

A monstrosidade e sua exibição: as vilãs da teledramaturgia brasileira e as sensibilidades do olhar lançado aos corpos¹

Larissa Leda F. Rocha²
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Resumo

Nosso objetivo é analisar como a encarnação do mal nas vilãs das telenovelas brasileiras expressa sintomas da sensibilização dos olhares lançados aos corpos em exibição na cena do espetáculo de massa. Trata-se de uma reflexão teórica apoiada em coleta de dados do objeto empírico que busca a) compreender a relação entre a apresentação dos corpos e o espetáculo; b) refletir sobre as sensibilidades dos olhares postos sobre o corpo na cena deste espetáculo; e c) analisar como esta trajetória condiciona tanto como pousamos os olhos sobre as vilãs quanto evidencia o modo como o mal é encarnado na constituição das personagens.

Palavra-chave: vilãs; olhar; corpo; teledramaturgia.

Diante de um desfile rotineiro e significativo de vilãs bonitas, glamourosas e ricas na teledramaturgia brasileira, perguntas se colocam: como tantas e tão sedutoras? Que movimento é este na construção dessas histórias que nos dá a ver o mal em corpos belos, dignos de vontades de consumo? Como se dá essa relação da beleza com a maldade quando, antes, olhávamos lá, na cena, a feiura como representação do mal? Afinal, a que responde a encarnação do mal nestes corpos de mulheres, cuja cena causa mais desejos do que rejeições às suas infâmias? O objetivo deste trabalho é analisar como a encarnação do mal nas vilãs das telenovelas brasileiras da Globo³ nos deixa ver um percurso cujos sintomas vão tanto das sensibilizações do olhar diante do corpo, quanto ao avanço do feminismo, sem esquecer as reestruturações dos modos de narrar da teledramaturgia nacional. Trata-se portanto de modos de olhar, modos de sentir e modos de contar.

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação Social (PUC-RS), com Pós-Doutorado em Comunicação (ECA/USP). Docente da UFMA e dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação (PPGCOM) e de Artes Cênicas (PPGAC) da UFMA. Coordenadora do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq). Este trabalho tem apoio da FAPEMA. E-mail: larissa.leda@ufma.br

³ Todas as vilãs e telenovelas mencionadas neste trabalho são da Globo.

Apesar deste tríplice caminho, aqui nos concentraremos no lento deslocamento dos sentidos dos olhares lançados aos corpos em exibição na cena do espetáculo de massa, nos modos de olhar. Acompanhamos este caminho, atentos aos rastros, àquilo que “ressoa” nas imagens, que nos permita compreender, no emaranhado da produção de nossa cultura visual, a genealogia da construção das representações dos corpos na cena que só podem ser assimiladas a partir de sua fonte e meio de transmissão, a tela do espetáculo massivo. Do corpo-espetáculo da *Belle Époque* ao cinema em seus primeiros anos, há uma continuidade da cultura espetacular. Mas os corpos “fora das normas” vão “desaparecer” - ainda que incorporem pulsões das quais não nos preservamos totalmente - e outros corpos espetaculares serão fabricados em série em um movimento de profunda massificação e orientação dos olhares, de progresso da ciência, da emergência de um “senso comum pós-freudiano” (Xavier, 2003). Para dar conta de nosso objetivo, nos apoiamos em uma “Galeria de Vilãs”, levantamento de dados⁴ que fornece uma radiografia de como o mal é apresentado na cena do entretenimento massivo da tv. Desenvolvemos nossa análise buscando a) compreender a relação entre a apresentação dos corpos e o espetáculo massivo-industrial; b) refletir sobre as sensibilidades dos olhares postos sobre o corpo na cena deste espetáculo; e c) analisar de que modo esta trajetória condiciona tanto como pousamos os olhos sobre as vilãs quanto traz evidências no modo como o mal é encarnado na constituição das personagens.

É possível abrir nossos argumentos atentando para o início do serviço de streaming no Brasil, em junho de 2021, feito pela gigante do entretenimento global, WarnerMedia. Na ocasião, a empresa renovou seu catálogo de audiovisual antes disponibilizado na plataforma, agora aposentada, HBO Go. O novo serviço, HBO Max⁵, trouxe produções aclamadas por crítica e público, como *Família Soprano* (David Chase,

⁴ Parte dos dados neste artigo estão disponíveis em Rocha (2016). A atualização dos mesmos, no entanto, faz parte de pesquisa em desenvolvimento na UFMA. Trata-se de levantamento de dados empíricos das vilãs e vilões das telenovelas das 21h da Globo, de 1970 a 2020.

⁵ Em 2023, acompanhando a fusão da WarnerMedia e Discovery, criando a Warner Bros. Discovery, o serviço passou a chamar-se Max e, atualmente, não consta mais com Freaks em seu catálogo. Em maio de 2025 a empresa anunciou que retornará à sua antiga denominação, HBO Max, apostando na força da marca HBO, mas não fez anúncios oficiais sobre mudanças no catálogo dos produtos. O movimento claramente é sintoma do aquecido mercado da Televisão Distribuída pela Internet, sempre em mudança e experimentação.

1999-2007) e *Game of Thrones* (David Benioff; D. B. Weiss, 2011-2019), além de filmes atuais e outros clássicos. E lá, no meio do catálogo, estava *Freaks* (Tod Browning, 1932), o último suspiro de uma exibição sistemática, lúdica e despreocupada de corpos hoje acolhidos em sua diferença, como resultado da "normalização dos anormais" (Courtine, 2011). No entanto, à época da produção do filme, primeiras décadas do século XX, os "freaks" eram personagens centrais na cena do espetáculo massivo-industrial: tratava-se dos corpos, maravilhosos, dos monstros humanos.

Claro, monstros continuam a ser vistos, jamais saíram de cena. São hoje dragões que voam e queimam cidades⁶ ou podem ser mafiosos homicidas e violentos, como Tony Soprano⁷. Os monstros humanos, em sua exibição teratológica festiva, saíram dos holofotes, mas a monstruosidade ainda está lá. E viceja. A questão é que entre Prince Radial⁸ e Tony Soprano há uma continuidade da cultura espetacular, de um mercado do olhar, que não pode ser ignorada. É essa continuidade - de modo algum homogênea - que pode nos permitir entender por qual motivo, afinal, deixar nossos olhos deleitarem-se com um mal que não nos pode atingir, aquele exercido por vilões e vilãs nas tramas da ficção, significa hoje olhar mulheres monstruosas e também belas, ricas e glamourosas naquelas histórias que são produtos de inegável sucesso comercial e sedimentação cultural: a telenovela das 21h da Globo.

É preciso compreender que olhar imagens e recordá-las nos traz outras, nos traz suas origens, uma genealogia que lhe é anterior, memórias individuais e coletivas, os "dispositivos que estimulam sua fabricação e sua difusão, os desejos e as pulsões dos olhares que as animam, quer se trate de quem as produziu, quer se trate de seus espectadores" (Courtine, 2013, p. 158). É a lógica da intericonicidade, segundo a qual - ligada ao entendimento do conceito de discurso foucaultiano - considera que "toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens, onde todas têm um

⁶ Referimo-nos aqui à série *Game of Thrones*.

⁷ Personagem central da série *Família Soprano*.

⁸ Ator (1874-1934) nascido sem braços e pernas, tornou-se atração em circos e *freaks-shows*. É um dos atores do filme de Tod Browning.

eco. Existe um ‘sempre já’ da imagem” (Courtine, 2013, p. 43). Intericonicidade parte da ideia de que há uma inscrição antropológica mais antiga - e diferente - do que a saussureana para a busca de conjuntos significantes nos indícios, o que Ginsburg (1989) vai nominar de “paradigma indiciário” e que aqui nos serve como método de análise.

Este conjuntos significantes incluem imagens externas, percebidas, mas também as internas, insinuadas pelas que são vistas, as que estão guardadas na memória, talvez esquecidas, ressurgidas, ou até mesmo as que tenham sido imaginadas, sonhadas. Trata-se de compreender que imagens relacionam as vistas e as sugeridas por outras, pela memória, pelas “impressões visuais estocadas pelo indivíduo” (Courtine, 2013, p. 43). Eis que a pergunta aparece: e como articular essas imagens umas às outras para que, de algum modo, um sentido possa ser compartilhado? Pela “genealogia das imagens de nossa cultura”, pela busca do “material significativo das imagens, pelos indícios, pelos rastros que outras imagens ali depositaram” (Courtine, 2013, p. 44). Voltar os olhos às imagens para analisá-las implica, portanto, em referenciar os indícios do que ali se apresenta, pois essas representações “perdem seu sentido fora desta genealogia dos indícios que as atravessam e as constituem” (Courtine, 2013, p. 45). A antropologia histórica das imagens torna-se assim, uma “arqueologia do imaginário humano”.

E, para além de procurar indícios, escavar sua genealogia, em imagens específicas para a compreensão de seu sentido, o que nos conta a disseminação e a memória de imagens de corpos monstruosos? De imagens de horror que sejam a encarnação do mal? O que esse gesto, tão amplamente difundido no último século no âmbito ficcional⁹, diz de nossos dispositivos de disseminação? De nossas práticas de produzi-las e lançar os olhos sobre elas? O que dizem de nós essas imagens? As pulsões dos olhares, desejos e repulsas que ali se colocam? O que dizem de nós as imagens da vilãs - e nossos gozos com elas - desta que é a “grande criação narrativa da América Latina” (Meyer, 1996, p.386)?

⁹ Há uma produção descomunal de imagens de horror no âmbito não ficcional. O “breve século XX”, produziu tal quantidade de corpos mortos, dilacerados - e suas imagens e disseminações - que marcou, desde 1914, uma “acentuada regressão dos padrões então tidos como normais” (Hobsbawm, 1995, p. 22). O século XXI tampouco nos poupa de imagens de horror, tendo-as produzido amplamente, por exemplo, no contexto da pandemia de Covid-19.

Pensar em imagens monstruosas, na encarnação da maldade nas histórias e sua genealogia, sejam vilãs de hoje ou de novelas de décadas atrás, significa não abandonar completamente imagens outras que parecem que vem de longe, diante do *ethos* que organiza nossas sensibilidades contemporâneas e nos orienta a como pousar os olhos sobre o corpo humano e suas desordens e catástrofes. Mas, na verdade, a monstruosidade, até pouco tempo, apresentava um juízo mais sobre a forma (conforme/disforme) e o gosto (belo/feio) do que um juízo sobre a moral (bom/mau). É a exibição da monstruosidade, como categoria morfológica, que estará na sedimentação do início de uma indústria do entretenimento, entre a segunda metade do século XIX e início do XX e são os monstros humanos, oferecidos como espetáculo diante dos olhos, que deixam claro que o interesse que experimentamos pela desordem, pelo excesso, pelo maravilhoso, pelo outro, pelo inumano é persistente, guloso e tem uma função fundamental: marcar um poder de normalização.

Os monstros são, ao mesmo tempo, maravilhas e princípios enigmáticos, uma instigação, um desafio, de domínio objetivo e subjetivo, nos diz Calabrese (1999, p. 106). Para o autor a perfeição natural é uma “medida média” e aquilo que ultrapassa tal limite é “imperfeito”, monstruoso. Do mesmo modo que será imperfeito e monstruoso o que ultrapassa a média “espiritual”, que por sua vez também tem seu indicativo de perfeição. O monstro é, assim, um anormal morfológico, mas também um ser para o qual “o juízo de excesso físico ou morfológico se transforma em juízo de excesso de valores espirituais” (Calabrese, 1999, p. 106-107). É preciso pensar nas homologações de categorias de valor que são, ainda, históricas e relacionadas a gostos de uma época. O autor usa quatro categorias, duas apreciativas, pois indicam louvor e reprovação (ética e estética); e duas constatativas, já que dão um sentido de realidade (morfológica e tímica).

Tabela 1: Categorias de valor de Calabrese (1999)

CATEGORIA	JUÍZO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
morfológica	forma	conforme	disforme
ética	moral	bom	mau
estética	gosto	belo	feio

CATEGORIA	JUÍZO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
tímica	paixão	eufórico	disfórico

Fonte: Calabrese, 1999, p. 107

As homologações entre termos positivos e negativos podem ser mais ou menos rígidas a depender de períodos históricos mais ou menos “ordenados”. E as categorias da ética e da estética dão conteúdo às morfológicas e tímicas. No entanto, desvios dessas homologações são possíveis e, efetivamente, são observáveis na história da exibição da monstrosidade. Na homologação “ordenada”, monstros são disformes e, por isso, maus, feios, disfóricos. Mas a história do monstro e de sua exibição pública deixa claro que quando cooptado pelo pensamento religioso ou médico começou a ser entendido nas combinações de homologação que melhor cabiam para determinados *ethos* e sensibilidades. Pode-se, assim, ver novas combinações de valores capazes de “definir diversas atitudes de grupos, indivíduos e sociedades nas áreas do juízo da forma, da estética e da paixão dos fenômenos” (Calabrese, 1999, p. 108).

É assim que os monstros humanos - os anormais - podem ser compreendidos em um movimento que Courtine (2011) chama de “normalização dos anormais”, aquele que vai apresentar tais desordens morfológicas primeiro como uma monstrosidade lúdica, curiosidades de feira e protagonistas de shows, para depois serem solicitados pelo discurso médico e ali, onde via-se o maravilhoso, vai perceber-se o enfermo. Uma mudança da sensibilidade dos olhares postos sobre o corpo humano anormal que vai deslocar o monstruoso, como significado, para o âmbito moral, aquilo que Foucault (2010) vai chamar de “monstro pálido” - e vai exigir que o cinema, por exemplo e primeiramente, fabrique novas ficções, invente “monstrosidades sem monstros para livrar os olhares desse mal-estar” (Courtine, 2011, p. 324), aquele que abala a experiência perceptiva diante do corpo ontem anormal e monstruoso, hoje acolhido em sua “diferença”. Vai exigir-nos separar o monstro do monstruoso, ou seja, do monstro como presença física, que caracteriza a folia desse mercado do olhar de meados do século XIX e início do XX, para o monstruoso que é produção de discursos, imagens, signos, a “inscrição do monstro no campo imaginário da representação” (Courtine,

2011, p. 274). Sai Prince Radial do *mise-en-scène*. Entra Odete Roitman (Vale Tudo, 1988-1989).

Quando falamos de monstros hoje no audiovisual não estamos apenas falando de dragões que cospem fogo. Também não estamos falando de Joseph Merrick¹⁰. Trata-se do monstruoso como representação, discurso. A história da exibição de anões, mulheres barbadas, gêmeos siameses na centro da cena do entretenimento da *Belle Époque* que exigia "corpos excepcionais", no qual voltam-se os olhos para um "corpo-catástrofe" (Baecque, 2011), nos fala do corpo monstruoso ele mesmo. Não o signo, mas o corpo materializado.

O cinema, que vai fazer sua aparição nos últimos anos do século XIX, é a continuidade de uma cultura do espetáculo e dos modos de lançar os olhos sobre os corpos que nos entretêm na *Belle Époque*: aquela por onde transita, sem constrangimentos, o monstro e o burlesco. As primeiras salas de cinema, instaladas em lugares de consumo popular, misturavam-se com experiências como os *vaudevilles*, teatros de café-concerto, cabines de figuras de cera, circos, até bordéis. O desejo do olhar direciona essas massas para esses corpos únicos.

Os espectadores sentem confusamente que esses corpos vão desaparecer, sejam monstruosos, *virtuosi*, ou fora das normas, sob efeito dos progressos da ciência, da modernização da sociedade, e porque encarnam humores e pulsões de outros tempos aos quais, mesmo que a época tenha fé no progresso, o público permanece muito apegado. É, de certa maneira, o papel histórico confiado ao cinema: prolongar na tela os corpos extraordinários do circo, do palco, dos parques de diversão, reconstitui-los, manter a sua imagem, a fim de que sejam sempre visíveis, mesmo que desapareçam dos espetáculos ao vivo (Baecque, 2011, p. 484).

É o cinema que vai instalar entre o corpo monstruoso e seu espetáculo, "múltiplos distanciamentos". Certamente, mais tarde, é um movimento que a Televisão seguirá mantendo, ainda que irrompam nas telas, aqui e ali e sem nunca cessar, tanto um grotesco representado, como atuado, vivido. O monstruoso será visto, nas telas da televisão, pela categoria estética do grotesco, compreendido "quase sempre como o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade" (Sodré, Paiva, 2002, p. 60). "Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica e uma deformação inesperada" (Sodré, Paiva, 2002, p. 25).

¹⁰ Com severas deficiências físicas Joseph Merrick (1862 - 1890), também conhecido como John Merrick ou O Homem Elefante, fez carreira nos circos e nos *freak-Shows* e a história de sua vida tornou-se conhecida em livros, peças de teatro e filmes.

Esse sentimento de uma certa confusão não consciente de que os “corpos-catástrofes” vão desaparecer é baseado em uma “base antropológica muito antiga” e, por sua vez, responde a uma “necessidade psicológica demasiadamente profunda” (Courtine, 2013, p. 141) para que se esvaneça rapidamente, sem resistência e sem deixar restos e rastros. É necessário um “recalcamento deliberado do olhar pela razão” (Courtine, 2013, p. 142) sem o qual seria impossível a “normalização dos anormais”, um movimento a partir do qual, hoje, nos envergonhamos daquele outro olhar, guloso, festivo e despreocupado de nossos antepassados quando pousados sobre corpos anormais, os “estigmas” das “abominações do corpo”, dos quais fala Goffman (2017, p. 14)¹¹. Tal recalcamento, organizado em torno de um conflito entre “razão política e singularidade do olhar” (Courtine, 2013, p. 141), vai reivindicar, contemporaneamente, que todos os indivíduos sejam tratados de modo “igual”, não obstante suas “diferenças”. É como se, em alguma medida, a desordem do corpo deixasse de funcionar como o poder de ensinar a norma, como o “poder de normalização”, como o chamou Foucault (2010). Como se, de algum modo, o recalcamento do olhar só permita ver no corpo anormal uma normalização e aceitação, política e compulsória, mas no qual reside uma sedução (do olhar) que só pode ser sentida como uma falha. Emergem, diz-nos Courtine (2011), novas sensibilidades do olhar, marcadas por um “recalque em escala industrial das sensibilidades” e uma “pornografia do *handicap*”.

Mas, afinal, o que é esse poder de normalização? É a emergência das técnicas de normalização, com os poderes a elas ligados. Foucault (2010) pensa tal poder a partir do encontro do saber médico e judiciário, através da sociedade moderna deste tipo específico de poder, que por sua vez, não se limita lá e tem suas regras e autonomia. Ele nos alerta sobre seu interesse em “Os anormais”:

Essa emergência do poder de normalização, a maneira como ele se formou, a maneira como se instalou, sem jamais se apoiar numa só instituição, mas pelo jogo que conseguiu estabelecer entre diferentes instituições, estendeu sua soberania em nossa sociedade (Foucault, 2010, p. 23).

O proveito da exibição de corpos monstruosos tem precisamente este contorno: ensinar, por oposição, a norma, a normalidade, a humanidade. É, em si, uma função

¹¹ Goffman (2017, p. 14) indica três tipos de estigmas: os das deformidades físicas; os ligados a culpas de caráter individual - “percebidas como vontade fraca”, como alcoolismo, prisão, tentativas de suicídio; e os estigmas tribais de raça, nação e religião.

didática. E coloca, ainda, o outro como parâmetro de alteridade. “Os homens precisam de monstros para se tornarem humanos” (Gil, 1994, p. 88). Uma diferença que é exibida como espetáculo e que tem aí uma espécie de catarse: acalma-se aquele que vê pois reconhece, na radical diferença do monstro, sua modernidade, sua humanidade. O domínio da norma faz-se a partir da exibição de seu contrário, “de apresentação da sua imagem invertida” (Courtine, 2013, p. 123). Um didatismo que é disseminado por um conjunto de dispositivos organizados por uma rede de estabelecimentos de espetáculos e que vai, logo, conhecer uma indústria da diversão de massa, que “inventa dispositivos que atuam sobre o olhar, fabrica um estímulo a ver, tendo nas espécies anormais do corpo - ou das ficções, dos substitutos realistas deste último - a sua matéria-prima” (Courtine, 2013, p. 123).

Recorrer ao entendimento dessa cultura visual massiva pré-televisão, no entanto, não é suficiente para compreendê-la, nem para dimensionar sua extensão. A exibição dos estigmatizados como espetáculo, sabemos, vai findar-se na primeira metade do século XX. Há ainda, claro, corpos desviantes, que se opõem à norma, mas não estamos aqui mais falando do *freak* “tradicional”¹². Esses estigmatizados físicos foram absorvidos, na “normalização dos anormais”, pelo jogo estabelecido pelas instituições (e ramificações) desse dispositivo. É a ciência que vai, aos poucos, transformar o olhar lúdico e despreocupado para o corpo monstruoso em uma cultura da observação médica e posicionar a monstruosidade não no corpo, mas no olhar de quem lá, fica. A curiosidade pelos monstros humanos, quando exercida nos espetáculos, no âmbito da diversão popular, e não na esfera médica, passará a ser “viciosa, insana, perversa: uma infração repreensível em relação à lei e simultaneamente uma tara psicológica em relação à norma” (Courtine, 2013, p. 131). Monstruoso é, agora, o olhar. É aqui a chave que vai transformar a monstruosidade em uma questão moral, mudança na qual é possível observar uma “mutação das sensibilidades”, um acolhimento dos monstros humanos pela ciência e pela compaixão, a ideia de que os monstros têm alma. São, por

¹² Para Tucherman (1999, p. 139) os “comportamentos de circo” vão expandir-se, diluir-se no cotidiano em novos signos, como as tatuagens, o *body-piercing* e outras “marcações corporais”. Aparecem nas ruas, entre 1960 e 1970, novos corpos que tensionarão discursos disciplinares e práticas de vigilância e fracionarão o corpo social. São “corpos femininos e feministas, os corpos *hippies*, os corpos *gays* e, pouco mais tarde, os corpos *punks*, os *skinheads*, etc”.

fim, humanos eles mesmos. Não mais o outro, mas um igual. A ideia de que os corpos são, todos eles, iguais estará na base de uma reivindicação pelo “apagamento” das diferenças, nas políticas de acessibilidade e inclusão, nos lemas publicitários de “ser diferente é normal”, no esforço das sociedades democráticas que desejaram uma transmutação só possível à força do recalçamento de que falamos antes, a do olhar pela razão. É uma transmutação hoje experimentada sob a forma de uma prática comum, banal, rotineira, mas que não encontra sossego real: a dos corpos anormais em corpos ordinários.

Mas se já não é o monstro que ensina a norma - que agora o inclui, nessa lógica da compaixão, do cuidado e da igualdade entre os corpos - o que acontece com o “poder de normalização”? Quem ou o que assume a função de demonstrar o anormal? De marcar uma alteridade radical que nos ensine o que é humano? E mesmo de nos seduzir, ainda que compareça lá, toda uma pulsão do ver, um desejo intolerável?

São necessárias imagens, ainda, para recolocar perguntas sobre a humanidade dos homens. São necessárias narrativas. Como compreender então que a monstrosidade esteja acolhida não mais no estigma de um corpo-catástrofe? Que materialidade dar à monstrosidade quando ela é moral na cena do espetáculo? Que corpos são esses que vão resguardar a monstrosidade moral e exibi-la como o mal? Enfim, uma maldade, uma monstrosidade, que nos ajudará a compreender o “poder de normalização” que traz em si uma aura de fascinação – e que de lá não se extingue quando o horror invade o fluxo do “palimpsesto televisivo”¹³.

As homologações, históricas, das quais fala Calabrese, comporão renovados sentidos para os juízos sobre forma, moral e gosto e permitirão ver a maldade acomodada em uma monstrosidade que só pode ser bela, uma “monstrosidade sem monstro”, afinal, a “normalização do anormal” já não permite nem o abalo perceptivo, nem a folia de um olhar guloso para o estigma. São novos modos de ver, mas, ainda e sem cessar, uma monstrosidade que seduz, persiste e deixa, no fundo, um sentido de

¹³ Tomamos emprestada esta expressão cunhada por Martín-Barbero (2001).

inadequação que não abandona os sujeitos que, fruto de seu tempo, assistem à novela e torcem pela Carminha (Avenida Brasil, 2012) e que dão *play* no filme Freaks.

Mas, de que maldade, de que monstruosidade estamos falando ao pensar na telenovela? A pergunta exige uma resposta tríplice que passa pelas sensibilizações do olhar diante do corpo e a “normalização dos anormais” (Courtine, 2011); o avanço do feminismo e o estabelecimento de um “senso comum pós-freudiano” (Xavier, 2003); e as reestruturações dos modos de contar da teledramaturgia nacional a partir de suas matrizes culturais fundamentais (Martín-Barbero, 2001), o melodrama e o folhetim. É o que chamamos de modos de olhar, modos de sentir e modos de contar. Diante disto foi necessário fazer uma escolha metodológica e aqui nos concentramos nos modos de olhar, reconhecendo, entretanto, que nossas perguntas só podem ser plenamente respondidas com esse tríplice caminho de investigação.

É em um cenário no qual recai sobre o corpo e o indivíduo uma importância quase inédita, no qual há uma atmosfera social que autoriza e dá sentido aos rituais nos quais o “eu” é identificado pela exterioridade do corpo e seu desempenho e passa ao largo das preocupações com as subjetividades (Sibilia, 2008), que responde às novas práticas e investimentos do olhar e faz com que a sedução-rejeição que sentimos pelo horror nos cole à experiência de ser telespectadores de uma monstruosidade moral que ao afastar tudo que pode desmoronar nosso deleite visual, nos entrega assassinas, manipuladoras, mentirosas, pelas quais a repulsa empalidece e já nos autorizamos a adorá-las. A imagem, é preciso lembrarmos, não é pouca coisa em narrativas cuja matriz é o melodrama. A eficácia do gênero está justamente em sua visualidade e “valor de exibição” (Brooks, 1995), em sua possibilidade de funcionar como um mecanismo eficiente de auto-indulgência. É por ser herdeira do melodrama que podemos procurar nos indícios visuais das novelas algo que diga das vilãs e é pelo abrandamento das matrizes - observadas nos modos de contar dessas histórias - colado à “normalização dos anormais” que aparecem, nesses mesmos indícios visuais e comportamentais, os elementos da complexificação que as afastam da imagem, física e simbólica, da bruxa má.

É preciso considerar, ainda que, efetivamente, vilãs não precisariam ser belas, bastaria serem monstras “pálidas” para acionarem o “poder de normalização”, afinal, o que é esperado quando nos encontramos com os monstros. Mas a história da beleza e do corpo nos mostra que ser bonita é esperado e imposto pelo sistema da indústria cultural no qual essas narrativas ganham vida, e também no enquadramento sócio histórico no qual essas personagens foram criadas. Às vilãs, como às mulheres que as interpretam e àquelas que as assistem, é exigido um determinado tipo de corpo e há uma parte da explicação por trás da beleza das vilãs que é elucidada por esse contexto multifacetado de ordem política, econômica e ideológica. Há uma outra parte que pode ser elucidada a partir de modos de ver nos quais a monstruosidade pode ser tolerada, desde que seja exclusivamente moral. Mas há um outro tanto dessa explicação que passa pela sutileza de conseguir ver que apenas uma mulher, ao vencer as adversidades da organicidade natural dos corpos pode ser considerada uma “mulher de sucesso”, hábil no controle de si, na gestão do “eu eficaz” (Sibilia, 2008). E o levantamento de dados da Galeria de Vilãs não deixa dúvidas: vilãs são, até sua punição, “mulheres de sucesso”, eficazes na gestão de si.

O mundo visível como um espelho moral é um dos pilares nos quais se sustenta o melodrama. Mas, no melodrama contemporâneo, reeditado por sucessivos abrandamentos e que compõem os parâmetros narrativos da telenovela brasileira o ser hipócrita não é tão evidente ao primeiro olhar. Na verdade, o primeiro golpe de vista só verá uma mulher bonita, rica, loura, com roupas claras e pérolas, para combinar. As vilãs das telenovelas vem sendo construídas nos últimos 70 anos, mas fazer uma arqueologia de seu nascimento nos leva bem mais longe no tempo e para fora das telas, para as práticas, usos, modos de ver, de gozar o entretenimento, o monstruoso, a maldade. E também para modos de nos consolar, de chorar nossas feridas, de viver “por procuração”, de deixar, para a vilã, o álibi de gozar do proibido, flertar com o mal, deleitar-se com o horror. O monstruoso tem uma longa história junto a nós, às nossas práticas de diversão e justicamento públicos. As vilãs, más e maravilhosas, dizem de nós, ainda que sua monstruosidade possa nos causar desconforto, devido principalmente

à rejeição-sedução que as compõem. Mas a sedução, ao observar os gostos e gozos do público, vem ganhando a disputa.

Referências

BAECQUE, A. de. Telas: o corpo no cinema. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

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

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

COURTINE, Jean-Jacques. 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.

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

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

GINSBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIL, J. **Monstros**. Lisboa: Quetzal, 1994.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

HOBBSBAWM, E. **A era dos extremos**: o breve século XX, 1914 - 1991. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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.

ROCHA, L. L. F. **Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas**: o embelezamento da vilania na telenovela brasileira. 299 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SIBILIA, P. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

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