

---

## **Teledramaturgia e feminismo: o que os estudos de gênero nos deixam compreender da caracterização das vilãs<sup>1</sup>**

Larissa Leda F. ROCHA<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

### **RESUMO**

Este trabalho tem o objetivo de identificar e analisar as características da maldade na teledramaturgia brasileira, em seu produto de maior desempenho comercial, a telenovela, a partir de uma leitura apoiada nos estudos de gênero. Nos baseamos em levantamento empírico de dados associados a uma revisão de literatura, tendo como base o pensamento de autores como Scott (1995), Butler (2016), Martín-Barbero (2001), Brooks (1995), Xavier (2003), Foucault (2010), Courtine (2011). Foi possível observar que a constituição da maldade diz de questões que englobam os estudos de gênero, mas os extrapolam configurando um produto narrativo que espelha um “senso comum pós-freudiano” (Xavier, 2003) que tolera algumas questões enquanto rechaça outras.

**PALAVRAS-CHAVE:** maldade; telenovela; estudos de gênero.

### **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

Observadores minimamente atentos são capazes de dizer o que pesquisadores de teledramaturgia brasileira debatem há anos: há um inegável laço entre o que acontece na tela, na cena, na dramaturgia e o que se passa na vida vivida, nas práticas rotineiras, nas manchetes dos jornais. Mais, até. Há ligações evidentes entre o que os personagens vivem, o que passam, pedem, demandam e o que entrega o sistema midiático, jurídico, político. A mimetização da vida feita pela teledramaturgia brasileira é refletida por pensadores como Martín-Barbero (2001) e seu conceito de "modelo moderno", por Pallottini (2012) ao nominá-la de “telenovela de modelo brasileiro”, por Lopes (2009)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Comunicação Social, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), todos da UFMA. Coordenadora do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq). Pesquisadora financiada pela FAPEMA por meio do edital Universal 2022. E-mail: larissa.leda@ufma.br

ao desenhar a ideia de “recurso comunicativo e “narrativa da nação”, por Xavier (2003) ao reconhecer a penetração do “senso comum pós-freudiano” nas decisões dos andamentos das tramas. Entre outros trabalhos e pesquisas.

Não se trata, portanto, de uma novidade argumentar que é possível ver, nas telas, imbricadas nas tramas, aquilo que fora de lá, experimentamos aqui, na prática social, no mundo material e rugoso, que dita nosso tempo, nossa experiência individual e coletiva, que conforma nosso *zeitgeist*. O que queremos evidenciar neste trabalho é que o andamento dos desenvolvimentos epistemológicos e teóricos dos estudos de gênero nos ajudam a pensar o modo como foram sendo caracterizadas as vilãs na teledramaturgia brasileira. Não só, mas ainda a instituição de uma mulher no papel que representa o mal nas histórias e que vai tomar o protagonismo da cena, em um processo de mudança que se desenha desde 1990. E como os estudos de gêneros - e os tensionamentos políticos que o insuflam - seguem reconfigurando não só as vilãs, mas mesmo algo primeiro, o conceito de mulher.

Para desenvolver esse trabalho lançamos mão de um levantamento empírico iniciado em 2012 que segue em constante renovação, a Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira<sup>3</sup>. No momento a galeria está em atualização como parte do andamento do projeto de pesquisa “A maldade e suas encarnações: vilania, teledramaturgia e monstruosidades”, financiado pela Fapema<sup>4</sup>. Os dados empíricos já levantados são analisados a partir da revisão de literatura dos estudos de gênero, consideradas especialmente as referências ligadas à passagem da segunda para a terceira onda do movimento feminista, ou seja, autoras que produziram a partir dos últimos 20 anos do século XX.

## **VILÃS, MODOS DE CONTAR, MODOS DE OLHAR**

---

<sup>3</sup> A Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira é composta de duas galerias. A Galeria da Vilania das Telenovelas Brasileiras (reúne dados das telenovelas das 21h da Globo, de 1970 a 2022) e a Galeria da Vilania das Minisséries Brasileiras (reúne dados das minisséries dramáticas da Globo, exibidas após as novelas das 21h, de 1970 a 2022). A Galeria reúne obras que foram exibidas necessariamente, mas não exclusivamente, no canal aberto broadcast da Globo. A Galeria será publicada ao final do projeto de pesquisa.

<sup>4</sup> Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão. O projeto de pesquisa é financiado por meio do edital Universal, com vigência de outubro de 2022 a outubro de 2024. A pesquisa é desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), ambos da UFMA.

---

É possível afirmar que as vilãs da telenovela brasileira têm características em comum, além da maldade. Há, naturalmente, elementos semelhantes entre elas e há outros que, precisamente, as diferenciam e deixam evidentes desigualdades relacionadas ao tempo que as novelas foram produzidas/exibidas - são personagens construídas ao longo de 50 anos, de 1970 a 2020 - e outras ligadas à estrutura do drama. Em comum, os elementos que conformam o que chamamos de “vilã moderna”<sup>5</sup> no que tange aos seus modelos de aparência e suas habilidades de ação na trama. Poder econômico, beleza e maternidade, eis a tríade que não cessa em mostrar-se nos arcos narrativos das vilãs.

A vilã da novela veio ao longo das décadas se complexificando, deixou de ser a “bruxa” claramente identificada com a maldade, para se constituir dentro de uma narrativa que sistematicamente foi abrandando, naquilo que une severamente ética com estética, as heranças melodramáticas e folhetinescas, afinal, suas matrizes culturais fundamentais (Martín-Barbero, 2001). Liberadas, as personagens deixaram de apresentar a maldade na superfície do corpo - na capa, nos bigodes e na penumbra que cobria o rosto do vilão no teatro melodramático parisiense, como lembra Xavier (2003). Mas, não foi apenas isso. A vilania passou a ser bonita e elegante. E substancialmente, a partir de 1990, uma vilania nas telenovelas essencialmente feminina, calçada em um modelo de vilã que veio sendo construído desde 1970.

É justo dizer que a constatação dessa mudança - e mesmo a clareza de como são as vilãs, ontem e hoje - é possível a partir do levantamento empírico da Galeria da Vilania, mas isso nos dá dados, mas não explicações e interpretações. Perguntas colocam-se: como essa vilã pôde aparecer? Como justificá-la? Olhar a narrativa da

---

<sup>5</sup> As categorias de Vilã Moderna e Vilã tradicional foram resultados dos estudos de doutorado e largamente explicadas na tese. De modo resumido, podemos dizer que a vilã moderna é esta mais realista, cuja maldade não repousa necessariamente no assassinato ou na loucura da personagem. Sua maldade não é “justificada” pela insanidade (crescente na trama ou não) ou por uma necessidade não racional de matar. Já a vilã excessivamente marcada pela polarização entre bem e mal, dominada por uma loucura claramente identificada, chamamos de vilã tradicional. É comum na vilania a presença de personagens más que vão ficando cada vez mais desorganizadas emocionalmente, à medida que a trama se desenrola. Mas, a vilã tradicional tem constantemente, mas não necessariamente, junto à si, como que para justificar seus atos, uma insanidade fora de controle, uma sociopatia que a faz assassinar sem culpa. É uma monstruosidade com a qual a vida rotineira não se identifica nem encontra referência com facilidade. Mais em Rocha, L. L. F. (2016). **Má! Maravilhosa! lindas, louras e poderosas**: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. [Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações PUC-RS. <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6933>. Acesso em: 16 ago. 2023.

---

telenovela, mesmo respeitando as heranças de suas matrizes fundamentais, seria suficiente?

Com base em pesquisas anteriores é possível afirmar que a mudança essencial da escalada da vilania feminina - e de um determinado tipo de vilã, tanto em seus modelos de aparência, como o que desejam e o que fazem em seus arcos narrativos - responde a questões que podem ser encontradas na história dos modos de contar da telenovela, mas que certamente os extrapolam e nos lançam tanto ao percurso dos modos de olhar o corpo e a beleza, quanto ao contexto que constrangeu determinados tipos de olhar para a monstruosidade, enquanto instigava outros, em um cenário no qual a indústria do entretenimento se sedimentava. E junto a tudo isso, conseguimos ver que necessidades sociais e culturais são essas que não apenas permitem, mas até exigem que as vilãs que aparecem nas narrativas respondam a um modo de ser mulher impensável há alguns anos. Por isso, para compreendermos como se desenha a maldade na teledramaturgia brasileira é necessário pensar em um caminho tríplice que se confunde e enovela a todo momento: modos de contar, modos de sentir e modos de olhar.

Os modos de contar nos remetem a elementos ligados à narrativa, à revisões de suas matrizes culturais fundamentais, como mencionado, e à mudanças sucessivas nos padrões narrativos da teledramaturgia nacional, o que inclui rearranjos intensos nos processos de produção, distribuição e consumo da TV. A ascensão da vilã moderna, - em oposição à vilã tradicional - está ligada ao movimento modernizador da teledramaturgia nacional entre as décadas de 1970 e 1980. De modo geral, esse movimento é conectado à ascensão de uma vertente realista que estaria ligada ao aniquilamento das fórmulas fáceis, pedagógicas e polarizadas do melodrama e a produção de histórias preocupadas com o “naturalismo psicológico e com o controle dos excessos e dos sentimentalismos” (Xavier, 2003, 143). Ao buscar por uma “cronicização” da vida vivida, as histórias permitem um abrandamento - não um abandono - das matrizes melodramáticas e folhetinescas. Os dramas familiares, os clichês do gênero, a lógica moral que autoriza ou interdita ações, tramas, punições, continuam ali, com ajustes exigidos pelo “senso comum pós-freudiano”, com afinações junto aos “valores racionais inspirados na ciência”, aos valores sociais burgueses de

---

uma sociedade que se moderniza e acusa o patriarcado por suas mazelas. É, afinal, a “apresentação cabal e explícita da visão de mundo que rege as lições morais da indústria cultural brasileira - que assumiu o ajuste da mentalidade popular às novas tendências da sociedade de consumo como uma de suas grandes tarefas” (Xavier, 2003, p. 144).

Sem o abrandamento de suas matrizes narrativas não seria possível um necessário relaxamento na relação da ética com a estética para que os modos como as vilãs de dão a ver nas histórias reproduzam tudo aquilo que pode ser invejado por uma mulher comum. O que pode ser invejado, tomado como desejo - em aparência ou ação - claro, vai ser conformado pelo *zeitgeist*, pelo contexto que ronda essas narrativas e no qual elas são criadas, distribuídas, consumidas, pelo equilíbrio - sempre histórico e em discurso - entre categoria, juízo e valor como nos explica Calabrese (1999). É o relaxamento - melhor dizendo - o reposicionamento da relação ética/estética - que permitirá que as narrativas realistas da teledramaturgia nacional aliviem a “correspondência entre figura corporal e tipo moral” (Martín-Barbero, 2001, p. 173). No melodrama clássico ou “canônico”, que, afinal, é um “drama da moralidade” (Brooks, 1995), a moral – a virtude como valor, ou sua ausência – vai aparecer na parte visível dos personagens. O que se mostra no palco de melodrama são como “significantes puros” (Brooks, 1995) e o que conta é o que se vê. “Sua própria simplicidade e exagero [dos significantes] permite esse uso: eles podem ser usados em interação e em confronto, de tal maneira que o esforço das entidades morais é visível ao espectador” (Brooks, 1995, p. 28, tradução nossa). A maldade é posta sob o olhar de tal maneira que não pode ser jamais confundida com a virtude, deve ser imediatamente identificada para que o público possa se posicionar. É ilusório procurar por uma “psicologia do melodrama”, não há nenhuma. O gênero exterioriza todo o conflito e as estruturas psíquicas.

É precisamente por essas características que a hibridização ou tonalização do melodrama como matriz narrativa na teledramaturgia brasileira permitirá a construção de personagens mais humanizados e “psicologicamente” mais sofisticados, sejam vilãs que amam verdadeiramente seus filhos ou heroínas com deslizes éticos. Liberadas as aparências, abandonamos uma vilania que se dava a ver “logo de cara” para uma mais

arrojada na qual podem acontecer novas perspectivas estéticas, até novas reincidências estéticas, que pela sua repetição sucessiva já arriscam criar novos sentidos visuais para a maldade, como o uso de roupas claras pelas vilãs. Nada da sombra, da penumbra, do escuro para representar a maldade. As vilãs modernas exibem as roupas claras quase como um sinal identitário do mal.

No entanto, os modos de ver, dos quais viemos nos ocupando, não se resumem à relação entre figura corporal e tipo moral no melodrama. Estamos falando também de um contexto amplo e anterior, secular, que se encontra hoje em um enquadramento político, cultural e econômico no qual recai sobre o corpo uma importância quase inédita. Acompanhar a perambulação da curiosidade do olhar desde os primórdios de uma cultura visual do entretenimento, da entrada no “período industrial da diversão” (Courtine, 2011) nos leva do consumo do monstruoso físico à uma monstruosidade exclusivamente moral. Organiza-se, nesse processo, novas práticas e investimentos do olhar. Um novo regime de visibilidade se instaurou de modo que o divertimento comum em finais do século XIX, o de apreciação dos monstros humanos, torna-se primeiro problemático e depois intolerável, nos palcos dos “entra e sai”, nos museus de teratologia, como o *American Museum* de P. T. Barnum, que Courtine (2011) chama de “Disneylândia da teratologia”.

Um movimento, a “normalização do anormais” (Courtine, 2011), leva o olhar guloso para o disforme a transfigurar-se em um olhar indefensável que vai, às custas de múltiplos distanciamentos, resguardando o horror e o que abala a experiência perceptiva, para aquilo que já não pode ser visto, para o interior, o que vai na “alma”. Na passagem dos palcos do século XIX para as telas do século XX, estes múltiplos distanciamentos são enormemente proporcionados pelo cinema primeiro e TV depois. Nada sobra do monstro como algo da ordem do real, mas o monstruoso viceja, como produção de discurso, de signos, como circulação de imagens. O monstruoso é a “inscrição do monstro no campo imaginário da representação” (Courtine, 2011, p. 274). Courtine não tem dúvidas: “Hollywood é o filho natural de Barnum” (2011, p. 323). Tanto o gozo pelo bizarro, quanto a atribuição de sentidos às imagens, respondem a uma memória e uma história e a sedução-rejeição que sentimos pelo horror nos cola à

experiência de ser telespectadores de uma maldade que se mostra, na telenovela, feminina, bonita, magra e elegante, uma monstrosidade moral (Foucault, 2010) que ao afastar tudo que pode desmorrionar nosso deleite visual - o feio, o sujo, o disforme - nos entrega assassinas, manipuladoras, mentirosas, sequestradoras, estelionatárias, pelas quais muitas vezes a repulsa se empalidece e, por elas, em nome delas, já quase pedimos que o perdão lhes seja oferecido<sup>6</sup>.

### **ESTUDOS DE GÊNERO, MODOS DE SENTIR**

Ao mesmo tempo que propomos um caminho tríade para compreender a vilania na teledramaturgia brasileira, reconhecemos, de saída, o enovelamento desses acessos. A verdade é que narrativas de matriz melodramática misturam os três elementos, narrativa, imagem e sentimento. O melodrama é isso, afinal, uma narrativa que apela ao visível para exibir-se moralmente enquanto arrebatada o sentimento. É um modo de imaginar e representar. “Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado” (Xavier, 2003, p. 39).

Os modos de sentir têm seus contornos precisamente marcados pelo movimento feminista - e mesmo pelos feminismos, no plural - a partir de um “viés de desencantamento” (Xavier, 2003). Trata-se da ascensão de um “senso comum pós-freudiano”, que marca um *ethos* renovado de identificação de si, do outro, do mundo. Os modos de olhar nos falam dos novos regimes de visibilidade, da disciplinarização do prazer de ver, da torção completa no modo como o olhar é pousado sobre o monstro/monstruoso. Os modos de sentir, as autorizações e interdições nessas práticas e lógicas, os dispositivos que articulam esse jogo, só podem ser compreendidos juntamente com o

---

<sup>6</sup> O percurso das mutações das sensibilidades do olhar, dos modos de ver como chamamos aqui, é seguramente mais rico do que o limite deste trabalho permite explorar, considerando ainda o objetivo a que nos propomos. O artigo “O corpo e a monstrosidade que seduzem o olhar: o que a genealogia das imagens nos ensina sobre prazeres interditos e rejeições do ver”, de Rocha, apresentado na mesa temática “Das crises à biosfera: em busca de uma sensibilidade epistêmica”, de autoria de Rocha, Azambuja e Costa (2021), na X Jornada Internacional Políticas Públicas, traz uma reflexão mais detalhada sobre o assunto. Disponível em: <http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2021/anais.html>. Acesso em: 15 ago. 2023. Uma versão em artigo, condensada, está disponível em: ROCHA, L. L. F.; AZAMBUJA, P. K.; COSTA, R. B. Das crises à biosfera: em busca de uma sensibilidade epistêmica. *Revista de Políticas Públicas*, v. 26, n. Especial. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.18764/2178-2865.v26nEp355-374>. Acesso em: 15 ago. 2023.

---

âmbito político, econômico e cultural. Nossa proposta aqui é que os estudos de gênero definam esse percurso de entendimento.

A “liberação” da vilã moderna caminhará lado a lado com as acusações contra o patriarcado feitas pelo movimento feminista. As mudanças dos modos de contar que se desenham a partir de 1970 - a exibição de Beto Rockefeller (TV Tupi, 1968-69) é um marco referencial - se dão junto ao nascimento das primeiras preocupações com o gênero como uma categoria de análise, em um movimento progressivo de solidificação na academia a partir de 1980. O novo código moral “moderno e de inspiração humanista” ajuda a exorcizar a culpa bíblica e permite que uma vida mais hedonista tanto apareça nas telas quanto seja entendida como um modo no qual poderíamos viver. Ao mesmo tempo que o “senso comum pós-freudiano” estabelecia-se como parâmetro e buscava enfraquecer uma justificativa de dever cristão para valorar outra, uma racional inspirada na ciência, o movimento feminista dava uma liberdade nunca antes pensada à mulher com base no entendimento que o gênero precisaria ser pensado a partir da superação entre sexo e gênero. Não mais uma luta por direitos, como no movimento sufragista entre os séculos XIX e XX, mas o gênero como um meio para falar de sistema de relações sociais ou entre os sexos. É um momento no qual, na teledramaturgia brasileira, será possível sufocar uma imagem anterior do feminino ligada ao *ethos* cristão da renúncia e do sacrifício redentor, à doçura, à abnegação e ao valor familiar, à uma fragilidade que reclama todo o tempo por proteção. É outorgada às narrativas uma outra imagem, uma que autoriza à mulher, especialmente às vilãs, sentimentos e comportamentos antes privativos dos homens, ligados às estruturas de poder e liberdade, aos desejos pessoais e egoístas, às atitudes calculadas e obstinadas, nos quais o amor romântico nem sempre encontra espaço para ser um contra-peso à ação ambiciosa de uma mulher tenaz.

Até 1980 os estudos de gênero eram marcados por uma dualidade que pode ser compreendida a partir da relação entre sexo e gênero. O sexo sendo o âmbito da natureza e o gênero, da cultura. Ao centrar seu estudo na relação direta e explícita entre gênero e poder, Scott (1995) abala essa perspectiva. Antes, fala-se em nome de uma identidade, de uma “redistribuição de direitos” (Hollanda, 2019, p. 10), mas as atenções,



agora, estão ligadas a aspectos mais relacionais e culturais do gênero, para o reconhecimento das diferenças que será o “eixo da gramática feminista na virada do século XX para o XXI” (p. 10). O pensamento de Scott é representativo deste momento.

Apoiada em pensadores pós-estruturalistas, como Foucault, Scott tenta desconstruir a oposição homem X mulher. O gênero, diz, funciona como um saber sobre as diferenças sexuais, uma percepção entre essas diferenças, e há uma relação inseparável entre saber e poder. O fundamental é pensar como se constroem significados culturais para as diferenças, dando sentido à elas e posicionando-as dentro de relações hierárquicas. Trata-se de transformar “homem” e “mulher” em perguntas e não em categorias fixas e pré-definidas. Scott vai demonstrar, em seus estudos, que “mulher” é uma categoria de classe, uma categoria política e econômica.

Scott formula, então, um conceito de gênero composto de duas partes, com desdobramentos, e ligados entre si: “O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (Scott, 1995, p. 86). Mudanças em representações sociais sempre estão ligadas à mudanças nas representações do poder, mas a direção dessas mudanças não são imutáveis.

A autora nos fala que os “símbolos culturalmente disponíveis evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias), Eva e Maria, como símbolos da mulher” (Scott, 1995, p. 86) e pergunta que representações são essas e em quais contextos. As interpretações de sentido vão buscar demarcar possibilidades figurativas que vão tomar a forma de oposições binárias (masculino X feminino) e posições dominantes serão entendidas como consenso e não como luta. Uma noção política, uma lógica inclusiva para o mercado de trabalho, a educação e o sistema político, precisam ser exigidos e as identidades de gênero devem ser construídas relacionando representações culturais e organizações sociais, que tem localizações históricas precisas.

Para Scott (1995, p. 88) “o gênero é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado”. Trata-se de um “conjunto objetivo de referências” que vai estruturar o entendimento social e permitir a organização prática - e simbólica -

---

da vida social, referências que definem “distribuições de poder” (traduzidos como acessos específicos e pré-determinados a recursos de ordem material e simbólica).

Ora, a construção de símbolos novos, para a autora, se dá pela linguagem e pelo discurso, a emergência desses símbolos pode tornar possível novas reinterpretações, outras reescritas. Mas trata-se de algo que só pode acontecer no tempo e no espaço. É preciso pensar em processos, atores e ações que não são fixos, uma história política “encenada no terreno do gênero” cujo sentido é contestado e flutuante. “Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que ‘homem’ e ‘mulher’ são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes” (Scott, 1995, p. 93). Vazias pois não são, não estão definidas e transbordantes pois mesmo quando parecem fixas, contém definições outras.

É no contexto desse pensamento e de suas consequências, não só de Scott, tomada aqui como uma pensadora representativa dessa fase, mas dos estudos de gênero em geral, que veremos, na telenovela, a partir de 1970, o início da sedimentação do modelo de mulher que vai representar a vilania feminina. Mas não se trata apenas da configuração dos modelos de aparência e do poder de ação nas tramas das personagens, há outras mudanças em curso: o caminho, desde 1990, de deixar à cargo de personagens femininos a representação máxima da maldade na trama e o movimento de construção do protagonismo ligado à vilã. Essas mudanças também acompanham a sedimentação dos estudos de gênero e uma de suas implosões mais significativas: a compreensão da interseccionalidade como código de leitura dos estudos a partir de 1990.

Sandra Harding (2019) vai pensar os estudos de gênero em termos de instabilidade. Seu trabalho (datado de 1986) vai dar atenção e lançar questões teóricas e epistemológicas às teorias feministas que buscavam desenvolver leituras críticas do conjunto de textos produzidos até então. “Sandra denuncia a associação patriarcal entre saber e poder, propondo a valorização das experiências das mulheres como instrumentos de análise, experiências que não se encontram inteiramente expressas nem nas próprias teorias feministas” (Hollanda, 2019, p. 11).

Tendo em conta os modelos teóricos usados até então, Harding nos assegura que não é exatamente considerando a experiência feminina que teorias usadas pelas

feministas foram fundamentadas, que problemáticas foram construídas e teorias testadas.

Tudo aquilo que tínhamos considerado útil, com base na experiência social de mulheres brancas, ocidentais, burguesas e heterossexuais, acaba por nos parecer particularmente suspeito, assim que começamos a analisar a experiência de qualquer outro tipo de mulher (Harding, 2019, p. 96).

Processos históricos que constroem teias nas quais classe, raça e cultura se articulam são usados como elementos para questionar perspectivas teóricas e analíticas e confessar a instabilidade das categorias de análise e a falta de “um esquema permanente de construção das explicações” (Harding, 2019, p. 99) será pensado como uma solução epistemológica, um “dever” ao se proporem como categorias analíticas feministas. Harding advoga em nome das instabilidades, para que sejam usadas como recurso de pensamento e prática. Mais à frente, Lorde (2019), por exemplo, vai debater questões como opressão, alteridades e diferenças a partir de uma ideia tão simples quanto esclarecedora: não existe hierarquia de opressão. Idade, raça, classe e gênero redefinam diferenças e os problemas e armadilhas enfrentados pelas mulheres serão atravessadas por essas questões.

No desenho do que pode ser chamada de terceira onda do feminismo e datada de 1990 em diante, a “pureza”, a fixidez do entendimento das questões caras ao feminismo são abandonadas, exigências feitas por Scott (1995), Harding (2019) e Butler (2016), e temas como o poder da autodefinição (Collins, 2019) passam a se centrais, inclusive para lógicas de sobrevivência diante do cruzamento de opressões. Encontrar uma voz para expressar um ponto de vista coletivo e autodefinido é o tema central do pensamento feminista negro e de mulheres não brancas. “A vida das mulheres negras são uma série de negociações que almejam à reconciliação das contradições que separam nossas próprias imagens do eu, definidas internamente, como mulheres afro-americanas, de nossa objetificação como o outro” (Collins, 2019, p. 275).

Um dos pontos decisivos dos estudos de gênero é marcado, nesse momento, pelo pensamento de Judith Butler e um de seus conceitos mais conhecidos, o de performatividade de gênero, em sua obra icônica, Problemas de Gênero (2016), publicada pela primeira vez em 1990. A filósofa parte de uma perspectiva pós-

estruturalista e nega qualquer identidade estável ligada à ideia de gênero. Isso abre a possibilidade para pensar o gênero como uma identidade constituída no tempo por meio de uma “repetição estilizada de certos atos” (Butler, 2019, p. 214). Isso significa que o gênero está em relação direta com a temporalidade social e não se trata de uma identidade aparentemente harmoniosa. As ideias de gênero podem ser compreendidas como construções e, se assim o forem, é possível considerar outras formas de construção. Os atos que formam o Eu atribuído de gênero são um “objeto de crença” e o que pode ser entendido como identidade de gênero é, na verdade, uma performance “apoiada em sanções sociais e tabus” (Butler, 2019, p. 214). Pensar em performance permite contestar o status coisificado/reificado.

Se o conceito de gênero é repensado o é, também, a categoria mulher, ainda que o feminismo siga sendo uma luta de direitos. O que é posto em questão é o que constitui sua identidade e o que organiza sua lógica de pensamento. Se, a partir de 1960, o gênero era usado para se referir ao papel social e cultural do sexo - tomado como natural, um destino que funda o gênero - no pensamento da filósofa será uma construção histórica e a sexualidade, produzida pelo discurso. Marca-se, em seu pensamento, uma distinção entre sexo (fato biológico) e gênero (interpretação cultural desse fato).

Ser mulher é ter se *tornado* mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma ‘mulher’, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado [...] As possibilidades históricas materializadas por diferentes estilos corporais são nada mais que ficções culturais, reguladas por punições, alternadamente incorporadas e disfarçadas por coerção (BUTLER, 2019, p. 217).

Butler desnaturalizou, como que desmitificou, o sexo e o gênero. Eles são, agora, construções discursivas. O discurso vai habitar o corpo, confundir-se com ele. Daí por qual motivo pensar a diferença entre sexo e gênero não é mais suficiente. Não há gênero sem discurso. O discurso é o que infunde - como um dispositivo - o que é o gênero. O corpo será entendido como uma situação histórica, uma possibilidade e, ainda, uma “feitura, uma dramatização e uma reprodução” (BUTLER, 2019, p. 216).

É precisamente neste contexto que acontece uma virada significativa na representação feminina das vilãs da teledramaturgia. A partir de 1990 é observada uma

mudança radical no personagem vilão na narrativa. Entre 1970 e 1980 apenas 20% das tramas possuem vilãs no núcleo protagonista da telenovela. De 1980 a 1990 esse percentual sobe, para 33%. A inversão se dá entre 1990 e 2000, quando 64% das narrativas possuem vilãs no núcleo protagonista da novela. Esse número só cresce até atingir 100% das histórias exibidas entre 2010 e 2020. Em 50 anos, a mulher como representação do personagem mau, sobre de 20% para 100% das histórias. A escalada da feminização da vilania na telenovela brasileira acompanha exatamente o andamento das segunda e terceira onda do movimento feminista e constitui uma vilã que cada vez mais afina-se ao que é “ter-se tornado mulher” nos debates feministas, fora das telas.

É fundamental, ainda, observar o protagonismo das vilãs nas telenovelas brasileiras. É o resultado das duas ondas do feminismo que pode deixar aparecer nas narrativas uma mulher poderosa, livre, capaz até, em alguns casos, de não se importar muito com os filhos, de abrir mão do amor romântico (nas tramas, sempre um amor heterossexual), em nome de um objetivo, de não permitir humilhações ou qualquer tipo de desprezo de suas habilidades e desejos por ser ela uma mulher. A vilã pode isso. É a reorganização das relações de poder entre os gêneros que vem colocando a vilã no papel protagonista e condutor da trama, tradicionalmente entregue à heroína da história. Mulheres que abriram mão de uma fragilidade que reclamaria por proteção, libertaram-se do sentido de abnegação e auto-sacrifício em nome dos outros - sejam filhos ou homens - e puderam, de modo egoísta e narcísico, colocar-se em primeiro lugar.

Em uma sociedade estruturalmente machista apenas uma vilã, uma personagem ligada ao mal, pode “ter-se tornado mulher” como aquela que os estudos de gêneros nos dizem ser não apenas possível, mas necessária: uma mulher livre, cujo corpo é uma possibilidade em aberto, que compreende que ser mulher é, também, uma “ficção cultural”. Somente uma mulher, politizada a partir de uma perspectiva firmada em uma lógica de rejeição às estruturas fixas e “naturais”, que questione um sistema de opressão interseccional, pode ter poder de ação, poder de mando, pode acumular características culturalmente ligadas ao masculino. E essa mulher, na teledramaturgia brasileira, é uma vilã.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Certamente o tema da mulher má, ardilosa, ambiciosa e sem escrúpulos não é resultado das mudanças pelas quais a telenovela e o cenário sócio-cultural que a constrói passaram, Lady Macbeth nos prova isso com tranquilidade. A teledramatuglia, neste trabalho tomada como telenovela, é ambivalente. Ao mesmo tempo que denuncia o machismo, o sustenta. A construção e caracterização de personagens femininas, seus poderes de ação na trama, o que podem fazer, como são punidas, como se entregam ao olhar, oscila entre essa mulher que pode ser vista, compreendida e debatida nos estudos de gênero e uma outra, que sucumbe às exigências de uma tríade tão perversa quanto habitual ao feminino: embelezamento, emagrecimento e juventude. E isso, nas mesmas personagens, mesmo que elas sejam tão autônomas, livres e donas do próprio desejo, como as vilãs da telenovela brasileira. O que sugerimos é que a mesma arma política e ideológica que permitiu às mulheres serem esse modelo de vilã moderna produziu um contra-ataque pelos quais essas mesmas vilãs perecem, a tríade que exige da mulher uma aparência irretocável e é resultado de um labor constante. Livres, mas não excessivamente. Ainda que excesso seja uma palavra irreprovável no léxico meldoramático.

A maldade na telenovela brasileira é feminina. É livre e é poderosa. É rica, bonita e é mãe. E é pela maternidade que pode ser rendida, que pode ser perdoada. Somente um contexto como o nosso, hoje, permitiria à uma vilã precisamente essas características e daria à ela liberdade e encarceramento ao mesmo tempo. Uma liberdade de ação, de poder que será tolhida pela exigência de embelezamento e uma maldade que será adoçada pelo que Butler chamaria de “objeto de crença”: a ideia de que para ser mulher é preciso ser mãe. Mesmo as vilãs, que, deixando a maldade de lado, parecem tão afinadas com a mulher sonhada pelo movimento feminista sucumbem, ao fim, às performances que se apoiam em sanções e tabus.

Este trabalho faz uma leitura condensada do percurso das redefinições teóricas e epistemológicas dos estudos de gênero e usa-a como norte orientador para a compreensão da constituição da vilã na teledramaturgia brasileira. Mas, não é um trabalho que se esgota nele mesmo. Afinal, se hoje, mal começamos a compreender o que é gênero e o que significa ser mulher e ser mulher neste momento histórico é

esperado que essa “grande criação narrativa da América Latina”, como a chamou Meyer (1996, p. 386), ainda tenha muito a nos contar sobre isso, a nos exhibir como show e a nos mobilizar os sentimentos.

## Referências

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

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.

COLLINS, P. H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

COURTINE, J-J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 253-340.

FOUCAULT, M. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HARDING, S. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, H. B. de. **Introdução**. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

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

LORDE, A. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

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

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.



XAVIER, I. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.