
A mudança da vilania na teledramaturgia brasileira¹

Jarina Milena Silva Gomes²

Larissa Leda F. Rocha³

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

Resumo

A observação do contexto social e histórico das ondas do movimento feminista nos permite entender sua relação com a mudança na forma que a vilania se dá a ver na teledramaturgia brasileira. O conceito de gênero se sofisticou a partir da segunda e terceira onda do movimento feminista, cujo início é datado a partir do início de 1970. Autoras da chamada terceira onda, como Butler (2019) vão amplificar as manifestações políticas e conceitos fundamentais, e vão descolar os estudos de um binarismo masculino/feminino, sexo/gênero que víamos antes. No que tange ao discurso, é perceptível que a língua, a linguagem e as palavras estejam associadas a traços de caráter ou a traços sexuais (SCOTT, 2019) e isso nos serve de pista para compreender a associação dessas ondas à mudança na representação das vilãs na telenovela. Esta narrativa é uma fonte importante para observarmos mudanças na sociedade brasileira, além de ter um impacto cultural evidente, está arraigada na cultura, possuindo um caráter pedagógico e tendo o caráter específico de uma “narrativa da nação” que se transformou em um “recurso comunicativo” (LOPES, 2009). As reorganizações teóricas e metodológicas dos estudos de gênero de que falamos antes estarão relacionadas à renovadas representações do feminino em diversas instâncias, como a teledramaturgia. Isso ajudará a conformar novas personagens, inclusive vilãs, que nos permitirá observar duas categorias de vilãs na teledramaturgia brasileira: vilãs modernas e vilãs tradicionais (ROCHA, 2016). Essas vilãs tiveram uma mudança na sua representação através das décadas. Houve um rompimento na forma em que elas eram retratadas, no qual elas deixaram de ser simbolizadas como “a bruxa” que era associada à maldade, dentro de uma narrativa

¹ Trabalho apresentado no Intercom Júnior - IJ04 - Comunicação Audiovisual do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Rádio e TV da UFMA. Pesquisadora do PIBIC. Membro do grupo de pesquisa ObEEC (CNPq/UFMA), e-mail: milena.jarina@discente.ufma.br

³ Orientadora do trabalho. Pós-Doutora (ECA/USP) e Doutora em Comunicação Social (PUC-RS). Docente da UFMA e dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação e de Artes Cênicas, ambos da UFMA. Desenvolve a pesquisa “A maldade e suas encarnações: vilania, teledramaturgia e monstruosidades” financiada pela FAPEMA. Coordenadora do grupo de pesquisa ObEEC (CNPq/UFMA), e-mail: larissa.leda@ufma.br

polarizada entre o bem e o mal (BROOKS, 1995) e foi apresentado, ao longo do tempo, uma suavização dessa polarização. Essa narrativa agrega ética e estética, no que diz respeito às matrizes culturais fundamentais (MARTÍN-BARBERO; 1988; 2001), ou seja, utilizam em seu alicerce as heranças folhetinescas e melodramáticas. Ao longo das décadas, a dimensão corporal das personagens foi, cada vez menos, colocada como algo que poderia refletir a maldade, de maneira que elas não a mostrariam através dos bigodes, da capa, da sombra que ocultava o rosto do vilão no teatro melodramático parisiense (XAVIER, 2003). Ao mesmo tempo, a vilania também passou a ser elegante e bonita, e a partir da década de 1990, ela tornou-se principalmente feminina na teledramaturgia brasileira. Trata-se de um movimento (nas telenovelas) que estava sendo constituído desde a década de 1970, o que possui relação com as fases realista (1968 a 1990) e naturalista (a partir de 1990) da telenovela brasileira (LOPES, 2009) e também com as ondas do movimento feminista. A fase naturalista possui um discurso mais próximo à realidade (XAVIER apud LOPES, 2009), através da verossimilhança, credibilidade e legitimidade como uma ação pedagógica. Portanto, torna-se possível observar essa mudança na construção da vilania através do levantamento de dados empíricos em uma "Galeria de Vilãs"⁴. O movimento feminista permitiu que as mulheres fossem representadas com maior liberdade nas narrativas herdeiras do melodrama, colocando as características (na personalidade, atitudes e mesmo figurino) que antes eram relacionadas aos homens, como desejos egoístas e pessoais, ambição, atitudes determinadas e calculadas, como oposto à traços relativos ao ethos cristão do sacrifício e da renúncia, da doçura, valor familiar, abnegação, etc. Isso está concatenado ao processo de intericonicidade (COURTINE, 2013), pois, desta forma, a instituição da maldade estabelece a noção de que uma imagem nunca está só, ela sempre se reporta aos significados e à uma memória anterior. Dados empíricos levantados em pesquisas anteriores e na Galeria nos conduzem a algumas questões: “o senso comum pós-freudiano” (XAVIER, 2003) retratado nas novelas e minisséries da Galeria da Vilania da Telenovela Brasileira e na Galeria da Vilania da Minissérie Brasileira está associado aos avanços do movimento feminista? Como o movimento feminista contribuiu para essa

⁴ Esse termo se refere à Galeria da Vilania da Telenovela Brasileira e à Galeria da Vilania da Minissérie Brasileira, que começaram a ser construídas por Rocha (2016). Trata-se de um levantamento de dados empíricos ainda em andamento no projeto "A maldade e suas encarnações: vilania, teledramaturgia e monstrosidades", financiado pela FAPEMA. Nas galerias há o nome dos vilões e vilãs das novelas das 21h e das minisséries dramáticas, todas da Globo, suas características e caracterizações.

mudança? Quais os padrões de beleza em que as personagens dessas histórias foram construídas, e como a caracterização delas traduz isso? Dentre os objetivos do trabalho, destaca-se compreender de que forma (e se) o movimento feminista está associado ao “senso comum pós-freudiano” (XAVIER, 2003) e utilizar dados da já mencionada Galeria e ainda da Galeria da Vilania da Minissérie Brasileira (de 1970 a 2020) (ROCHA, 2016) como referência para entender essa mudança, tendo em vista o cenário de mudanças econômicas, culturais, políticas e tecnológicas da televisão (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018). Utilizaremos, como metodologia de trabalho para a produção deste artigo, a revisão bibliográfica relacionada aos estudos da teledramaturgia e as relações de gênero associada à leitura de dados empíricos. As análises e reflexões teóricas que serão levantadas e produzidas devem buscar explicações de como (e se) o retrato de uma construção mais hedonista da vilania na teledramaturgia brasileira está associado ao movimento feminista e como essa vilã reproduz isso, seja em suas personalidades, ou em suas caracterizações.

PALAVRAS-CHAVE: gênero; vilania; movimento feminista; telenovela

Introdução

Este trabalho nasce de um “projeto mãe” chamado “As Encarnações do Mau”, que originou outros três planos de trabalho. Um deles se chama “Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira - de 1970 a 2020” e é de onde ele deriva. Neste artigo, iremos usufruir de algumas referências bibliográficas dos estudos sobre teledramaturgia, estudos de gênero e a leitura de dados empíricos. O mito da beleza (WOLF, 1992) é utilizado como uma arma política em retrocesso aos avanços do movimento feminista, que irá ser aprofundado posteriormente, já que ele supostamente está associado à construção das vilãs aqui estudadas.

A representação da vilania feminina nas telenovelas foi se transformando ao longo do tempo, e isso está associado ao prosseguimento do movimento feminista no decorrer do século XX. O movimento feminista começou a desenvolver a concepção de gênero como o entendemos nos dias atuais a partir de sua segunda onda, que se desenvolveu entre as décadas de 1970 e 1990 (HOLLANDA, 2019). Durante o período, esse conceito foi amplificado, o que sai do binarismo feminino/masculino, sexo/gênero

(BUTLER, 2019), o que também está presente no trabalho de Scott (2019) e outras autoras feministas da época.

A simbologia social (BUTLER, 2019) nas quais as vilãs estudadas através da Galeria da Vilania da Telenovela Brasileira estão inseridas envolve um padrão de representação dessas mulheres, que em sua maioria são brancas, magras, ricas, louras (o que representaria a desigualdade social e discriminação) e que ficará pobre no decorrer da telenovela, sendo isso uma forma de punir essas mulheres pelo viés dos valores morais, que elas tanto contrapõem. Isso é comum no melodrama, onde as aparências enganam temporariamente (XAVIER, 2003). Ao longo das décadas, a representação das vilãs foi se transformando, pois a política das imagens e do olhar foram influenciadas pelo movimento feminista. Butler (2019) expõe isso em relação à desnaturalização dos comportamentos das mulheres, que constantemente são associados ao sexo biológico, de acordo com o seguinte trecho:

Quando Simone de Beauvoir diz que “não se nasce mulher, torna-se”, ela se apropria e reinterpreta essa doutrina fenomenológica dos atos de formação. Nesse sentido, um gênero não é deforma alguma uma identidade estável do qual diferentes ações acontecem, nem eu lugar de agência; mas uma identidade tenuamente constituída no tempo - identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de certos atos (BEAUVOIR *apud* BUTLER, 2019, p. 222).

A questão da diferença sexual não está associada à biologia ou à socialização, mas sim a um discurso e da significação que coloca a mulher como diferente em relação ao homem. Ele o colocava como um parâmetro universal e isso implica em não enxergar as diferenças entre as mulheres, o que estava posto no feminismo até a segunda onda (DE LAURETIS, 2019). Portanto, nesse momento, começam a ser pautadas as interseccionalidades, entre gênero, raça e classe, pois anteriormente (no contexto da segunda onda), a concepção de mulher estava associada apenas às mulheres brancas, de classe média, com um capital cultural elevado, o que foi ampliado a partir da terceira onda. As vilãs aqui estudadas podem ser vistas como um "espelho" do seguinte trecho de Wolf (1992):

Nas duas décadas de atividade radical que se seguiram ao renascimento do feminismo no início dos anos 70, as mulheres ocidentais conquistaram direitos legais e de controle de reprodução, alcançaram a educação superior, entraram para o mundo dos negócios e das profissões liberais e derrubaram crenças antigas e respeitadas quanto ao seu papel social (WOLF, 1992, p. 11).

A observação e análise de dados empíricos abordados em pesquisas anteriores e sistematizados na Galeria da Vilania da Telenovela Brasileira levanta algumas questões:

“o senso comum pós-freudiano” (XAVIER, 2003) retratado nas novelas e minisséries da Galeria da Vilania da Telenovela Brasileira e na Galeria da Vilania da Minissérie Brasileira está associado aos avanços do movimento feminista? Como o movimento feminista contribuiu para essa mudança? Quais os padrões de beleza em que as personagens dessas histórias foram construídas, e como a caracterização delas traduz isso?

O “senso comum pós-freudiano” (XAVIER, 2003), que está associado a um novo código moral “moderno e de inspiração humanista”, que retira a culpa bíblica e possibilita uma vida mais hedonista. Portanto, o “senso comum pós-freudiano” irá caminhar conjuntamente com a segunda onda do movimento feminista, que, como já supracitado, vai de 1970 à 1990 (HOLLANDA, 2019), no qual reestruturou e inflamou as relações de poder entre os gêneros. O movimento feminista legitima a condução da trama pela vilã, onde ela adquire protagonismo e as mulheres passam a ser permitidas a terem comportamentos e sentimentos que antes eram restritos aos homens, que estão associados às estruturas de poder e liberdade, atitudes calculistas e aos desejos egoístas, o que será aprofundado posteriormente.

A Telenovela e a Cultura Brasileira

A telenovela está arraigada na cultura brasileira. Em vista disso, existe um reconhecimento público e estético que termina sendo o núcleo da cultura e identidade do país (LOPES, 2009). Dessa forma, a novela pode ser observada como uma "narrativa da nação", que se transformou em um "recurso comunicativo", segundo Lopes (2009). A telenovela brasileira tem uma significação bastante complexa em relação às dicotomias que envolvem o nosso cotidiano enquanto brasileiros, o que é evidenciado no seguinte trecho:

A presença central da televisão em um país situado na periferia do mundo ocidental poderia ser descrita como um paradoxo a mais em uma nação que ao longo da sua história foi representada reiteradamente como uma sociedade de contrastes acentuados, entre riqueza e pobreza, modernidade e arcaísmo, sul e norte, litoral e interior, campo e cidade. E, de fato, a televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação. Entretanto, também é necessário reconhecer que ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira devido à sua peculiar capacidade de criar e de 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, 2009, p. 22-23).

A narrativa da telenovela brasileira representa várias dicotomias presentes em nosso país, além desta funcionar como uma “narrativa da nação” que se transformou em um “recurso comunicativo” (LOPES, 2009). Mais do que isso, a novela é intrínseca à cultura brasileira e passou por várias fases: realista, “que são críticas da realidade social, cultural e política do país” (LOPES, 2009, p. 24) e as sentimentais ou mexicanas, que são “dramalhões feitos para fazer chorar, assim como a literatura sobre o tema e a opinião da audiência” (LOPES, 2009, p. 24). No final na década de 1960, a Globo orientou-se por um modelo da TV Tupi, onde foi produzida uma novela com teor realista, saindo, portanto, do estilo sentimental. A novela *Sheik de Agadir*⁵ rompe com o estilo sentimental, que tinha “personagens de nomes estrangeiros vivendo dramas pesados, diálogos formais e figurinos pomposos, ambientados em tempos e lugares exóticos” (LOPES, 2009, p. 25).

A categoria “recurso comunicativo” foi iniciada a partir da novela *Beto Rockfeller*⁶, no qual o enredo tinha como cenário as metrópoles do país (LOPES, 2009). Foi uma obra que inseriu vários aspectos diferenciados em relação às telenovelas da época, como personagens ambíguos, referências que possuíam um sentido compartilhado pelos brasileiros, etc (LOPES, 2009). Essas características estão intrinsecamente ligadas ao contexto social da época, onde as capitais se modernizavam e havia uma parcela do público jovem que acabava de chegar nessas cidades (tanto feminino quanto masculino), com as suas “ansiedades liberalizantes” (LOPES, 2009, p. 25).

É importante enfatizar que a novela retratou de maneira bastante atualizada e contemporânea, os avanços tecnológicos, a moda do período, além de uma transformação na forma em que eram representados a relação homem-mulher, a sexualidade, etc., como diz o seguinte trecho de Lopes (2009):

Essa ênfase na representação de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, nas tecnologias, nas referências a acontecimentos correntes. Mas é visível também e, especificamente, na evolução no modo como o amor, o romance, a sexualidade e a relação homem-mulher passou a ser representada nas novelas dos anos 1970 em diante (LOPES, 2009, p. 25).

Muitas das vilãs aqui pesquisadas (e claro, presentes na Galeria) estão dentro desse contexto social de conquista de direitos sobre o corpo e sexualidade, alcance da educação superior, etc. Isso é notório quando se observa a Galeria da Vilania da Teledramaturgia

⁵ Rede Globo, 1966.

⁶ TV Tupi, 1968.


Brasileira e entramos em contato com a vilã Odete Roitman (Beatriz Segall), da novela Vale Tudo⁷. Isso também está associado ao "viés de desencantamento" da vilã moderna, que possui uma liberação, segundo Xavier (2003). Se antes as mulheres não podiam ser construídas em uma narrativa que lhes possibilitasse ter sentimentos, atitudes e comportamentos associados aos homens, a desmistificação que o conceito de gênero causou no movimento feminista foi crucial para esta mudança. A terceira onda e a transição de 1970 a 1990 solidificou um padrão de vilã, que é a vilã moderna (ROCHA, 2016).

A Vilã Tradicional e a Vilã Moderna

Isso está relacionado com duas categorias de vilãs: vilãs modernas e vilãs tradicionais (ROCHA, 2016). A vilã moderna está relacionada à “diferente” performance de “feminino” que é possível durante o período mencionado (1970-1990). Já a vilã tradicional era vista como a “bruxa má”, para permanecer dentro de uma narrativa (BROOKS *apud* ROCHA, 2016). Esses conceitos possuem relação com a transformação e complexidade que as vilãs vieram a adquirir no decorrer das décadas. Isso afrouxou de forma sistemática o legado do folhetim e melodrama, de acordo com suas matrizes culturais fundamentais (MARTÍN-BARBERO, 2001). A vilã moderna está associada aos modos de contar da telenovela (e como eles mudaram ao longo dos anos) e a vilã tradicional é essa que estava associada à “bruxa má”, ao “mal encarnado”, estando relacionada à dicotomia bem *versus* mal típica da narrativa melodramática e folhetinesca.

Odete Roitman não inaugura o padrão da vilã cuja caracterização é magra, branca, a com cabelos claros, rica e elegante, mas ela é um marco nesse período. Ela é focada em seu trabalho e possui dois filhos, César e Heleninha. Com esta última, possui várias desavenças, onde filha é alcoólatra e Odete a acha fraca. Ela é ambiciosa, fria e calculista. Maria de Fátima (Glória Pires) é outra vilã da referida novela, porém, diferente de Odete que é "abertamente" autoritária, arrogante e classista. Ela é dissimulada e não mede esforços para alcançar o que deseja, seja por meio de mentiras e roubos.

⁷ Autores: Gilberto Braga; Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Direção geral: Dennis Carvalho.


Vale Tudo 16/05/1988 - 06/01/1989 203 capítulos 20h	Gilberto Braga; Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Direção geral: Dennis Carvalho	Maria de Fátima (Glória Pires)	Cabelos escuros Branca Magra Rica (ascende socialmente durante a novela) Vilã do núcleo protagonista	
--	---	-----------------------------------	---	---

273


		Odete de Almeida Roitman (Beatriz Segall)	Cabelos claros Branca Magra Rica Elegante Vilã com relações no núcleo protagonista	
--	--	---	---	---

Legenda: Imagem da Galeria de Vilãs, que exemplifica as vilãs mencionadas.

Através da construção e análise da Galeria da Vilania da Telenovela Brasileira e a Galeria da Vilania da Minissérie Brasileira, tendo em consideração o cenário de mudanças econômicas, tecnológicas, culturais e políticas da televisão (LOTZ, LOBATO, THOMAS, 2018), podemos perceber que a década de 1980 “preparou o terreno” para a consolidação dessas vilãs na década seguinte (1990), mesmo período em que a terceira onda do movimento feminista estava se iniciando. Temos também como exemplo, a vilã de uma novela das oito (na época) a personagem Laurinha Albuquerque Figueiroa, que segue o padrão mencionado, é loira, branca, magra, rica (decadente) e elegante. Além disso, usa roupas brancas, o que pode ser associado a vilãs posteriores (e, conseqüentemente, à vilã moderna), como a Carminha (Adriana Esteves), da novela Avenida Brasil, que também é loira, branca, magra, rica, mas, diferente de Laurinha, é brega e enriqueceu ascendendo socialmente.

Novela	Autoria / Direção geral	Vilã / Intérprete	Características gerais	Imagem da personagem
Rainha da Sucata 02/04/1990 - 26/10/1990 179 capítulos 20h	Silvio de Abreu Direção geral: Jorge Fernando	Laurinha Albuquerque Figueiroa (Glória Menezes)	Cabelos claros Branca Magra Rica (família em decadência financeira) Elegante Assassina Vilã do núcleo protagonista	

Legenda: Imagem da Galeria de Vilãs, que exemplifica a vilã da década de 90 mencionada.

<p>Avenida Brasil 26/03/2012 - 20/10/2012 179 capítulos 21h</p>	<p>João Emanuel Carneiro. Direção geral: Amora Mante e José Luiz Villamarim.</p>	<p>Carminha (Adriana Esteves)</p>	<p>Cabelos claros Branca Magra Rica (ascende socialmente durante a novela) Tenta ser elegante, um toque de mau gosto Traços cômicos Assassina Vilã do núcleo protagonista</p>		
--	--	---	---	---	--

Legenda: Imagem da Galeria de Vilãs, que exemplifica a vilã moderna Carminha.

A “escravização” da beleza é algo que vem como uma forma de “sabotar” o feminismo e deslegitimar os seus avanços. Além disso, chega para substituir antigos mitos que controlavam as mulheres, como explicitado a seguir:

A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente (WOLF, 1992, p. 13).

O movimento feminista deu legitimidade à representação das mulheres com maior liberdade nas narrativas derivadas do melodrama. Características (na personalidade, atitudes e figurino) que antes eram associadas aos homens (como desejos egoístas e pessoais, ambição, atitudes determinadas e calculadas passaram a ser colocadas nas vilãs. Isso se opõe ao *ethos* cristão do sacrifício redentor, da renúncia, da doçura, valor familiar, abnegação etc. Isso está concatenado ao processo de intericonicidade (COURTINE, 2013), pois, desta forma, a instituição da maldade estabelece a noção de que uma imagem nunca está só, ela sempre se reporta aos significados e à uma memória anterior.

Conclusão

O percurso da moral religiosa ao senso comum pós-freudiano na teledramaturgia brasileira revela uma evolução das representações dos dramas familiares (XAVIER 2003), ou seja, as narrativas das telenovelas foram se modernizando. Ao longo das décadas, observamos uma transformação nas narrativas televisivas, onde as concepções tradicionais de moralidade ancoradas em valores religiosos foram gradualmente cedendo espaço a abordagens mais complexas e psicologicamente nuanciadas. Elas foram influenciadas pelo legado intelectual de Freud e sua exploração das profundezas da psiqué

humana. Nesse contexto, a teledramaturgia brasileira emerge como um espelho da sociedade, refletindo não apenas as mudanças culturais e sociais, mas também as oscilações na compreensão da moralidade individual e coletiva ao longo do tempo. As imagens da história nacional, cuidadosamente entrelaçadas nessas narrativas televisivas, capturam as tensões entre tradição e modernidade, religião e ciência, e nos convidam a uma reflexão sobre os processos contínuos de reinterpretação da identidade e dos valores do Brasil.

À medida que a teledramaturgia brasileira evoluiu, foram abertos espaços para a representação e exploração das lutas e conquistas do movimento feminista, especialmente durante a segunda onda, que foi iniciada na década de 1970 e se estendeu até os anos 1990. Esse período histórico trouxe à tona uma série de transformações nas representações da vilania femininas nas telenovelas da Globo estudadas neste artigo e na Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira. As vilãs, em particular, ganharam uma nova dimensão, deixando de ser meras antagonistas unidimensionais para personagens multifacetadas e psicologicamente complexas (a passagem das vilãs tradicionais para as vilãs modernas), segundo Rocha (2016).

Através das vilãs das novelas da Globo, pudemos testemunhar a desconstrução dos estereótipos tradicionais de gênero e a incorporação de temas feministas nas tramas. Essas personagens muitas vezes desafiavam as normas sociais, questionando a submissão e a opressão, e reivindicando seu lugar na sociedade de maneira mais assertiva.

Assim, a intersecção entre a evolução da teledramaturgia brasileira, as mudanças nos valores sociais e o movimento feminista revelam um processo contínuo de reflexão e redefinição das identidades individuais e coletivas, ao mesmo tempo em que oferece um espelho para a sociedade em constante transformação. Através das histórias das vilãs e de outras personagens femininas, a televisão brasileira desempenhou um papel fundamental na disseminação de ideias feministas e na promoção de debates sobre igualdade de gênero e direitos das mulheres, mas não somente.

Referências bibliográficas

BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess.** New Haven, London: Yale Universitária, 1995

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Organização: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 222-240.

COURTINE, J.-J. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault.** Petrópolis: Vozes, 2013.

DE LAURETIS, T. Tecnologia de Gênero. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Organização: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 124-161.

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

LOTZ, A. D.; LOBATO, R.; THOMAS, J. Internet-distributed television research: a provocation. **Media Industries**, v. 5, n. 2, pp. 35-47. 2018.

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

MARTÍN-BARBERO, J. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios sobre las culturas contemporaneas**, v. 2, n. 5. México. 1988. p. 137-164.

ROCHA, L. L. F. **Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira (tese de Doutorado).** Rio Grande do Sul, PUC - RS, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3lQffVy>. Acesso em 02 Jan. 2022.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Organização: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 50-83.

XAVIER, I. Da moral religiosa ao senso-comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: XAVIER, I. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, I. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: XAVIER, I. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.