



LINDAS, “SEXYS” E PERIGOSAS: ANÁLISE DA VILANIA FEMININA EM *CELEBRIDADE E AMOR À VIDA*

Rondinele Aparecido Ribeiro
(rondinele-ribeiro@bol.com.br)

X

RESUMO: O artigo tece considerações acerca das personagens vilãs de duas telenovelas exibidas pela Rede Globo. O estudo constatou que a vilania na teleficção contemporânea reconfigurou-se de tal forma que passou a empregar personagens mais densas, problemáticas, ambivalentes e fragmentadas. Nas duas telenovelas, o desejo de ascensão é justificado pela vingança levada até as últimas consequências. O presente estudo está ancorado nas pressuposições de Brait (2017), Candido (2014), Pallotinni (2012), entre outros, a fim de encontrar uma fundamentação adequada sobre a (re)constituição da personagem da teleficção contemporânea marcada por uma excessiva performance do gênero, que justifica sua atitude pelo ideal de vingança.

Palavras-chave: Telenovela. Personagem. Vilania.

X

O autor:

Mestrando em Letras pela UNESP-ASSIS (linha Literatura e Estudos Culturais). Membro do GP Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes. Especialista em Cultura, Literatura Brasileira e Língua Portuguesa.

Como citar este artigo:

RIBEIRO, R. A. Lindas, “sexys” e perigosas: análise da vilania feminina em *Celebridade e Amor à vida*. **Revista Diálogos**, v. 7, n. 1, 2019.



1. INTRODUÇÃO

O presente artigo intenciona analisar a trajetória de duas personagens vilãs da teledramaturgia brasileira: *Laura*, vilã da telenovela *Celebridade* e *Aline*, vilã da telenovela *Amor à Vida*. A escolha das duas personagens se deve pelo fato delas terem características muito próximas ao agirem movidas pelo ideal de vingança. Dessa forma, o artigo tecerá algumas considerações acerca da personagem e, por fim, enfocará como ocorreu a representação da vilania feminina das personagens apontadas nas duas telenovelas, objeto do presente estudo.

Enquanto narrativa complexa no cenário contemporâneo, a teleficção envolve os mesmos componentes estruturais presentes nos textos escritos (suas matrizes por excelência). Dentre esses elementos, inclui-se a personagem, categoria que possibilita a existência do enredo, conforme defende Candido (2014). Beth Brait (2017), ao se referir a esse elemento da narrativa, explica que a personagem é um habitante da realidade ficcional. Para a autora, a matéria e o espaço em que habitam são diferentes dos espaços dos seres humanos, embora as duas realidades mantenham uma relação imanente.

Uma constatação facilmente observada nos traços das personagens de ficção é a reconfiguração da personagem vilã nas telenovelas contemporâneas. De modo geral, as produções estão repletas de vilãs belas, “sexys”, vingativas, invejosas, arrivistas, frias, inconsequentes e vulgares. Como se trata de um gênero de forte aceitação no cotidiano dos brasileiros, a telenovela, enquanto componente cultural, fornece referências para o imaginário nacional e pode ser enquadrada como um componente de memória, como já teorizado por Lopes (2014).

Basta se fazer uma pesquisa com o telespectador para se constatar a forte presença no imaginário popular de personagens vilãs, que nutrem fortemente a memória da telenovela no cotidiano do brasileiro. Odete Roitman, Nazaré Tedesco, Adma, Altiva, Laura, Aline, Branca, Tereza Cristina, Flora, Carminha, Clara, Magnólia são vilãs facilmente lembradas pela memória do receptor. Esse aspecto revela que a projeção dada às vilãs, personagens complexas que tipificam ações marcadas por um jogo duplo em que a moral é questionada e representada sob uma perspectiva cambiante na qual transparece os dilemas de uma sociedade cada vez mais complexa, reconfigurou-se suplantando até mesmo a projeção dada à vilania masculina.



2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERSONAGEM DE FICÇÃO

Elemento narrativo de suma importância, a origem do vocábulo personagem como explica Coutinho (2008, p.52) está atrelada ao vocábulo *persona*, máscara no teatro grego que se associava a um papel dramático. Nessa fase, não ocorria relação do ator com o papel, contudo, aos poucos, passou a ocorrer a associação de pessoa com *persona*, responsável pela identificação do ator com a personagem.

Ao definir essa instância, Candido (2014) defende a tese de que a personagem é um ser fictício, mas construído de tal maneira pelo autor que, em muitos casos, esse elemento da narrativa se comporta como uma extensão humana. Dessa forma, a personagem de ficção é um ser envolto nas ações criadas pelo escritor e que figurativa as ações estruturantes da narrativa.

Na tentativa de elucidar a importância dessa instância, faz-se necessário tecer considerações acerca da personagem. Assim, recorrem-se às teorizações advindas de estudiosos como Candido (2014), Brait (2017), Prado (2014), Pallottini (2012), entre outros. Sobre a personagem de ficção, Brait (2017) explica que é impossível se pensar na categoria personagem sem percorrer os caminhos trilhados pela crítica. Assim, de acordo com a estudiosa, pensar num referencial teórico sobre essa instância narrativa, deve-se voltar para o pensamento grego antigo. “No caso da personagem de ficção, é também nesse momento que vai encontrar o início de uma tradição voltada para o conhecimento e a reflexão dessa instância narrativa” (BRAIT, 2017, p.38).

De acordo com a autora, Aristóteles foi o primeiro a tratar desse termo, quando defendeu a semelhança entre a personagem e a pessoa num conceito amplamente discutido, e, às vezes, mal compreendido: *mimesis aristotélica*. Os conceitos propostos por Aristóteles serviram como base para a concepção de personagem até o século XVIII, “momento em que o conceito de mimesis flagrado no pensador grego e manipulado por seus interpretadores começa a ser combatido” (BRAIT, 2017, p. 44).

O poeta Horácio (65-8 a.C), além propagar as ideias de Aristóteles, reiterou suas proposições acerca da personagem. O poeta acabou associando o aspecto de entretenimento, característica típica da literatura, a uma função pedagógica. Assim, o poeta acabou aproximando o conceito de personagem ao aspecto moral desses seres ficcionais. “Horácio concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude advogando para esses seres o



estatuto de moralidade humana que supõe imitação” (BRAIT, 2017, p. 44). Para a autora, o pensamento do poeta contribui para uma tradução empenhada em conceber a personagem a partir de elementos humanos.

A partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem se reconfigurou. Assim, o ideal herdado de Aristóteles e Horácio entrou em declínio, cedendo espaço para uma concepção na qual essa instância passou a ser associada a um viés psicologizante, que relaciona a personagem a uma representação do universo psicológico de seu criador.

Brait (2017) explica os elementos contextuais que influenciaram essa mudança de perspectiva:

É nesse momento que o sistema de valores da estética clássica começa a declinar, perdendo a sua homogeneidade e sua rigidez. É também nesse momento que o romance se desenvolve e se modifica, coincidindo com a afirmação de um novo público – o público burguês -, caracterizado entre outras coisas, por um gosto artístico particular (BRAIT, 2017, p. 46).

No século XX, a prosa de ficção sofre grandes mudanças estruturais surgidas a partir de renovações experimentações narrativas. A concepção de personagem, nesse contexto, é ampliada sobretudo pelas contribuições de Gyorgy Lukács (1885-1971). Em sua obra intitulada *Teoria do Romance*, o autor encara esse gênero literário como uma forma de narrativa responsável pelo confronto direto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. Para Lukács, o herói problemático (também chamado de herói demoníaco) está a todo momento em comunhão e oposição ao mundo, o que revela os aspecto ambivalente dessa narrativa.

A obra de Forster (1897-1970) intitulada de *Aspectos do Romance* avançou na categorização da personagem. O autor incluiu na sua classificação a personagem plana e a personagem esférica. Como explica Brait (2017, p. 49), Forster (1998) encarou a intriga, a história e a personagem como os três elementos estruturais essenciais ao romance e defende o ser fictício como um componente básico da narrativa:

Essa concepção, que encara a obra como um sistema e possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não mais por referência a elementos exteriores, permite um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem, e resulta numa classificação considerada profundamente inovadora naquele contexto (BRAIT, 2017, p. 49).



De acordo com a categorização de Forster (1998), a personagem plana é aquela facilmente reconhecida, já que sua arquitetura é marcada pela estaticidade e pouco densidade. Por sua vez, a personagem esférica, seria aquela complexa, marcada pela densidade e por aspectos ambivalentes.

A partir das teorizações de Forster (1998), Candido (2014), cria duas categorizações, que muito se assemelham aos ideais propostos pelo crítico inglês. Para Candido (2014), a personagem pode ser classificada como personagens de costumes ou personagens de natureza. Para o crítico brasileiro, as personagens de costumes são aquelas com características e traços fortemente definidos, os quais são capazes de influenciar o desenrolar das ações. Os traços dessa personagem, para o crítico, são estáticos e se revelam com antecedência de tal modo que o leitor se identifica e tenha a convicção de que a personagem tem os seus traços da maneira como se apresentou desde o início da narrativa. Por sua vez, Candido (2014) encara as personagens de natureza como aquelas construídas ao longo da narrativa, já que não revelam traços identificáveis acerca de seu caráter. São personagens complexas e multifacetadas, haja vista não se apresentarem de forma regular na narrativa.

Ainda sobre a categorização da personagem Brait (2017) discute a particularidade da imitação da realidade ser representada de tal forma que as ações das personagens muito se assemelhem às pessoas. Dessa forma, a autora comenta acerca da construção e da análise de personagens:

A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de personagens de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegarmos as linhas mestras que deflagram esse processo no conjunto da obra do autor, ou num conjunto de obras de vários autores, temos que ter em mente que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecidos pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista (BRAIT, 2017, p. 89).

Para Brait (2017), é perfeitamente possível classificar a personagem a partir de sua relação com o narrador, já que, para ela, a personagem pode figurar na narrativa como um ser que apenas vive a história ou como um ser que narra o enredo. Dessa forma, Brait (2017) classifica o narrador em primeira pessoa como a personagem câmera e o narrador em terceira pessoa como se fosse uma câmera, que finge os registros na construção das personagens. Sobre o narrador, o ponto de vista da autora está associado à concepção de



que um condutor da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica obrigatoriamente sua categorização como uma personagem envolvida com os fatos que estão sendo narrados:

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os acontecimentos que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem (BRAIT, 2017, p. 83).

A partir das explicações da crítica, percebe-se que o narrador em primeira pessoa é aquele que vive as ações ocorridas no texto e, ao mesmo tempo, cumpre o papel de contar o que viveu nessa história. Por sua vez, o narrador em terceira pessoa é visto por Brait (2017) como uma câmera privilegiada, a qual “simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 2017, p. 77). Assim, para a estudiosa, o narrador em terceira pessoa é aquele que não vivencia a história, mas sim um elemento que, do lado de fora dos acontecimentos, observa tudo o que acontece e narra os fatos como se estivesse distante das personagens. Enfim, apenas observa e narra os fatos como ações, tempo e espaço.

A personagem de teleficção, por sua vez, apresenta uma forma característica de análise que a difere do romance ou do conto. Prado (2014), ao analisar a personagem de teatro, aponta relações de aproximação entre a peça e o romance: “ambas, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas” (PRADO, 2014, p. 83). Ao comparar as personagens dos dois gêneros, o autor assevera que no teatro, a personagem constitui a totalidade da obra, uma vez que nada existe, a não ser por intermédio delas.

Para Cristina Costa (2000, p.158), são bastante perceptíveis as relações estruturais que ocorrem entre a telenovela e o teatro. A estrutura narrativa é essencialmente dramaturgica – a divisão dos capítulos em blocos, em cenas, a narrativa tendo por base cenários internos ou sets, a ênfase no desenvolvimento psicológico das personagens como base da interpretação evidenciam nítida influência das artes cênicas (COSTA, 2001, p. 159). Por esse motivo, é perfeitamente possível aproximar a categorização da personagem de teatro proposta por Prado ao gênero telenovela.



O crítico, ao fundamentar suas considerações acerca da personagem de teatro, explica: “A personagem teatral, portanto, para dirigir ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade” (PRADO, 2014, p. 84). Estabelecendo-se um paralelo entre a personagem teatral e a personagem de teleficção, percebe-se uma aproximação entre elas, haja vista a teleficção operar com a mesma categorização, uma vez que representa comportamentos humanos por meio do próprio homem, ou seja, a presença de uma personagem representada por um ator cuja finalidade é viver o enredo de modo muito similar à realidade.

Enquanto gênero híbrido, a telenovela tem sua estrutura alicerçada na grande tradição narrativa herdada de vários gêneros, como o folhetim, o melodrama, a radionovela e a soap opera. Enquanto narrativa audiovisual, ela traz em seu bojo fundamentos das narrativas primordiais, sendo que sua trajetória deve ser explicada pela sincronização de linguagens, principalmente, do cinema e do rádio. Sadek (2008, p. 17), ao se referir à telenovela, explica que o gênero pode ser incluída em umas das mais antigas tradições da espécie humana: a de contar e ouvir histórias. Assim, para o autor, “ela tem um passado significativo, que começa com a primeira narrativa” (SADEK, 2008, p. 17).

Ainda acerca da especificidade da telenovela em se constituir como um gênero narrativo, Tuft (1995, p. 34) adota a concepção de que a telenovela se constitui como “um moderno contador de histórias”. Para o autor, esse gênero é uma extensão das histórias contadas oralmente: “São narrativas melodramáticas que – além de serem produtos comerciais – surgiram da história da cultura popular. Elas possuem matrizes históricas em antigas tradições de contar histórias verbalmente e literariamente, assim como em contagem de histórias via mass media mais recente” (TUFT, 1995, p.36).

Como explica Andrade (2014), o Brasil ingressou no cenário da modernidade conjugando em sua cultura o ideário veiculado pela televisão com a longa tradição oral, o que significa que o país não abandonou sua cultura oral. Dessa forma, o hábito de assistir à televisão e acompanhar o desenrolar das histórias seriadas seria uma espécie de oralidade secundária fundada nos dispositivos midiáticos responsáveis pela reatualização de mitos um universo oral.

Avançando na teorização acerca da categoria personagem, é oportuno recorrer a Brandão e Fernandes (2015). Para os estudiosos em questão, a personagem é uma actante: “a personagem é uma *actante*, uma agente, e se define por uma série de traços distintivos:



herói/ vilão, mulher/homem, criança/adulto, enamorado/não enamorado etc” (BRANDÃO; FERNANDES, 2015, p. 44).

Ao definir a personagem, a estudiosa Renata Pallotini (2012) explica que “a personagem é um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e filtrado por ele. A personagem é a imagem de um ser, ou vários seres, que passa pelo crivo de um criador”. “A personagem de teleficção nos parece hoje, e cada vez mais, aquele ser fictício criado para representar histórias, que nasce no papel (ou no computador) e do qual o ator se apodera para levá-lo até o público” (PALLOTTINI, 2012, p. 122). Como um elemento primordial da narrativa audiovisual, pode ser visto como elemento capaz de representar as ações propostas pelo enredo.

3. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A VILANIA NA TELEFICÇÃO

Presente no Brasil desde 1951, ano em que ocorreu exibição da telenovela *Sua Vida me Pertence*, decorreram seis décadas de exibição incessante desse verdadeiro “folhetim repaginado”. Inicialmente concebido como um produto destinado a mulheres, a telenovela não era o gênero de maior sucesso na grade da programação televisiva brasileira, uma vez que lhe era atribuído o rótulo de produto melodramático e evasivo.

Ao longo de sua trajetória, o gênero diluiu sua extensa carga melodramática e incorporou aspectos mais cotidianos da sociedade brasileira responsáveis para que o público se identificasse com o enredo apresentado. Outra alteração na estrutura do gênero foi a adoção do formato diário responsável por suplantando o formato “ao vivo”, que imperou nos primeiros dez anos de existência da telenovela no Brasil. Também se pode acrescentar a adoção de uma linguagem própria para o formato e a incorporação de aparatos tecnológicos, os quais foram responsáveis por ditar o caráter industrial desse folhetim repaginado.

Como destacam Hummell e Alvetti (2007, p. 255), a presença de uma personagem vilã nutre o imaginário social desde a gênese da narrativa. Dessa forma, passando pela literatura, pelos jogos eletrônicos e por qualquer forma de narrativa, tem-se a presença de um elemento para se opor ao protagonista. Nas telenovelas, essa característica não poderia ser diferente, já que a teleficção traz em seu bojo toda a história da longa tradição narrativa marcada pela sincronização de linguagens. Dessa forma, analisar a imagem da vilania na



telenovela é se deparar com uma categoria antitética: rejeição e aceitação pelo público, que são trazidas para a temática de observação da vilania.

Para Brandão e Fernandes (2015, p. 46), o vilão corresponde a uma criação do melodrama presente nas narrativas folhetinescas do século XIX em que os aspectos maniqueístas eram simplificados para serem assimilados facilmente pelo público. Dessa forma, tratar acerca da personagem de telenovela é impossível sem que se escreva sobre o melodrama. Para Martín-Barbero (2001), o que se convencionou denominar de melodrama tem sua gênese no ano de 1790 em dois países: Inglaterra e França. Consistindo numa forma de teatro de cunho popularesco centrada nas discussões temáticas relacionadas a novas formas comportamentais que estavam em vigor na época.

Para Martín-Barbero (2001), ocorre uma verdadeira relação com a sociedade, que passou a se identificar com os personagens bem como com os enredos encenados. Dessa forma, pode-se entender que o melodrama se tornou uma arte massiva que se produzia tendo como público alvo a população menos culta. Essa situação grassou em uma época em que ocorreu a proibição de peças de cunho popularesco devido ao projeto político do governo francês em tentar controlar a revolta popular. Desse fato, permite-se a seguinte conclusão: as peças de cunho oficial eram destinadas ao público elitizado, o que acabava excluindo o restante da população.

Como características, o melodrama se valia de representações carregadas de carga de sentimentalidade. Enquanto gênero de cunho popular devido a aproximação que causa ao leitor, o melodrama consagrou-se. Sua estrutura fundamentava-se em torno do conflito maniqueísta que se estabelece entre bem e mal bem como de marcas típicas de oralidade, perfazendo um jogo estético e de juízos morais, jogos sentimentais com a intensificação das virtudes das personagens. “Apelando para a polarização ou hiperdramatização das forças em conflito, o melodrama faz parte de um sistema estético coerente, com um repertório mais ou menos fixo de histórias exemplares” (COSTA, 2001, p. 49).

Fazendo uma análise acerca do melodrama, é perfeitamente possível concluir que o gênero está associado à execução de um espetáculo cuja finalidade é emocionar. Como a fórmula para conseguir a identificação com o público se demonstrou eficaz, surgem na ficção um conjunto de histórias que estimulam e aguçam a curiosidade do leitor, o qual deseja ser surpreendido sempre com boas doses diárias de promoção à ficção. Tal público se mostra com verdadeiro espectador de cenas e está pronto para compartilhar todo um universo repleto por momentos lacrimosos e, ao mesmo tempo, cheios de nostalgia.



O melodrama enquanto gênero foi apropriado pela cultura de mídia e se tornou um forte constituinte nos meios de comunicação. “A espetacularização da vida, típica do melodrama teatral, expandiu-se para o cinema e para a televisão. Os enredos das telenovelas são trabalhados com esmero para sensibilizar o telespectador a cada desfecho, a cada nova situação surpreendente” (BRANDÃO; FERNANDES, 2015, p. 47).

Na teleficção, o gênero encontrou espaço privilegiado, tanto é que as primeiras produções da primeira década eram marcadas pelo aspecto melodramático com uma definição bem delineada acerca do herói e do vilão. Sobressaiu, nessa fase, as telenovelas escritas por Glória Magadan, autora pioneira na autoria de telenovelas e responsável por inúmeros sucessos na teledramaturgia nacional marcados pelo viés melodramático. Por esse motivo, suas produções eram conhecidas como “romances de capa e de espada”.

Nas palavras de Brandão e Fernandes:

O antigo gênero irrompeu nos meios de comunicação contemporâneos, migrando no enalço do seu público e abrindo espaço para a face emocional, para o exagero, para a beleza da cena, voltada para o acontecimento de impacto. A maioria das tramas não pretende indicar ensinamentos morais, mas na forma, na linguagem principalmente, quer encantar a audiência, fascinar com seus discursos inconclusivos e belas imagens aos moldes melodramáticos (BRANDÃO; FERNANDES, 2015, p. 47).

Brandão e Fernandes (2015) explicam que nas duas primeiras fases da telenovela¹, as personagens vilãs eram essencialmente masculinas. A figura feminina ficava restrita a disputas amorosas típicas da representação maniqueísta. Nas telenovelas de Janet Clair, por exemplo, a vilania era um traço masculino exercido com traços de ambiguidade, violência, obstinação e subjugação, como Cristiano (*Selva de Pedra*). “Mas, mais que contraponto ao protagonista, esse vilão serve à novela para pôr em pauta os temas que tendem a provocar discussões éticas e morais, em geral desencadeadas pela luta do bem contra o mal, que ele representa” (BRANDÃO; FERNANDES, 2015, p. 260).

Brandão e Fernandes (2015), ao explicarem o sucesso da telenovela, associam-na ao melodrama. Para os autores, o melodrama migrou para os meios de comunicação de massa contemporâneos e abriu espaço para a face emocional, para os traços exagerados e para a beleza da cena, cada vez mais centrada no acontecimento do impacto. “A maioria

¹ Maria Immacolata Vassallo de Lopes dividiu a história do gênero no país em 3 fases: Sentimental (1951-1967), Realista (1968 – 1990) e Naturalista (a partir dos anos 1990).



das tramas não pretende indicar ensinamentos morais, mas na forma, na linguagem principalmente, quer encantar a audiência, fascinar com seus discursos inconclusivos e belas imagens aos moldes melodramáticos” (BRANDÃO; FERNANDES, 2015, p. 47).

Notoriamente, à medida que a telenovela passou a dialogar de maneira mais visível como a sociedade, captando e fornecendo referências sobre aspectos inerentes de uma sociedade que se modernizou e se inseriu no cenário global, a presença da vilania feminina passou a ser expressa de forma mais acentuada.

4. A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS VILÃS LAURA E ALINE: SEDUTORAS, MAS PERIGOSAS

Para Hummell e Alvetti (2007), a notoriedade dada à personagem vilã na teleficção pode ser explicada devido ao aspecto performático do gênero responsável por alimentar o ideário do telespectador. As personagens vilãs se apresentam como força melodramática. Sua função é se opor ao purismo e à visão idílica manifestada pela protagonista. Apresenta-se com traços inescrupulosos, hipócritas movidas pela ambição, inveja e pela inconsequência, ingredientes fundamentais para garantir o sucesso das tramas numa sociedade em que a espetacularização da vida ganhou contornos expressivos. “A espetacularização da vida, típica do melodrama teatral, expandiu-se para o cinema e para a televisão. Os enredos das telenovelas são trabalhados com esmero para sensibilizar o telespectador a cada desfecho, a cada nova situação surpreendente (BRANDÃO; FERNANDES, 2015, p. 47).

A concentração da figura da vilania no papel feminino nas telenovelas contemporâneas não significa a supressão dos vilões, mas sim uma reconfiguração de ações. Se nas telenovelas Realistas, as personagens vilãs já ganharam destaque, nas telenovelas Contemporâneas ou Naturalistas, produzidas a partir dos anos 1990, a vilania se revitaliza com contornos mais acentuados.

Para Hummell e Alvetti (2007), o papel da personagem vilã extrapola a mera função de se opor ao protagonista. Sua inserção na telenovela está ligada à visibilidade e à abertura para a discussão de temas que tendem a provocar a discussão ética e moral na sociedade já cristalizadas na visão maniqueísta. Ademais, as telenovelas passaram a empregar “vilãs com traços bem demarcados, movidas por egoísmo, vaidade, desejo de



vingança, questões que o senso comum tende a associar ao feminino” (HUMMELL; ALVETTI, 2007, p. 257).

Brandão e Fernandes (2015), resumem os traços da vilania feminina na atualidade:

1) São mulheres e não homens que protagonizam a vilania em confronto com o ator/atriz principal; 2) Ações típicas: mentir, trapacear, manipular, trair; 3) Objetivo: dinheiro e poder; 4) São belas e sedutoras; e 5) Agem com requintes de banditismo: manipulam armas, planejam sequestros, roubos e assassinatos (BRANDÃO; FERNANDES, 2015, p. 55).

Os traços apresentados pelos estudiosos são facilmente identificados nas vilãs das telenovelas *Celebridades* e *Amor à Vida*. Em ambas as produções, a vilania é justificada pelo desejo de vingança que Laura (Cláudia Abreu) e Aline (Vanessa Giacomini) nutrem pelos rivais. No caso de *Celebridade*, a protagonista Maria Clara é alvo de todas as maldades arquitetadas por Laura para se apropriar da fama da rival; Em *Amor à vida*, Aline mantém a obstinação em provocar a ruína de César (Antônio Fagundes), médico e empresário responsável pela morte de sua mãe.

Exibida em 2004 pela Rede Globo de Comunicação, *Celebridade* foi uma telenovela urbana cujas ações se passam no Rio de Janeiro. A temática da telenovela abordava o jornalismo, a apropriação da fama e a ascensão social. Na telenovela em questão, a vilania foi extremamente justificada pela rivalidade entre Laura e Maria Clara (ex-modelo) dona da produtora Mello Diniz.

Laura é apresentada desde o início como uma personagem arrivista, invejosa e inconsequente, que se aproxima de Maria Clara como forma de conseguir um emprego na empresa da protagonista a fim de iniciar seu projeto de vingança. Ela julga-se injustiçada por ser filha da verdadeira musa da canção responsável pela ascensão social de Maria Clara. Enquanto isso, Laura passou por uma vida marcada pela miséria.

Juntamente como seu comparsa Marcos (Márcio Garcia), a vilã consegue ingressar no cotidiano de Maria Clara. Laura passa a ser assistente pessoal da empresária e o comparsa será o motorista. A antagonista associa-se também a outros personagens, que tinham interesse em causar a decadência da protagonista. Assim, tem-se Renato Mendes (Fábio Assunção), típico mau caráter que frequenta um mundo requintado, mas se envolve no submundo da prostituição e do crime. Sua aparência física desperta bastante atenção por ser bonito e charmoso, mas de atitudes extremamente condenáveis. Atua ora como antagonista ora como parceiro de Laura.



A personagem Beatriz, interpretada por Débora Evelyn, é uma parceira bastante poderosa da vilã, que se une a ela com o intuito de afastar seu marido, Fernando (interpretado por Marcos Palmeira) e para evitar que ele não descubra um segredo de não ser o verdadeiro pai de um dos filhos do casal.

Ana Paula é uma mulher invejosa, que luta por ser aceita como irmã de Maria Clara. Por isso, pratica todo tipo de traição a fim de conseguir seus objetivos. É uma personagem bastante superficial, a qual usa toda a família para obter vantagens econômicas.

Laura também se associa a Ubaldo (Gracindo Junior), seu padrasto e verdadeiro compositor da canção, que fez bastante sucesso e foi responsável pela ascensão de Maria Clara. Em liberdade condicional, depois de ter ficado 15 anos preso pelo assassinato de Wagner pelo fato dele ter roubado a canção de sua autoria, a personagem aparece para se vingar da produtora e de seu patrocinador, Lineu Vasconcelos (interpretado por Hugo Carvana), seu amigo na juventude e agora empresário da área de comunicação. Presidente do Grupo Vasconcelos, Lineu controla publicações destinadas ao universo das celebridades. A Revista Fama é a principal publicação do grupo. Além disso, Lineu é patrocinador dos eventos musicais promovidos por Maria Clara no espaço Fama.

Ubaldo sabe que o empresário foi responsável pela sua prisão e acredita que tanto o ex-amigo quanto a empresária ficaram ricos devido a um crime: o roubo de sua canção. Ubaldo é o verdadeiro compositor da música Musa de Verão, que foi roubada por Wagner, noivo de Maria Clara. A composição era para Marília (interpretada por Alessandra Negrini), mãe de Laura.

Maria Clara, ao descobrir toda a verdade, abre mão dos direitos e cede para Ubaldo. Laura assume a produtora Mello Diniz. Passa a morar na casa da rival junto com Marcos, a avó Hercília (Norma Blum) e o padrasto. A protagonista acaba descobrindo o projeto de Laura e luta para reconquistar seu espaço no mundo da música. Intenciona desmascarar a vilã a fim de se recolocar no mundo das celebridades, abrindo uma casa de samba chamada de Sobradinho.

Chama atenção a atitude da vilã de extrapolar seu desejo de vingança. A certa altura da narrativa, ela já havia conquistado seus objetivos, mas nutre pela protagonista um ódio doentio, que se aproxima do patológico. Seu aspecto físico belo contrasta com a vulgaridade, grosseria, inveja e frieza. Afinal, Laura não apresenta qualquer traço de



humanização. Pelo contrário, suas atitudes são inconsequentes e pensadas unicamente com o intuito de eliminar a rival.

Laura comete também um assassinato. Ela confessa ter matado Lineu Vasconcelos, porque ele havia lhe roubado as provas que confirmariam ser Ubaldo o verdadeiro compositor da canção. Antes de ser presa, a vilã arquiteta um último plano: o sequestro da filha de Maria Clara e Fernando. Perseguidos e encurralados pela polícia, os vilões Laura e Marcos acabam sendo assassinados por Renato Mendes, que também é preso por serem reveladas suas atrocidades.

Os traços da vilania de Laura podem ser explicados pelas teorizações de Fisher (2012):

Sai de cena o contorno nítido e maniqueísta de figuras claramente definidas, cedendo lugar ao esboço borrado dos espectros fugidios e voláteis que perfazem personas lacunares, multifacetadas, embrionárias. Valores do bem e do mal se inscrevem, diegeticamente, em personagens ambíguas, coincidentes, hibridizadas, que transitam por entre “vilanias” e “heroísmos” dos mais variados tipos. Assim, heróis e vilões entrelaçam traços, superpõem fundos, misturam tonalidades e criam/revelam as imagens multifocadas e plurais da contemporaneidade líquida e cambiante em que – na ficção e na dita realidade, na produção e na recepção – estamos todos inseridos enquanto protagonistas e coadjuvantes (FISHER, 2012, p. 744).

A vilania da personagem Aline (Wanessa Giácomo) em *Amor à Vida* também é justificada pelo ideal de vingança. Bela e virtuosa, Aline é apresentada ao público como secretária de César (Antônio Fagundes). Odeia a família Khoury e arquiteta uma vingança. Diferente de Laura, que é enquadrada como personagem plana, Aline é caracterizada como uma personagem esférica pelo seu caráter multifacetado e ambivalente revelado apenas no decorrer da narrativa.

O desejo de vingança da vilã foi meticulosamente arquitetado com a ajuda de sua tia Mariah (Lucia Verissimo), que era bailarina, foi amante de César, engravidou, mas não pode ficar com a filha, porque César levou Paloma para morar com ele e com Pilar (Suzana Vieira) não revelando que se tratava de sua filha em um caso extraconjugal.

Mariah e a mãe de Aline foram vítimas de uma tragédia envolvendo um acidente de carro. Mariah ficou sem os movimentos da perna e sua irmã faleceu no acidente. Aline foi criada pela tia que despertou nela desde cedo o desejo de vingança contra César, considerado o verdadeiro responsável pelo acidente.



A secretária se aproxima de César e da família, tornando-se, inclusive, amiga de Pilar e de Bernarda (Natália Timberg). Ela se envolve com o médico, seduz e acaba ficando grávida dele. Vai morar numa casa bastante afastada com ele e arquiteta um plano para matar o marido aos poucos por envenenamento. César perde a visão e fica dependente dela.

Aline se revela uma vilã em potencial. Por ser uma personagem esférica, suas ações despertam no público mais reprovação que as atitudes de Laura, em *Celebridade*. Além disso, a vilã se revela uma péssima mãe, já que é incapaz de amar o próprio filho, encarando-o como uma forma de investimento. Nem mesmo a tia acaba ileso de suas atrocidades. O ideal de vingança foi arquitetado pelas duas, mas no decorrer da narrativa, Mariah se revoltou com os ideais da sobrinha e acabou sendo assassinada por Ninho, interpretado por Juliano Cazarré, amante e ajudante de Aline no plano de vingança.

As atitudes da vilã também se voltam contra Paloma (Paolla Oliveira). Aline arma uma situação para que a protagonista pense que Aline e Bruno (Malvino Salvador) estavam tendo um caso, o que acaba provocando a separação dos dois. A verdadeira intenção da vilã é manter a médica longe do pai para que ela possa dar continuidade aos seus planos. O casal apenas retoma o casamento depois de ter visto o vídeo em que Mariah, antes de ter morrido, gravou com o intuito de revelar à Paloma que era sua mãe biológica, além de contar toda a verdade.

Preocupados com a saúde do médico, Paloma, Félix (Mateus Solano) e Lutero (Ary Fontoura) tentam convencer César a sair da casa e buscar um tratamento mais adequado. Induzido por Aline, ele rejeita a proposta, rompe com todos, alegando que os filhos estavam interessados apenas em seu dinheiro. Na mansão, Aline e Ninho fazem tudo o que querem, inclusive se beijam na frente do médico, já que ele não pode ver.

Paloma consegue convencer o pai a pelo menos aceitar em casa a presença de uma médica para cuidar melhor de sua saúde. Rebeca (Paula Braun) passa a fazer parte do cotidiano da casa. Na verdade, ela cumpre duas funções: a de médica e a de espiã, já que Paloma sabia das más intenções de Aline.

A médica acaba flagrando os amantes juntos e é presa por Ninho em um quarto. Por meio de um plano arquitetado por Félix para desmascarar Aline, o médico acaba sabendo das traições da mulher. Rebeca é libertada. César tenta matar Aline a golpes de faca, mas Félix o impede e acaba levando-o para morar na casa de Pilar juntamente com o menino.



Aline acaba esfaqueando Ninho, deixando-o muito ferido. Ela tenta uma fuga para a Bélgica, mas Ninho consegue revelar o plano para Paloma. A vilã é presa no aeroporto. Na penitenciária, a vilã recebe a visita de César, que está disposto a perdoá-la, mesmo depois de ter sofrido a traição. A vilã se revela contando todo o plano arquitetado com a tia, cospe na cara do ex-marido, que tem um AVC. Assim como Laura, a personagem Aline tem um desfecho trágico: a morte. Aline é eletrocutada na cerca elétrica da prisão, ao tentar fugir com um grupo de detentas.

A partir da trajetória da vilã da telenovela em questão, tem-se um delineamento acerca do perfil contemporâneo dessa personagem:

O perfil dos vilões e heróis na telenovela brasileira da contemporaneidade vem sendo cada vez mais significativamente modificado e relativizado: lugares estereotipados, que até muito recentemente costumavam ser fixos, estáveis e previsíveis, atualmente se instalam na narrativa de forma a permitir – e por vezes mesmo privilegiar – a emergência de espaços que comportam personagens desdobradas, cujos percursos cambiantes são caracterizados por movimentações que se alternam, confundem e se fundem o tempo todo, posto que se sobrepõem em deslizamentos e compartilhamentos (FISHER, 2012, p.744).

Na atualidade, as produções teleficcionais têm produzido personagens cada vez mais complexas. Uma explicação plausível pode estar associada ao fato das telenovelas contemporâneas dialogarem com a realidade tornando-se uma espécie de “espelho da nação”. Como um componente de mídia, a telenovela tornou-se uma narrativa cujo enredo reflete e refrata a sociedade. Assim, no atual estágio marcado pela fragmentação e pela fluidez de identidades, as produções audiovisuais refletem essa complexidade, já que a ficção se espelha na realidade para criar seu discurso.

Ao privilegiar temáticas sociais e ficcionalizar tensões, as narrativas audiovisuais da atualidade são marcadas pelo esfacelamento, pela fragmentação, pela compressão de culturas, pela velocidade e pela intensidade. Assim, emerge uma narrativa fortemente constituída por personagens marcadas pela dubiedade e por todas as incertezas desse sujeito em crise. Nesse contexto, destaca-se também a representação do cenário urbano, que passou a se constituir num espaço problemático, o que representa o surgimento de novas configurações identitárias e novos problemas para serem representados.

Em se tratando da personagem vilã da telenovela, percebe-se que, em sua essência, são marcadas pelo individualismo e pela ganância em ascender socialmente. Dessa forma,



o desejo de vingança é um grande nutriente responsável por justificar as ações das vilãs. Percebe-se que as duas personagens analisadas não lutam contra a protagonista para lhes roubar o protagonista mocinho, como costumeiramente ocorria nesse gênero de origem melodramática. Do ponto de vista dramaturgico, a personagem vilã é responsável pela movimentação da narrativa, já que é por meio de suas ações que a trama evolui. É a antagonista quem cria obstáculos à felicidade da protagonista. A apresentação dessas personagens se dá de forma sedutora. Embora ainda sobressaia uma visão maniqueísta típica do gênero, a vilã da teleficção tem despertado a empatia do público.

Em *Celebridade*, a vilã, de acordo com a caracterização proposta por Forster (1998), é enquadrada como uma personagem plana, porque desde o primeiro capítulo já se apresenta como uma vilã predestinada a eliminar a rival movida pelo ideal de vingança. Desde sua primeira aparição na telenovela, ela já demonstra querer se apropriar da fama de que a rival desfruta. Dessa forma, suas atitudes iniciais movidas pela impulsividade, pela intolerância, pela ausência de escrúpulos e pela violação de preceitos éticos já revelam a psicologia dessa personagem.

Por sua vez, Aline, vilã da telenovela *Amor à Vida*, é uma personagem esférica por ser apresentada inicialmente com uma moça sonhadora, batalhadora e ingênua. Sua vilania é apresentada aos poucos, mas ganha contornos megalomaniacos quando implementa sua vingança. Seu egocentrismo acentuado, sua sensualidade e inconsequência são extremamente empregadas na telenovela como uma característica inerente ao seu perfil. Habilidade, Aline não mede esforços para atingir seus objetivos. Julga-se perspicaz e arquiteta inúmeras armadilhas para eliminar seus inimigos, praticando, inclusive, o assassinato. Por isso, age com frieza e perversidade a todo momento.

Ademais, como esclarece, Silva (2008), a personagem vilã de teleficção é caracterizada com traços de psicopatia:

Os heróis do passado estão se tornando os otários dos tempos modernos. O desrespeito, a frieza, a luxúria e a perversidade dos psicopatas estão ganhando espaço nas telinhas e nas telonas, arrebatando espectadores, críticos especializados e atores que buscam fama e reconhecimento profissional ao interpretarem personagens de psiquismo tão complexos (SILVA, 2008, p. 192).

Para a autora, ao abrir espaço para essas personagens tão complexas, a teleficção explora o comportamento arrivista, fragmentado e desmedido da sociedade



contemporânea. Valores como o “ser”, já tão amplamente cultuados, foram substituídos pelo “ter”. Assim, a vantagem financeira e a finalidade de ascensão social a qualquer custo para a satisfação pessoal imediata são valores presentes nessa sociedade e captados pela ficção. Por esse motivo, a autora explica que a sociedade contemporânea está imersa numa “cultura da psicopatia”. Ademais, o ponto de vista de Hummell e Alvetti (2007) de que a personagem vilã de teleficção integrar uma verdadeira “performance do gênero” complementa as teorizações de Silva (2008).

Outro aspecto a ser mencionado acerca do tratamento dado à vilã da teleficção é purgação em que a vilã tem um ajuste de contas com a protagonista. Essa estratégia ocorreu nas duas telenovelas analisadas. Ambas são surradas pelas protagonistas em cenas marcadas pela extrema violência, mostrando também que as personagens protagonistas, de certa forma, também se reconfiguraram, abandonando as características meramente sofredoras, evasivas, angelicais e passíveis, conforme destacou Fisher (2012). Ademais, o desfecho punitivo imposto às duas vilãs revela um ideal ético no qual se deixa bem claro a punição exemplar para aqueles que enveredam para a criminalidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo, longe de esgotar as teorizações e possibilidades de estudo acerca da personagem vilã de teleficção, objetivou tecer considerações acerca de duas personagens vilãs das telenovelas contemporâneas, que foram representadas pela inconsequência de seus atos movidos pelo ideal da vingança. A telenovela, enquanto narrativa audiovisual, possibilita o desenvolvimento de personagens em camadas sobrepostas delimitadas por uma representatividade psicológica mais densa.

Inicialmente, o estudo fundamentou suas proposições teóricas acerca da personagem de ficção e como essa categoria narrativa foi ancorada durante a história da ficção. No que tange à teleficção, o estudo constatou que a telenovela tem empregado cada vez mais personagens vilãs em suas narrativas devido à performance do gênero, como atestam Hummell e Alvetti (2007) na qual as personagens ficam situadas entre a cultura do excesso e o elogio da moderação.

Mesmo que a maioria das vilãs da teledramaturgia sejam enquadradas como planas, elas se articulam perfeitamente com a sociedade complexa e multifacetada da



contemporaneidade. De maneira geral, a personagem vilã é representada com sérios problemas, falhas de comportamento e pensamento, que refletem em muito o próprio telespectador, levando-o a uma reflexão de seus preceitos éticos e morais. Por esse motivo, recebe tanta aceitação do público, que se envolve nos debates acerca dos temas refletidos pela telenovela, seja no âmbito privado, político ou social, o telespectador, ao se posicionar e refletir sobre as temáticas e situações expressas pelas telenovelas, exercita sua condição de participante de uma comunidade imaginada.

Partindo das categorias de personagem propostas por Forster, enquadrámos a vilã Laura como personagem plana e Aline como personagem esférica, uma vez que sua personalidade é construída de maneira complexa. Ambas carregam traços da cultura da psicopatia apontados por Silva (2008) e são exemplos dessa verdadeira performance do gênero teleficcional em que a vilania feminina está cada vez mais acentuada e ganha até mais evidência que a vilania exercida pelas personagens masculinas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, R.M.B. **Telenovela e memória social**. Cadernos do CEOM - Ano 16, n. 17, 2014.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001.

BRAIT, B. **A Personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

BRANDÃO, C; FERNANDES, G.M. A vilania feminina nas telenovelas. In: **Comunicação e Narrativas Audiovisuais**. Série Comunicação Audiovisual. Vol II. Florianópolis: Insular, 2015.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. et al.: **A personagem de ficção**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COSTA, C. **Eu compro essa Mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

COUTINHO, A. **Notas de teoria literária**. São Paulo: Vozes, 2008.

FISHER, S. **Vilões, Heróis e Lugares na Telenovela Brasileira Contemporânea: A Favorita e Insensato Coração**. Revista Comunicación. Nº 10. Vol. 1, ano 2012.

FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. São Paulo: Globo, 1998.



HUMMELL, R e ALVETTIS, C. **Apontamentos sobre a imagem da vilania: uma leitura do horário nobre.** In: Revista Estudos de Comunicação. Vol.. 8, n. 17. Curitiba: PUCPR, set/dez 2007. p. 255-261

LOPES, M.I.V. **Memória e Identidade na Telenovela Brasileira.** Anais do XXIII Compós. 2014.

ORTIZ, R; BORELLI, S.H.S.; RAMOS, J.M.O. **Telenovela história e produção.** 2 ed. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão.** 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.

PRADO, D.A. A personagem no Teatro. In: CANDIDO, A. et al.: **A personagem de ficção.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SADEK, J.R. **Telenovela: Um olhar do cinema.** São Paulo: Summus, 2008.

SILVA, A.B.B. **Mentes Perigosas: o psicopata mora ao lado.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

TUFTE, T. **Como as telenovelas servem para articular culturas híbridas no Brasil contemporâneo?** In: INTERCOM. Revista Brasileira de Comunicação, vol. XVIII, nº 2, 1995.

LINDAS," SEXYS " Y PELIGROSAS: ANÁLISIS DE LA VILANIA FEMENINA EN CELEBRIDAD Y AMOR A LA VIDA

RESUMEN: El artículo teje consideraciones acerca de los personajes villanos de dos telenovelas exhibidas por la Rede Globo. El estudio constató que la vilanía en la teleficción contemporánea se reconfiguró de tal forma que pasó a emplear personajes más densos, problemáticos, ambivalentes y fragmentados. En las dos telenovelas, el deseo de ascensión está justificado por la venganza llevada hasta las últimas consecuencias. El presente estudio está anclado en las presuposiciones de Brait (2017), Candido (2014), Pallotinni (2012), entre otros, a fin de encontrar una fundamentación adecuada sobre la (re) constitución del personaje de la teleficción contemporánea marcada por una excesiva performance del género, que justifica su actitud por el ideal de venganza.

Palabras clave: Telenovela. Personaje. Villanía.