de Janeiro, três na Região Metropolitana de São Paulo e uma em Salvador).

As nossas protagonistas desviantes se aproximam por sua raça e/ou classe social e pelos “incômodos” causados ao assumir esses papéis – na trama ou fora dela.

Em um país com a maioria da população autodeclarada preta ou parda (em 2016, a população brasileira era formada por 46,7% de pardos, 8,2% de pretos e 44,2% de brancos, de acordo com o IBGE), nas telenovelas das 21 horas, as histórias se concentram ao redor de mulheres brancas. Dentre as 22 protagonistas deste período, sete não eram brancas. Isso significa que menos de um terço das histórias contadas em um enredo principal são de mulheres que não estão inseridas em um padrão branco hegemônico.

Uma narrativa de ascensão social foi frequentemente utilizada nessas histórias, seja por um parentesco descoberto ao longo da trama, recebimento de herança, casamento, trabalho ou, ainda, por ganhar na loteria. Acompanha tal narrativa a rejeição dessas personagens ao novo grupo ao qual pretendem fazer parte (tal qual “os estrangeiros”), marcados por conflitos entre elas e os integrantes das classes mais abastadas e insultos que se utilizam de sua marca de origem.

O não pertencimento é o mote da narrativa.

Uma “Helena” negra

Entre as atrizes que protagonizaram telenovelas das 21 horas ao longo desse período, a que possui um tom de pele mais negro é Taís Araújo. Ela deu vida à Helena, em *Viver a Vida*. A escolha da atriz repercutiu à época, uma vez que seria a “primeira

Helena⁵ negra” de Manoel Carlos. Soma-se a isso o fato de a atriz ter interpretado a primeira protagonista negra do horário na história brasileira. Uma página do Gshow dedicada às “Helenas” ressalta a escolha da atriz por sua beleza: “O autor queria uma atriz linda, que pudesse interpretar uma modelo internacional. Apesar do mundo de glamour que cercava a personagem, a Helena de Taís sofria tragédias na vida pessoal”. A primeira Helena negra era uma mulher bonita, rica e bem-sucedida em sua carreira (que abandona por um grande amor).

No entanto, o desenvolvimento do papel pelo autor e a interpretação da personagem foi alvo de críticas. Helena acabou perdendo espaço na trama. Taís Araújo relembrou a situação em uma entrevista à revista Marie Claire, afirmando que acabou frustrada com a personagem que ela mesma considera ter sido fraca dramaturgicamente:

Não chegou a ser um trauma, mas é uma puta frustração. Era a primeira Helena negra das novelas e ela tinha que ser um arraso. Mas, dramaturgicamente, era fraca, sem conflitos, tinha a vida ganha. Se eu tivesse forças, teria a transformado numa vilã. Mas estava tão abalada com as críticas, tão frágil, que não tinha forças para pensar. Entrei de cabeça na tristeza e lá fiquei por uns dois anos (CARUSO, 2017).

A Helena de Taís Araújo também foi uma das únicas personagens principais que não são brancas que já iniciou a trama integrando uma classe social alta e sendo considerada uma mulher de sucesso em sua profissão (modelo). A personagem destoava também do universo ao qual o autor é reconhecido por representar (o cotidiano de famílias de classe média ou ricas, brancas, do Leblon, no Rio de Janeiro).

Mas nem o protagonismo dessa mulher negra evitou que, na trama, também houvessem oportunidades de humilhação (clássicas da representação de personagens negras na ficção). Uma das cenas que mais repercutiram foi quando, após ser acusada pelo acidente sofrido por Luciana (Alinne Moraes), Helena pede desculpas à mãe da aspirante a modelo e ex-esposa de seu par romântico, Tereza (Lília Cabral). Em uma cena de mais de 10 minutos, em que é insultada pela outra mulher – que, entre outras coisas, afirma que Helena “conseguiu tudo o que quis”, já que saiu da pobreza e teria conseguido “superar o preconceito contra a sua cor” – a personagem se sujeita a ajoelhar-se diante da mãe (branca, rica) para pedir-lhe perdão, aos prantos. A resposta foi um tapa desferido em seu rosto, diante do qual Helena permanece impassível, permanecendo ajoelhada

⁵ Referência às protagonistas das telenovelas escritas por Manoel Carlos que têm em comum o nome Helena.

mesmo depois do ato de violência, sem revidar ou dizer uma palavra após ser vítima de mais essa humilhação.

Se uma protagonista negra (a única interpretada por Taís Araújo em telenovelas das 21 horas) e bem-sucedida economicamente e socialmente era um motivo de celebração, uma postura servil recorrente diante de outras personagens (e uma Helena negra orbitando em um universo majoritariamente branco), de uma protagonista que acabou se tornando secundária na trama, não contribuiu para a mudança de estigmas e estereótipos sobre a representação de mulheres negras.

Pereirão, mulher de bigode

Griselda (Lília Cabral), uma mulher viúva há 20 anos, desde que o marido, Pereirinha (José Mayer), sumiu no mar, trabalha como faz-tudo (“marida de aluguel”) para sustentar sua família. Conhecida por Pereirão, é uma mulher sem vaidades e que possui uma profissão atribuída ao universo masculino (de consertos em geral), que não lhe permite se arrumar muito. Sua vida se transforma quando fica milionária ao ganhar “uma bolada” de 30 milhões de reais na loteria. É quando se torna uma megaempresária e compra uma casa em um condomínio de luxo. Apesar de pobre e moradora de uma região de cais, a personagem é branca, com traços europeus, cabelos lisos e olhos claros. É ressaltada na trama sua origem portuguesa.

A trama gira em torno dos embates entre Griselda e sua antagonista, Tereza Cristina. Enquanto a Griselda é atribuída a representação de simplicidade, trabalho e bondade, Tereza Cristina seria a representação do luxo, ostentação e o mal. O incômodo é causado por seus modos “rústicos” e simples, diante de uma nova realidade de luxo a qual passa a fazer parte, como uma “nova rica”. Além do confronto de classe com sua antagonista, Tereza Cristina, Griselda também enfrenta humilhações de seu filho do meio, Antenor (Caio Castro), que nega sua origem e esconde a mãe – ainda pobre, antes de ganhar o prêmio.

Antenor, que é apresentado como um “promissor” estudante de medicina (com bolsa de estudos), consegue apagar as “marcas de sua pobreza”, ao usar roupas de marcas e negar a origem – chegando a dar golpes, usando pertences que não são seus e até pagando outra mulher, com modos mais finos, para fingir ser sua mãe. Cabe ressaltar que

essas “marcas de pobreza” podem ser apagadas, em nossa sociedade, quando um homem é branco e ostenta itens de consumo.

Já no primeiro capítulo, a situação de um ser que não pode pertencer àquele espaço é vivida por Griselda, humilhada pelo filho. A faz-tudo vai até a universidade entregar um trabalho que o filho esqueceu em casa. Já na entrada é confundida com uma faxineira, mas explica que é mãe de um dos alunos de medicina. Numa fala de orgulho, afirma “Meu filho estuda aqui. José Antenor da Silva Pereira. Vai ser cirurgião plástico!”. Ao ver a mãe, Antenor se assusta e a tira do local, a tratando mal. O rapaz a proíbe de frequentar o espaço, afirmando: “Aqui não sou seu filho, eu sou o Antenor, o melhor aluno do terceiro ano! E a senhora não vai estragar isso!”, e completa mandando a mãe sair pelos fundos. A atitude do filho reforça que, em determinados ambientes, mulheres, pobres e mal vestidas só são toleradas como empregadas e a elas é reservada a porta dos fundos.

Mesmo após ficar rica, ao mudar-se para o condomínio de luxo em que a antagonista vive, o *Marapendi Dreams*, constantemente é reforçado pela vilã que aquele não é seu lugar. Uma institucionalização desse não-lugar de Griselda é a convocação de uma reunião de condomínio para barrar a mudança da nova moradora – que já havia prestado diversos serviços aos moradores do local quando trabalhava como marida de aluguel.

Como maneira de anular tal decisão, Griselda e seus amigos invadem a reunião do condomínio de luxo e filmam a ação do grupo, ameaçando enviar para a imprensa. Fica acordado o veto ao impedimento da nova moradora em troca das filmagens, que ficariam sob sigilo. A nova moradora não é aceita de fato, é tolerada por esse grupo sob o constrangimento da exposição de seu preconceito contra essa “estrangeira” para um público aberto.

Outra marca dos constrangimentos apresentados diante dessa personagem está no fato de, apesar de heterossexual, possuir uma profissão, associada ao gênero masculino. Inclusive a alcunha de Pereirão, e constantemente ser referenciada como “a mulher de bigodes” vem de uma masculinização da personagem (ainda que não tenha de fato uma estética masculina, apesar do uniforme e de ser interpretada por uma atriz que, por mais que tente assumir trejeitos mais rústicos, ainda tem uma postura considerada “fina e elegante”). Questão que se resolve após a personagem ficar milionária, quando passa por uma transformação e adequa roupas e modos a seu novo status social, também conquistando um relacionamento heterossexual.

Bibi Perigosa e Ritinha – vilãs ou mocinhas?

Duas das três protagonistas de *A Força do Querer* (que também tem como protagonista a policial Jeiza, interpretada por Paolla Oliveira), Bibi Perigosa e Ritinha oscilam durante toda a trama entre os postos de vilã e mocinha. As duas personagens, ambas pobres, fogem do tipo de heroína costumeiramente apresentado nas tramas brasileiras, de caráter incorruptível que são apenas vítimas das adversidades da narrativa. Uma, mulher que entra para o crime por amor, outra que, por amor próprio, também é capaz de dar golpes, destoam de um padrão branco, classe média e de bondades – ao qual se encaixa a terceira protagonista dessa narrativa.

A trajetória da chefe do morro é trabalhada sobre como, por amor, uma promissora estudante de direito abandona uma vida estruturada, relacionamento estável com homem rico, para viver com um traficante em uma favela do Rio de Janeiro, entrando também para o mundo do crime e assumindo o controle do morro⁶. De mulher ingênua, que aceita as mentiras do marido, a alcunha de “perigosa”, ela se desencaixa – e é reforçado esse não-lugar na trama – por se tratar de uma mulher que tinha tudo para ter um futuro brilhante e que, portanto, não deveria ocupar o espaço de uma favelada e criminosa. Sempre é destacado que foi por amor que a mulher foi capaz de traficar, cometer assaltos, trocar tiros com a polícia, comandar uma facção criminosa, entre outros crimes.

Tal papel só poderia ser desse tipo de pessoa caso fosse justificado por um amor “doentio” por um homem, que retirasse a sanidade dessa mulher. Nesse ponto, são negados o poder de julgar suas escolhas e a saúde mental de uma mulher em benefício de um homem. No entanto, assim como o amor seria sua maldição, também é sua redenção, quando, ao fechar seu ciclo, livra-se de seu amor doentio por Rubinho (Emílio Dantas) e reata com o ex-noivo, Caio (Rodrigo Lombardi).

A personagem Ritinha, vivida por Isis Valverde em *A Força do Querer*, além do deslocamento dentro da trama, por seu comportamento desviante, ainda gera uma repercussão na mídia e entre o público se não seria, na verdade, uma vilã na trama. Uma matéria no site Observatório da Televisão, por exemplo, trazia o título “Isis Valverde

⁶ A personagem é inspirada na história de Fabiana Escobar, “ex-baronesa do pó”, da Rocinha. A ex-estudante de serviço social da UFRJ era casada com o “Barão do Pó” daquela favela, Saulo de Sá e Silva.

revela se Ritinha é mocinha ou vilã na trama de Gloria Perez” e a questão central do texto era “descobrir se Ritinha é mocinha ou a grande vilã da novela de Gloria Perez”.

As atitudes condenáveis de Ritinha também são justificadas por seu amor. Mas, nesse caso, por seu amor próprio. O que incomoda o restante dos personagens. Para realizar seus desejos, a paraense foi capaz de fugir do homem com quem acabara de se casar para viver no Rio de Janeiro e casar-se novamente (bigamia), mentir sobre a paternidade de seu filho, fugir para o exterior com a criança sem a autorização do(s) pai(s), esconder seu trabalho como sereia, entre outras.

O reforço de sua posição como *outsider* no novo meio em que tenta integrar vem do fato de ser uma jovem, pobre, do interior do Pará e conservar hábitos e costumes de sua classe e região, não se “rendendo” aos padrões impostos pela família do marido Ruy (Fiuk) quando foi viver em um núcleo rico carioca. Quem tenta ajudar a moça a ter modos que garanta um encaixe e saiba lidar com a família do novo marido é justamente Bibi, ex-noiva do primo do sogro da paraense. Ainda assim, é constantemente humilhada pela sogra, Joyce (Maria Fernanda Cândido), seja por ser pobre – e manter os modos “grosseiros” – ou, ainda, pelo desejo de trabalhar como “sereia”, o que seria uma profissão humilhante tanto para uma mulher de classe alta do Rio de Janeiro, mas, principalmente, para a família de classe alta – que baseia em um conjunto de normas e valores que atribuem certos papéis a essas mulheres.

Ritinha também é uma exceção entre as protagonistas da última década por ser uma das duas (a outra é Luz, interpretada por Mariana Ruy Barbosa em O Sétimo Guardião) mulheres jovens que optaram por seguir uma profissão dos sonhos ao casamento. Ritinha desembarcou nos Estados Unidos e finalmente ganhou fama como Sereia. Apesar de deixar para trás os dois pais de seu filho, leva o rebento para viver consigo, como se espera de uma “boa mãe”. O rompimento com a estrutura de um relacionamento heterossexual monogâmico é verbalizado pela personagem. Ritinha garante que ama os dois homens com quem se relacionou (Rui e Zeca), mas o seu amor próprio é ainda maior: “Eu gosto de vocês dois, mas eu gosto mais de mim!”.

Considerações finais

Os três casos observados destacam papéis de mulheres que são protagonistas que fogem de um padrão social almejado culturalmente no país. Em ambos os casos, as

narrativas e as mulheres que interpretaram tais papéis, causaram estranhamento dentro e/ou fora da trama.

Comum a essas narrativas está o fato do reforço ao longo de toda a história de estarem em lugares aos quais não pertencem – sempre lembrado por seus conflitos com outras personagens (geralmente, as vilãs antagonistas). Ao longo do artigo, analisamos alguns exemplos desses casos, ilustrativos dessas narrativas, mas que não foram únicos na construção de tais personagens.

Mesmo fazendo parte de um “grupo desviante”, o padrão de beleza também deve ser observado nessas mulheres. Essas protagonistas foram representadas por atrizes socialmente consideradas referência de beleza para os brasileiros, capazes de despertar o interesse amoroso e sexual nos galãs. São, em sua maioria, mulheres jovens, com corpos magros. Ainda que Lilia Cabral, hoje, não faça mais parte deste padrão, não deixa de integrar também de um padrão de beleza branco, com traços europeus e corpo magro, visto como elegante.

Cabe destacar que esse incômodo diante de tais protagonistas reforça uma estrutura de poder em que as personagens estão em posição de desigualdade. As narrativas televisivas, embora constantemente reforcem uma estrutura social, estão inseridas em um meio em que dominação e resistência, poder e força estão em constante disputa. As representações podem, sim, reforçar uma hegemonia pretensa de um grupo, mas também podem trazer ao debate outras temáticas e perfis, considerados desviantes, desde que a representação não seja baseada em perfis rasos, que apenas reforcem estereótipos.

Referências:

ALENCAR, Mauro. **A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina**. Trabalho apresentado ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <
<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/107556379514525862227919082428423291947.pdf>>
. Acesso em 16 de junho de 2019.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

CARUSO, Marina. “**Entrei de cabeça na tristeza e lá fiquei por uns dois anos**”, diz Taís Araújo sobre seu papel como Helena. Disponível em: <
<https://revistamarieclaire.globo.com/Noticias/noticia/2017/07/entrei-de-cabeça-na-tristeza-e-la-fiquei-por-uns-dois-anos-diz-tais-araujo-sobre-seu-papel-como-helena.html>>. Acesso em: 15 de junho de 2019.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016. 260 p.

HAMBURGER, Esther. **Telenovelas e Interpretações do Brasil**. Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011.

IBGE. **Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal: 2014** / IBGE, Coordenação de Trabalho e Rendimento. – Rio de Janeiro : IBGE, 2016. 89p.

IBGE. **População chega a 205,5 milhões, com menos brancos e mais pardos e pretos**. Agência IBGE Notícias. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>>. Acesso em 8 de julho de 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcidades. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 360 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Los ejercicios del ver: hegemonia audiovisual e ficción televisiva**. Barcelona. Editorial Gedisa, 1999.

MAZZARA, Bruno M. Introducción. Dos fenómenos persistentes. In: MAZZARA, Bruno M. **Estereotipos y prejuicios**. Madrid: Acento Editorial, 1999.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

ROMANO, André. **Isis Valverde revela se Ritinha é mocinha ou vilã na trama de Gloria Perez**. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2017/09/isis-valverde-revela-se-ritinha-e-mocinha-ou-vila-na-trama-de-gloria-perez>>. Acesso em: 15 de junho de 2019.

SCHÜTZ, Alfred. **O Estrangeiro** – Um ensaio em Psicologia Social. In Revista Espaço Acadêmico nº 113. P. 117-129; out 2010.

SIMMEL, Georg. **Georg Simmel: sociologia/ organizador [da coletânea] Evaristo de Moraes Filho; [tradução de Carlos Alberto Pavanelli ... et al.]**. – São Paulo: Ática, 1983.