



## VILÃO OU MOCINHO? ANÁLISE DA PERSONAGEM *FÉLIX* DA NARRATIVA TELEFICCIONAL *AMOR À VIDA*

*Villain or good guy? Analysis of the character Felix teleficcional narrative Love to Life*

RONDINELE APARECIDO RIBEIRO<sup>1</sup>  
FABIANO TADEU GRAZIOLI<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tece considerações acerca da personagem teleficcional. Para tanto, o *corpus* da pesquisa estudou a complexidade da personagem *Félix*, apresentado como o vilão da telenovela *Amor à Vida*. O estudo constatou que a vilania é uma constante no meio melodramático, mas a teleficção contemporânea reconfigurou essa categoria ao empregar personagens mais densos, problemáticos, ambivalentes e fragmentados. Dessa forma, tem-se mais um fator de identificação da telenovela com o público, já que a personagem é o elemento figurativo que possibilita o desenrolar das ações narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Telenovela. Personagem. Identidade. Vilania.

**ABSTRACT:** This article to make considerations about the character of teleficcional. For that, the corpus of the research studied the complexity of the character *Felix*, presented as the villain of the telenovela *Love to Life*. The study found that villainy is a constant in the melodramatic milieu, but contemporary telephony has reconfigured this category by employing more dense, problematic, ambivalent and fragmented characters. In this way, one more factor of identification of the telenovela with the public, since the personage is the figurative element that makes possible the unfolding of the narrative actions.

**KEYWORDS:** Telenovela. Character. Identity. Vilania.

RIBEIRO, R. A.; GRAZIOLI, F. T. Vilão ou mocinho? Análise da personagem *Félix* da narrativa teleficcional *Amor à vida*. In.: **Revista Diálogos**, v. 7, n. 3, out.-dez., 2019.

<sup>1</sup> Mestrando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Campus de Assis/SP, na linha de pesquisa Literatura e Estudos Culturais. Contato: rondinele-ribeiro@bol.com.br.

<sup>2</sup> Doutor e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Docente da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Erechim/RS e da Faculdade Anglicana de Erechim/RS (FAE). E-mail: tadeugraz@yahoo.com.br.





## INTRODUÇÃO

A telenovela é um gênero de teleficção seriada de forte recepção nos lares brasileiros. Constitui-se como uma narrativa que sintetiza a expressão cultural da contemporaneidade, que pode ser vista pelo rótulo da mobilidade e apresentar também uma profunda relação intensa com o mercado como uma expressão típica da indústria cultural. Formato de maior sucesso e investimento na televisão, notabiliza-se pelo grande potencial comunicativo por apresentar temáticas sociais. Na atualidade, esse gênero vem sendo estudado pelo meio acadêmico, tornando-se um legítimo representante da cultura nacional como esclarece Marcia Perecin Tondato (2011) devido a peculiaridade do gênero em veicular temáticas de ordem privada mescladas a questões sociais e públicas.

O “folhetim eletrônico repaginado” está presente no país há mais de seis décadas. Sua trajetória se confunde com o desenvolvimento de seu suporte: a televisão. Enquanto gênero midiático ficcional televisivo de forte penetração nos lares brasileiros, mostra-se extremamente rentável para as emissoras que a produzem como é o caso da Rede Globo, emissora que estrutura sua programação do horário nobre em torno dessa narrativa televisiva. Primeiramente concebida num formato bastante amador, se comparado à sua atual fase e destinada às mulheres, a telenovela era vista como um entretenimento evasivo pelo fato de veicular enredos situados em espaços longínquos e artificiais, todavia, a partir do final dos anos 1960, passou a abordar temáticas mais cotidianas ao universo brasileiro, mesclando tal particularidade com o melodrama característico do gênero revelando uma fórmula responsável pelo caráter abasileirado dessa narrativa televisiva.

Aprofundando as incursões sobre o gênero, é importante recorrer ao ponto de vista de Maria Aparecida Baccega (2013). A crítica da área de comunicação salienta que as primeiras telenovelas estavam calcadas num viés fortemente maniqueísta, além de não ser o gênero televisivo de maior importância. Boa parte desse preconceito, como explica a estudiosa, estava atrelado ao caráter massivo e fortemente melodramático no qual o gênero estava fundamentado. Vale acrescentar ainda que essa visão negativa com que o meio acadêmico concebia o





gênero estava ancorado na herança preconceituosa herdada do pensamento frankfurtiano.

Dadas as dificuldades em ser concebida como uma rica expressão cultural, a telenovela precisou percorrer uma longa trajetória para se legitimar no meio acadêmico, podendo-se afirmar que essa abertura decorreu sobretudo a partir da institucionalização de perspectivas teóricas menos excludentes como é o caso dos Estudos Culturais e da Literatura Comparada, se pensarmos de modo mais efetivo na área de Letras.

Na atualidade, esse “folhetim repaginado” é estudado sob os mais diversos enfoques, podendo ser muito bem visto como uma narrativa acerca da nação como já definiu Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) pelo fato dessa narrativa ter incluído em seu enredo temáticas mais realistas responsáveis por estabelecer um diálogo intenso entre ficção e realidade. Enquanto narrativa audiovisual, a teleficção envolve os mesmos componentes estruturais presentes nos textos escritos, suas matrizes por excelência. Dentre esses elementos, destaca-se a personagem, uma categoria narrativa primordial, já que por meio de sua existência possibilita-se verificar a existência do enredo.

A partir das constatações iniciais, o presente artigo intenciona analisar a trajetória da personagem *Félix*, da telenovela *Amor à Vida*, trama exibida pela Rede Globo no ano de 2014 no horário das 21 horas. Apresentado como um típico vilão devido a inúmeras atrocidades cometidas, a personagem, devido ao traço irreverente associado à humanização, revelou-se marcado pela ambivalência.

## **1. TELENOVELA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A SUA ORIGEM E PERIODIZAÇÃO**

Enquanto narrativa audiovisual, a telenovela deve ser vista como uma narrativa herdeira de vários gêneros como o folhetim, o melodrama, a radionovela e a *soap opera*, revelando que o gênero traz em seu bojo fundamentos das narrativas primordiais. Essa particularidade possibilita explicar a trajetória da telenovela no Brasil como um processo complexo de sincronização de linguagens.





Avançando na tarefa de situar a origem desse gênero, ainda que de forma breve, faz-se necessário tecer algumas considerações acerca da televisão, o suporte responsável pela transmissão dessa narrativa. Dadas as relações de interdependência entre gênero e suporte, torna-se impossível teorizar a narrativa sem mencionar o suporte televisivo. Presente no cotidiano brasileiro desde 1950, quando o empresário da comunicação Assis Chateaubriand resolveu implantar as transmissões desse meio de comunicação no Brasil, essa fábrica ficcional constituiu-se como uma das mais fascinantes invenções na história da comunicação, tornando-se onipresente no cotidiano dos brasileiros.

Acerca das peculiaridades da televisão, é importante acrescentar ainda que esse veículo se notabiliza como definidor de novas formas de organização social como assinala Lopes (2009). Analisado sob esse viés, o suporte televisivo, pelo menos no Brasil, pode ser designado como um suporte que cumpre uma função que extrapola o campo do entretenimento com que costumeiramente é visto. Ademais, como salienta Lopes (2014), tamanha é a importância da televisão para o Brasil que esse meio é capaz de “criar e alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras” (LOPES, 2014, p. 02).

De fato, a televisão foi responsável pela ampliação significativa do dia a dia das pessoas, tornando possível a disseminação de informações, interligando povos, culturas e países. Enfim, foi encarregada por uma profunda mudança nas relações sociais e por reconfigurar a forma como o indivíduo se vê. Essa particularidade é muito bem explicada por Ana Maria Balogh (2002). A autora salienta que a sociedade contemporânea passou a depender cada vez mais das mídias para fins de entretenimento. “De qualquer forma, o alcance da televisão num país de dimensões tão monumentais é fantástico pelo número de pessoas e de regiões diferenciadas que são abarcadas. Isso torna a TV uma formadora de hábitos e opiniões, um parâmetro iniludível” (BALOGH, 2002, p. 19).

Retomando as singularidades do “folhetim eletrônico”, a telenovela é um gênero híbrido, que emergiu como um símbolo da cultura nacional devido a sua capacidade de se constituir numa verdadeira narrativa capaz de representar a nação. Sua fórmula do sucesso também abriga a incorporação de campanhas





socioeducativas, sobretudo, a partir dos anos 1990, mostrando, como define Douglas Kellner (2001), que as mídias podem se constituir como um meio de pedagogismo cultural, haja vista se notabilizarem por um meio de socialização capaz de fornecer experiências para o receptor.

Milly Buonanno (2004), ao se referir às especificidades da ficção, esclarece que a televisão é um suporte fértil para se narrar histórias:

A ficção televisiva é então uma forma de “narrativização” da sociedade. Alimentando um enorme volume de produção e oferta de histórias, diretamente disponibilizada e agradável durante todo o dia, a televisão fez mais do que aprimorar e exercitar uma função que pertenceu e ainda pertence a outros sistemas narrativos: ela resultou absolutamente em uma “narrativização” da sociedade de proporções desconhecidas (BUONANNO, 2004, p. 339-340).

Estabelecendo uma divisão para o estudo da telenovela, Lopes (2009) propõe uma divisão para a história da telenovela brasileira, que passa por 03 fases muito bem definidas: *a fase sentimental* (1950-1967), *a fase realista* (1968-1990) e, por fim, *a fase naturalista*, datada a partir dos anos 1990.

Acerca da *fase inicial* da telenovela brasileira, denominada por Lopes (2009) de sentimental, observam-se a predominância de narrativas fortemente melodramáticas calcadas numa visão maniqueísta e que não mantinham nenhuma relação com o cenário nacional, sendo caracterizadas como produções evasivas. Tais características são facilmente observadas no período compreendido pela divisão proposta pela autora. Para se exemplificar, pode-se citar a primeira experiência com o gênero: a telenovela *Sua vida me pertence*, exibida em 1951 pela TV Tupi e transmitida duas vezes por semana. O casal protagonista foi eternizado pelos atores *Vida Alves* e *Walter Foster*, que, além de ator, era escritor e diretor da telenovela.

Uma curiosidade acerca dessa telenovela foi a exibição do primeiro beijo na tevê brasileira, o que gerou bastante polêmica. Embora tenha se tratado de um beijo casto, a atuação desencadeou protestos de grande parte da sociedade conservadora, que considerou o ato uma demonstração de imoralidade ameaçadora da família brasileira.





Quanto aos aspectos técnicos e estruturais, pode-se dizer que nesse período inicial tais produções eram marcadas pela improvisação, já que não se contavam com aparato técnico que levasse a telenovela ao status de obra profissional devido às limitações técnicas do momento. Como explica Baccega (2013, p. 31), “as primeiras produções contavam com um viés fortemente maniqueísta. Por esse motivo, os personagens eram muito bem definidos em bons e maus, os diálogos eram pobres e as situações se baseavam em estereótipos já consagrados de uma sociedade ainda patriarcal”. No bojo do que explica a estudiosa, tem-se como exemplos as primeiras experiências exibidas na televisão brasileira, as quais empregavam situações evasivas e enredos extremamente melodramáticos. Essa configuração inicial da telenovela colaborou em parte para que as tramas recebessem o rótulo de produtos alienantes.

Além das características já apontadas, pode-se acrescentar como característica do período inicial a recorrência à adaptação de obras literárias como estratégia de legitimação do gênero no país. Essa estratégia já havia sido empregada pelo cinema em seus primórdios. Dessa forma, pode ser atribuída à literatura o mérito de ser uma grande fornecedora de enredos para a veiculação em outros suportes.

Um olhar acerca dessa relação entre literatura e outras expressões culturais revela uma relação que pode ser muito explicada pelas ponderações de Ivete Walty (2011), que atribui ao cenário contemporâneo o rótulo da mobilidade devido às fortes migrações ocorridas entre os artefatos culturais. A partir desse ponto de vista, como ocorreu com o cinema, que recorreu à literatura como um fonte inesgotável para nutrir o imaginário dos receptores, a telenovela também recorreu a essa estratégia. A estudiosa Sandra Reimão (2004) fornece dados precisos acerca dessa peculiaridade no estágio inicial da teledramaturgia nacional: “Entre 1951 e 1963, enfocando as telenovelas não-diárias veiculas em São Paulo, têm-se 164 produções, sendo que cerca de 95 delas eram adaptações literárias e, destas, dezesseis eram adaptações de romances de autores brasileiros” (REIMÃO, 2004, p. 18).

Avançando na divisão proposta por Lopes (2009), a estudiosa enquadra na *segunda fase* as telenovelas que abandonaram o viés estritamente melodramático





para tratar de situações mais corriqueiras do universo do brasileiro, mostrando uma vocação do gênero em representar o cotidiano vivido da sociedade. De acordo com a autora, essa fase foi inaugurada em 1968 com a exibição de *Beto Rockefeller*, telenovela considerada revolucionária por ter abandonado o viés melodramático e ter incorporado situações mais cotidianas do universo brasileiro. “Linguagem coloquial, interpretação natural, diálogos ágeis, pequenas histórias do dia a dia e um protagonista anti-herói – um alegre e simpático jovem atrás de um ‘golpe do baú’” (REIMÃO, 2004, p. 23).

A partir da exibição de *Beto Rockefeller*, a telenovela passou a servir como meio de representação e de diálogo com uma nação que se modernizava. Ao se posicionar sobre as produções dessa fase, Lopes (2009) explica que a telenovela “[...] se estruturou em torno de representações que compunham uma matriz imaginária capaz de sintetizar a sociedade brasileira em seu movimento modernizador” (LOPES, 2009, p. 23-24). A partir da década de 1970, mostrou-se um gênero de forte representação nacional, tanto é que Claudia Mogadouro (2007) sustenta que a telenovela “[...] buscou uma forma própria de narrativa popular, pautada nas relações do cotidiano, agregando realismo e críticas sociais, construindo um produto extremamente representativo da modernidade brasileira [...]” (MOGADOURO, 2007, p.88-89).

Por fim, a última fase compreendida como *fase naturalista* (iniciada a partir dos anos 1990) pode ser compreendida como a fase de radicalização de elementos realistas da fase anterior, mas agora associadas ao emprego de temáticas de cunho social e inserção de campanhas socioeducativas. Para Lopes (2009), as tramas desse período apresentam um forte discurso que dialoga diretamente com as situações experimentadas pela sociedade em seu dia a dia. Como uma característica dessa fase, a autora defende que a telenovela deve ser vista como um recurso comunicativo, ou seja, “[...] identificá-la como narrativa na qual se conjugam ações pedagógicas tanto implícitas quanto deliberadas que passam a institucionalizar-se em políticas de comunicação e cultura no país” (LOPES, 2009, p. 32). Enfim, alçada ao posto de uma narrativa sobre a nação, a telenovela dessa fase é responsável por promover uma agenda *setting* (Lopes 2009) devido sua forte tendência de se constituir num verdadeiro fórum de discursos temáticos.





## 2. SOBRE A TELENOVELA AMOR À VIDA

Exibida no período compreendido entre 20/05/13 e 31/01/2014, a telenovela *Amor à Vida* (autoria de Walcyr Carrasco) constitui-se como uma trama urbana contemporânea, já que explorou temas que afetam as relações afetivas familiares. O enredo centrou-se em torno dos problemas afetivos enfrentados pela *família Khouri*.

A personagem *Félix*, interpretado por Mateus Solano e *Paloma* (interpretada por Paola Oliveira) são filhos do casal *César* (Antonio Fagundes) e *Pilar* (Suzana Vieira). Essa é a constituição da *família Khoury*: aparentemente bem sucedida, todavia, a partir de uma análise mais aprofundada, vai se perceber que se trata de um modelo familiar bastante corrompido repleto de aparências e convívios ao modelo típico da pós-modernidade.

*César* exerce a profissão de médico respeitado e influente, além de ser diretor do Hospital San Magno. Sempre teve predileção por *Paloma* e idealiza que a moça irá sucedê-lo na direção do hospital. Por outro lado, *Félix*, tem um forte vínculo com a mãe, sendo seu confidente. No decorrer da narrativa, descobre-se o motivo pelo qual *César* não ama o filho.

*Félix* nutre um ódio pela irmã *Paloma*, que sofrerá vários golpes arquitetados pelo irmão no decorrer da narrativa. Assim, percebe-se que a índole da personagem é construída e apresentada como a de um vilão inescrupuloso e cruel. Essa apresentação já é feita ao público no capítulo inicial, quando *Félix* tem a atitude de jogar a sobrinha numa caçamba de lixo. A cena chocou os telespectadores e revelou um artifício até então pouco comum nas telenovelas: a presença de um vilão masculino bastante complexo. O projeto pessoal da personagem *Félix* envolve tornar-se diretor do Hospital San Magno e eliminar sua irmã. Por esse motivo, ele a ajuda no relacionamento com *Nino* (interpretado por Juliano Cazarré) para mantê-la longe da família e, conseqüentemente, sem atenção alguma com o hospital da família.

*Paloma* e *Nino* são namorados. A jovem não mantém uma boa relação com a mãe (ao contrário de *Félix*) e acaba fugindo com o *hippie*. *Paloma* fica grávida, *Nino* é preso com drogas e a moça acaba retornando para a casa. Novamente, ela





foge e acaba tendo o bebê num barzinho de periferia com a ajuda de *Márcia* (Elizabeth Savala), personagem aparentemente sem importância, mas que no decorrer da narrativa se revela como uma peça fundamental para se compreender o motivo pelo qual *César* despreza o filho.

*Paloma* entra em trabalho de parto, dá luz à criança, mas fica desacordada e *Félix* retira a criança e como forma de vingança a joga numa caçamba de lixo. Nesse momento, *Bruno* (Malvino Salvador), que acabara de perder a esposa e o filho durante o trabalho de parto, encontra a criança, laço que o unirá a *Paloma*.

No âmbito doméstico, o casamento entre *Pilar* e *César* é marcado pelo convencionalismo, já que o médico constantemente mantém casos extraconjugais. O relacionamento amoroso de *Félix* também é marcado pela mentira, uma vez que seu casamento com *Edith* (interpretada por Bárbara Paz) foi apenas uma forma que o rapaz encontrou de esconder da família sua homossexualidade, atendendo ao pedido de seu pai.

O público, inicialmente, fica sabendo da homossexualidade da personagem devido ao relacionamento secreto que mantém com um amante chamado por ele de “Anjinho” (interpretado por Lucas Avancini). Mais adiante, descobre-se que *Edith* era uma garota de programa com quem *César* mantinha um caso e a contratou para que ela conquistasse o filho e casasse com ele como forma de esconder da sociedade a preferência sexual de *Félix*.

*Félix* arquiteta vários planos para atingir seu objetivo, dentre eles: tentar matar a própria sobrinha, eliminar personagens e forjar que a irmã está louca a fim de que ela seja internada. Contudo, no decorrer da narrativa, altera-se sua configuração. Ao invés de gerar ódio e repulsa do público, cai nas graças devido sua nova condição. Numa cena repleta de confusão e intensa carga dramática, sua artimanha é revelada para toda a família. *Félix* acaba confessando ter jogado a sobrinha numa caçamba de lixo.

*Pilar* expulsa o filho de casa. *Paloma*, que mantinha um forte amor pelo irmão toma ciência de que ele a odiava. *Félix* vai *morar* com *Márcia* na periferia e se tornar vendedor de cachorro-quente. Apaixona-se por *Niko* (interpretado por Thiago Frago), uma personagem também homossexual que idealiza adotar uma criança. Inicialmente, era companheiro de *Eron* (Marcello Antony), mas teve sua





relação abalada com a chegada de *Amarylis* (Danielle Winits), que seria barriga de aluguel do casal, mas acaba seduzindo *Eron*.

No início, *Félix* e *Niko* eram apenas amigos (*Félix* frequentava o restaurante do empresário), mas com a derrocada na vida de ambos, vão se aproximando de tal forma que começam a ter um envolvimento amoroso, apaixonam-se, despertando a simpatia do público, que passou a torcer pela união dos dois.

*Félix* continua sua trajetória redentora a partir da atitude tomada por *Pilar*, sua mãe, que perdoa o filho, mas exige que ele repare todos os danos causados. Assim, *Félix* ajuda sua irmã se reconciliar com *Bruno*, desmascarando uma trama realizada para separar o casal. Une-se à *Paloma* com o intuito de separar *César* de *Aline* (Vanessa Giácomo), sua nova esposa, que se revela uma grande vilã. Ela se aproxima de *César* com o intuito de implementar uma vingança. Mesmo passando por essa reconfiguração, a personagem *Félix* é constantemente rejeitado pelo pai, que não aceita sua homossexualidade.

Nos últimos capítulos, a redenção da personagem *Félix* é exaltada quando ele arquiteta um plano para conseguir libertar o pai das maldades da vilã *Aline*. Assim, tem-se a redenção completa da personagem, que se une a *Niko* numa relação fortemente baseada nos laços afetivos. No último capítulo, ocorre o beijo entre as duas personagens. A cena entrou para a história da teledramaturgia como o primeiro beijo gay nas telenovelas da Rede Globo.

### 3. A TRAJETÓRIA DA PERSONAGEM FRAGMENTADA FÉLIX

A personagem é um elemento constituinte primordial da narrativa, que tem sua origem na Grécia antiga quando se ocorriam os rituais em homenagem aos deuses. Nesse período inicial, a categoria personagem era apenas uma máscara denominada de *persona*. Acerca desse elemento da narrativa, Candida Vilares Gancho (1991) explica que se trata de um ser fictício responsável pela execução do enredo, ou seja, aquele que promove a ação. “Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais” (GANCHO, 1991, p.14).





Como a telenovela tem em sua gênese um forte viés melodramático, a oposição entre vilania e heroísmo foi bastante marcante nas primeiras produções (ou no primeiro período da telenovela definido por este estudo). Acerca dessa constituição, Maria Cristina Brandão e Guilherme Moreira Fernandes (2015) explicam que a personagem vilã encontra no gênero melodramático uma forma de ser inserido nas histórias folhetinescas.

Acerca da categoria narrativa denominada de personagem, Antonio Candido (2003) salienta que a junção da personagem e do enredo é responsável pela visão da vida bem como dos valores que norteiam a obra. Ainda que o crítico tenha atribuído essa peculiaridade ao romance, seu ponto de vista pode ser aplicado também ao gênero teleficcional. Na atualidade, o gênero apresenta personagens cada vez mais complexas devido a potencialidade alcançada em dialogar 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 devido ao cenário da globalização, 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. Esse projeto se associa ao ideal de *Félix*, a personagem ambivalente do presente estudo. Vilão por excelência, logo no primeiro capítulo, o público é apresentado à sua atitude de arquitetar um plano para se livrar da irmã e acaba jogando a sobrinha recém-nascida em uma caçamba de lixo. As cenas da ação





causaram grande perplexidade no telespectador devido ao forte emprego de cenas intensas e hiperrealistas:

A fala da personagem dimensiona a questão:

[Félix]: Nasceu? Aqui... Brega! Parece uma ratinha. Pelo jeito virei filho único. Tem você pra atrapalhar... Cala a boca! Cala a boca! Cala a boca!”

[...]

[Félix]: Sabe que eu até simpatizo com você, ratinha. Vir ao mundo já enrolada numa echarpe tão cara, chiquérrima. Glorioso! O que eu faço com você? A minha irmãzinha a essa altura já partiu dessa pra melhor. O coração dói tanto. O que eu faço com você? Papai vai morrer de amores por você, mamãe também. Eu vou ser injustiçado mais uma vez. Então a pergunta é: o que eu faço com você?

No plano familiar, a personagem mantém uma relação conjugal complexa marcada pela convivência. Sua esposa mantém um amante e ele tem um caso extraconjugal com um rapaz, apelidado por ele de “anjinho”. *Edith*, sua esposa, acaba descobrindo a identidade do amante do marido no terceiro capítulo ao flagrá-lo conversando com um rapaz pela internet. Curiosa, ela segue o marido até um shopping e confronta *Félix*, que acaba confessando ter atração por homens.

Ao justificar sua homossexualidade para a esposa, ele se emociona e confessa que desde a infância sentiu algo diferente:

[Félix]: Na escola os meninos brincavam, mexiam comigo, caçoavam. Na medida em que eu fui crescendo eu fui tomando consciência da minha diferença. Fala-se muito em opção. Opção é uma palavra errada. Eu sou assim porque eu nasci assim. [começa a chorar]

Mas eu batalhei pra mudar. Eu nunca quis ser desse jeito. Eu tive namoradas, nunca frequentei lugares gays. Mas meu pai, você sabe, é família libanesa, é machão. Eu queria ter uma família. Eu queria olhar e dizer pra ele: “Pai, eu sou igual a você”. E aí eu te conheci, eu aprendi a gostar de você, eu aprendi a gostar do teu corpo. [...] É essa a vida que eu quero. Eu me sinto melhor assim, tendo esposa, tendo filhos.

No desenrolar da trama, a homossexualidade da personagem vem à tona para a família. *Edith* descobre que *Félix* não havia abandonado o amante e resolve





revelar para todos que o marido é gay. Nessa mesma cena, o público fica sabendo por meio de Edith que ela era uma prostituta e foi contratada por César para conquistar o rapaz e se casar com ele, já que o pai temia que o filho fosse gay. O vilão é humilhado, recebe o apoio da irmã, da mãe e do filho, mas é desprezado pelo pai, que não aceita sua homossexualidade:

[Félix]: Pai.

[César]: Pai? Você tem coragem de me chamar de pai?

[Félix]: Eu te chamo de pai, porque você é meu pai.

[César]: Eu sou seu pai. Você carrega o meu nome. E isso me enche de vergonha!

[Félix]: O mundo mudou, “pápi”, não tem que ter vergonha.

[César]: Por favor, não me chame de “pápi”! Eu odeio esses seus trejeitos! Eu ouvia você dizendo “pápi”, “mâmi poderosa”... Eu achava que isso fazia parte do seu jeito brincalhão. Meu Deus! Como eu não enxergava!? [...] Eu não posso negar. Eu sempre achei que você tinha uma certa tendência, mas eu achei essa tendência ia ser superada. Você casou, você teve filho, eu achei que estava tudo bem... [...]

[César]: Pelo o que eu entendi então você não está disposto a mudar?

[Félix]: Eu não sou capaz...

[César]: Pois vai ter que ser. Ou eu te boto pra fora do hospital. Eu não vou suportar o deboche dos meus amigos quando a história dessa separação estourar. Filho de César Khoury gay!? Nunca!

A derrocada da personagem vilã se dá quando ele é desmascarado diante de toda a família e acaba confessando ter jogado a sobrinha no lixo. Diante dessa situação, a personagem é expulsa de casa e desprezada pela mãe. A única personagem que não abandona *Félix* é *Márcia*, sua ex-babá. Sem saída, é com ela que, o até então vilão, vai morar.

Pode-se dizer que, a partir desse momento, a configuração da personagem se altera. De um vilão anunciado com um histórico repleto de maldades cometidas durante todo o enredo, Félix passa por um processo de humanização, abandonando a vilania como um ideal para conquistar seus objetivos. Essa reconfiguração pode ser vista no momento em que a personagem se une à irmã, ajudando na reconciliação de Paloma com Bruno. Ao entregar a ela um vídeo em que sua mãe biológica, *Mariah*, inocenta o rapaz de ter sido amante de *Aline*, sua sobrinha, *Félix* demonstra uma revitalização, haja vista engajar-se numa causa





envolvendo amor. Na gravação, *Mariah* revela que tudo foi arquitetado como forma de afastar *Paloma* do marido. Reconciliados, os dois tentam salvar o pai da ambiciosa e vingativa *Aline*, que dava continuidade a seu plano de vingança adicionando um produto à alimentação de César para envenená-lo e fazê-lo ficar cego e ainda mais dependente ainda da esposa.

Vê-se, então, que a personalidade da personagem foi modificada. Em um diálogo travado com a irmã, o público percebe essa mudança:

[Paloma]: É Félix, eu te convidei pra voltar a trabalhar no hospital, num cargo de direção, como você sempre quis.

[Félix]: Eu estou... [se emociona] Tão surpreso. Pela primeira vez na minha vida eu realmente não sei o que dizer. Mas a minha resposta é não.

[Paloma]: Não? Mas não era o seu sonho voltar a trabalhar no San Magno?

[Félix]: A vida tem aprontado tanto comigo ultimamente. Eu agradeço demais, demais, mas não, eu não vou voltar a trabalhar no hospital. Eu tenho outros planos...

[Bruno]: Como assim, Félix, outros planos? Por que não voltar a trabalhar no hospital San Magno? A tua irmã está te oferecendo uma oportunidade de você voltar a ter a vida que sempre teve.

[Félix]: Eu sei, eu sei. Eu agradeço demais, do fundo do meu coração, porque esse convite mostra que entre nós surgiu uma nova afeição.

[Paloma]: Eu reconheço que entre nós surgiu uma nova afeição.

[Félix]: Mas eu quero um novo rumo para minha vida. Recomeçar longe daqui, talvez num outro lugar. [...] Eu não sei, minha irmãzinha, eu preciso de uma nova vida. Quero recomeçar, mas do meu jeito...

Na nova fase da personagem, sua irreverência costumeira é acentuada e ele acaba tendo uma forte aceitação pelo público. Exemplo desses gestos irreverentes podem ser comprovados por expressões ditas pela personagem, como: “Beijo na boca antes de escovar os dentes eu não dou nem na Bela Adormecida. Aliás, eu não beijo principalmente a Bela Adormecida. Já imaginou, depois de cem anos dormindo o mau hálito daquela criatura?”. Outro recurso empregado na construção da personagem foi a adoção de bordões bíblicos nas falas de Félix, que se tornaram muito populares. Expressões como “Salguei a Santa Ceia” e “Pelas contas do rosário” ganharam notoriedade no ideário popular. A fórmula usada na construção do personagem – os bordões aplicados com





frequência nas telenovelas – é confirmada pelos estudiosos, ao verificar que: “Os traços repetitivos e simplificados remetem a estereótipos, tipos que são caricaturais e que são conhecidos e entendidos rapidamente por sinais simples, marcantes e sintéticos” (SADEK, 2008, p. 97).

Para sobreviver, a personagem acaba vendendo hot dog na Rua 25 de Março. *Niko* acaba presenciando a atividade do rapaz e convence *Pilar* a constatar a mudança operada na personagem. Aceito novamente na casa, mas sem privilégios, *Pilar* obriga o filho a pedir perdão e confessar suas atrocidades. Paralelamente, *Félix* tem sua redenção e acaba despertando a atenção do público pela sua revigoração. Chama atenção, sua atitude de tentar resgatar o pai, que estava vivendo com *Aline*, uma golpista que queria a ruína da *família Khoury* como um ideal de vingança.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo voltou sua análise para as tessituras da personagem vilã da teleficção. Para tanto, buscou tratar da constituição dessa narrativa. Enquanto gênero híbrido, a telenovela opera com categorias estruturais herdadas de sua matriz literária. Como elemento da narrativa, a personagem vilã tem despertado bastante atenção dos estudiosos de ficção audiovisual, já que é perceptível as mudanças operadas nessa categoria.

De uma identidade fixa, imóvel, a personagem de ficção, reconfigurou-se de tal forma que é perceptível sua associação com a representação complexa dos dramas contemporâneos da sociedade envoltas no cenário hipermoderno em que as identidades são intercambiáveis e fluidas.

Enquanto narrativa acerca da nação, a telenovela acompanhou muito bem o processo modernizador da sociedade brasileira captando os dilemas de um país recém inserido no cenário complexo global. A partir do segundo período de divisão da telenovela em que se tem o abandono da categoria melodramática, as personagens foram representadas em um movimento capaz de causar a identificação com o público, despertando a sensação de que passou a refletir os dilemas desse indivíduo.





Assim, as personagens perderam seu padrão rígido de apresentação para se constituírem com traços flexíveis e cambiantes, o que acabou possibilitando na atualidade complexa um grande intercâmbio de papéis marcados pela fluidez e pela constante reconfiguração. A personagem *Félix* deve ser vista como uma típica representação dessa sociedade na qual identidades são constantemente alteradas e reconfiguradas.

A redenção da personagem se completa com o relacionamento dele com *Niko*, protagonizando no último capítulo o primeiro beijo homossexual na teledramaturgia nacional, estratégia responsável por alavancar ainda mais a audiência da telenovela e mostrar que o gênero mantém uma vitalidade bastante forte ao recorrer a estratégias de renovação e de representação de temáticas de ordem privada, mas alçadas a ordem pública devido a forte aceitação do gênero no Brasil. Ademais, ao ter abordado um tema tão polêmico e ter avançado na representação amorosa das personagens, a telenovela comprovou ser um gênero vital para a sociedade brasileira, uma vez que se notabiliza pelo caráter representativo da nação.

## REFERÊNCIAS

- BACCEGA, M. A. Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. **Revista Comunicación**, Sevilha, n. 10, v. 1, 2012. p. 1290-1308. Disponível em: <<http://www.revistacomunicacion.org/>> Acesso em 28 jul. 2018.
- BACCEGA, M. A.; ABRÃO, M. A. P. A telenovela e o merchandising social: um estudo sobre a violência contra a mulher abordado na novela *A Regra do Jogo*. In: RENO, Denis Porto; MAGNONI, Antônio Francisco; IRIGARAY, Fernando; AMERICO, Marcos (Orgs.). **Narrativas imagéticas, diversidade e tecnologias digitais**. Rosario: UNR Editora, 2016. p. 176-190
- BACCEGA, M. A.; OROFINO, M. I. R. (Orgs.). **Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- BALOGH, A. M. **O Discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BRANDÃO, M. C.; FERNANDES, G. M. Vilania Feminina na Telenovela. In: COUTINHO, I.; BRANDÃO, M. C.; AMERICANO, Á. E. T.; LEAL, P. R. F.; FERNANDES, G. M. (Orgs.). **Série Comunicação Audiovisual**. Florianópolis: Insular, 2015. p. 43-63.





BUONANNO, M.. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. In: LOPES, M. I. V. de. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004. p. 331-360.

CANDIDO, A. (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2003.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática. 1991.

LOPES, M. I. V. de. Memória e identidade na telenovela brasileira. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., Belém, 2014, **Anais...**, Belém, 2014. p. 1-16.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. **Revista Matrizes**. São Paulo, v. 3, n.1, dez./ago. 2009. p. 21-47. Disponível em: <<https://bdpi.usp.br>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

LOPES, M. I. V. de; MUNGIOLI, M. C. P. Qualidade da Ficção Televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um modelo de análise. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., Salvador, 2013, **Anais...**, Salvador, 2013. p. 01-16.

MOGADOURO, C. de A. A telenovela brasileira: uma nação imaginada. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, 2007, p. 85-95. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br>> Acesso em 28 jul. 2019.

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

TONDATO, M. P. Comunicação e consumo: representações identitárias da mulher na publicidade do prime-time. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, 2010, p. 82-104. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br>> Acesso em 28 jul. 2019.

