

A REPRESENTAÇÃO DOS VILÕES ATRAVÉS DAS FASES DA TELENVELA BRASILEIRA

Leonardo Sá SANTOS⁴¹

RESUMO: Este artigo visita as três fases da telenovela brasileira – sentimental, realista e naturalista – com o intuito de examinar a natureza dos vilões desse tipo de produção, personagens geralmente representados como pessoas extremamente atraentes e abastadas. Tendo como base os estudos de algumas das principais pesquisadoras da área, o trabalho investiga a função da vilania na estrutura narrativa das novelas televisivas e como beleza, riqueza e maldade são características associadas há mais de sessenta anos de teledramaturgia.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela; vilões; televisão; ficção.

ABSTRACT: This article visits the three phases of Brazilian telenovela – sentimental, realist and naturalist – aiming to examine the nature of the villains of these productions, characters usually represented as extremely attractive and rich people. Based on the studies of some of the leading researchers in the field, the paper investigates the role of villainy in the narrative structure of telenovelas and how beauty, wealth and evil are associated characteristics for over sixty year of fictional television production.

KEY-WORDS: telenovela; villains; television; fiction.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Beleza, elegância e os mais diversos atos de maldade reverberam em uníssono nas telenovelas produzidas no Brasil. Corpos atraentes são responsáveis por carregarem mentes frias, que calculam e executam assassinatos, roubos, torturas físicas e psicológicas. Para ganhar ou manter status de poder, os vilões dessas produções até se divertem ao manchar seus os impecáveis trajes com o sangue de quem se coloca em seus caminhos.

⁴¹ Acadêmico do curso de Comunicação Social, com habilitação em Radio e TV, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Resistentes de mansões imponentes, donos de estilos sofisticados e luxuosas maneiras de viver, os principais antagonistas das novelas televisivas são geralmente apresentados como pessoas belas, refinadas e abastadas. Com poucas exceções, pode-se notar algo comum no principal gênero ficcional da TV brasileira: “veem-se personagens honestas e descentes porque são pobres e conclui-se que o dinheiro conspurca e degrada, que o dinheiro serve, mas é sujo” (PALLOTTINNI, 2011, p. 131). Assim, é possível perceber que os vilões são reconhecidos pelo universo de aparências que os rodeia. Universo de aparências belas, claro, e, na maior parte das vezes, sustentadas pelo dinheiro.

A construção do imaginário de vilões belos nas telenovelas brasileiras pode ser notada, por exemplo, nas obras de Gilberto Braga⁴², responsável por sucessos como *Celebridade* (2003), *Paraíso Tropical* (2007) e *Insensato Coração* (2011)⁴³. O autor é apontado como especialista em mostrar os desequilíbrios econômicos nas produções que assina e, em seus roteiros, riqueza e poder ditam a postura dos personagens principais. “Rico pode e deve poder tudo; pobre deve humilhar-se e manter-se humilde. Rico é bonito e elegante, sabe viver; pobre é feio, desprezível e menor no mundo ficcional do autor Gilberto Braga” (PALLOTTINNI, 2011, p. 131).

As novelas de Braga não são casos isolados e tal construção também pode ser percebida em obras roteirizadas por outros autores. Em *Fina Estampa* (2011), Agnaldo Silva apresentou a dicotomia através da protagonista Pereirão (Lília Cabral) e da vilã Tereza Cristina (Christiane Torloni). Como o apelido sugere, Pereirão era uma mulher rústica, de classe social baixa, trabalhadora, humilde, de personalidade explosiva, mas simpática, além de possuir uma aparência descuidada por valorizar mais o bem estar da família do que o seu próprio. Já Tereza Cristina era má, ostentava uma vida de luxos, estava sempre bem vestida, elegante e tinha um mordomo que não lhe poupava elogios. Assim como em *Fina Estampa*, maldade acrescida de beleza física também pode ser notada em *Amor à Vida* (2013), *Salve Jorge* (2012), *Avenida Brasil* (2012) e tantas outras produções de exibidas em horários e emissoras diferentes.

⁴² Autor brasileiro de telenovelas e minisséries.

⁴³ Produções exibidas pela Rede Globo às 21h, janela de exibição de maior audiência da televisão brasileira, conhecida como “horário nobre”.

Fruto dos questionamentos surgidos no projeto de pesquisa “Maldade em outra ótica: feiúra moral sob o véu da beleza na narrativa da telenovela”, desenvolvido no departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), este artigo se propõe averiguar a história da telenovela brasileira, seus primórdios e fases, com o objetivo de entender a natureza sedutora de seus vilões e a relevância narrativa dessa característica estética para o sucesso do produto midiático em que é inserida.

2. TELENOVELA EM FASES

Segundo os estudos da pesquisadora Maria Immacolata Lopes (2009), a história da telenovela brasileira pode ser categorizada em três fases: sentimental, realista e naturalista. Cada período com características próprias, marcados por estilos narrativos peculiares.

A fase sentimental foi predominante na década de 1950, juntamente com as primeiras telenovelas exibidas no país, e perdurou até o ano de 1967. O estilo foi caracterizado pela forte exploração das emoções, a fim de comover o público e envolvê-lo através de situações que, muitas vezes, não tinham qualquer proximidade com a realidade do dia a dia do telespectador da época. Havia uma linha mais tênue em relação as origens do secular gênero *novela*, nascido nas infindáveis canções feitas e reproduzidas por trovadores, que hibridizavam histórias dos mundos da realidade e da imaginação. “Em primeiro lugar, nota-se que, na origem, a novela era ou podia enredada, entrançada, literalmente enovelada; podia ser ainda inverossímil, exatamente a acusação que mais se faz à telenovela” (PALLOTTINI, 2011, p. 32).

Lançada em 1966, pela Rede Globo, *Sheik de Agadir* é indicada como um modelo típico do período dos sentimentos, pois apresentava “seus personagens de nomes estrangeiros vivendo dramas pesados, diálogos formais e figurinos pomposos, ambientados em tempos e lugares exóticos” (LOPES, 2009, p. 25). Aparentemente uma trama ordinária, sobre uma donzela disputada fervorosamente por dois homens, a produção ganhou subtramas e outros elementos puramente fantasiosos, chegando até a mostrar heróis árabes montados a cavalo, armados com espadas, e soldados nazistas no mesmo contexto. Ao fim da trama, a delicada princesa Édén de Bassora, interpretada

pela adolescente Marieta Severo, foi desmascarada como autora de uma série de assassinatos cometidos no decorrer da trama.

O atual modo de produção de telenovelas nacionais é reconhecido pela retratação do cotidiano, com abordagem de dramas mais comuns a quem assiste e se identifica com as obras. “A telenovela tem tido, no Brasil, uma espécie de coautoria: a da realidade e a da sociedade” (PALLOTTINI, 2011, p. 66). Já nas produções típicas do período sentimental, não havia busca pela mimetização do comum e elas se prendiam ao escapismo, como em *O Rei dos Ciganos* (1966), que contou a história de Wladimir (Carlos Alberto), um cigano que se apaixona por Wanda (Sônia Clara), moça disposta a abdicar da vida de luxos na nobreza austríaca para se dedicar ao romance. No caminho dos dois ficou o charmoso conde Fernando Racozy (Andé Villo), homem que fez de tudo para separar a casal.

A estrutura com abordagem distante da realidade brasileira foi predominante em várias outras obras das décadas de 1950 e 1960, sobrepondo-se aos demais modos de se dramatizar na televisão. Mas pode-se perceber que durante o período também foram transmitidas novelas televisivas mais cotidianas, todavia, que não tinham qualquer ambição além da raiz melodramática do gênero. *Ocupado* (1963), por exemplo, tinha o clássico drama amoroso, mas sem a necessidade abrir-se tanto ao mundo fantástico.

Beto Rockfeller (1968) inaugurou a fase realista na teledramaturgia nacional, dando início a “uma mudança na telenovela brasileira que vai distanciá-la, sempre mais, do modelo melodramático e maniqueísta da novela clássica” (MOTTER, 2003, p.51). A produção da Rede Tupi ignorou várias características da fase anterior e implantou em sua narrativa qualidades que permanecem até hoje nas obras nacionais, como o uso da linguagem coloquial do dia a dia, abordagens de pautas comuns a quem acompanha os capítulos diariamente, personagens complexos, humor e realização de gravações externas para retratar a vida diária. “Esse paradigma trouxe a trama para o universo contemporâneo das grandes cidades brasileiras” (LOPES, 2009, p. 25).

Com autoria de Cassiano Gabus Mendes e Bráulio Pedroso, Beto Rockfeller se afastou das terras árabes e europeias para mostrar abismos sociais do final da década de

1960. O desejo por uma vida bem sucedida, em um país em pleno desenvolvimento, é representado pela dúbia figura do vendedor de sapatos Alberto (Luís Gustavo), que assumiu o pseudônimo que nomeia a telenovela para penetrar no mundo dos milionários de São Paulo. O personagem viveu dois extremos, de morador de um bairro simples ao de um falso magnata assíduo nos pontos mais frequentados pela elite paulistana. A obra aproximou telespectador à história contada, pois conseguiu reunir “as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino quanto feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração nos polos de modernização” (LOPES, 2009, p. 25).

O país e sua identidade começaram a ganhar cada vez mais espaço na dramaturgia de televisão, mostrando “a vocação da novela em mimetizar e em renovar constantemente as imagens do cotidiano de um Brasil que se ‘moderniza’” (LOPES, 2009, p. 25). As telenovelas se transformaram em espaços onde as pessoas passaram a enxergar a si mesmas em um ambiente crível. As tramas longínquas e ilógicas passaram a ser preteridas, dando espaço a visões mais próximas à vida habitual, típicas do período realista. Tempo e espaço fictícios passaram a refletir a nação contemporânea.

As histórias de um romantismo primitivo, que se passavam em lugares e épocas distantes e exóticos, com personagens esquemáticas e nenhuma ligação com o mundo brasileiro, sucederam enredos mais realistas, reconhecíveis pelas pessoas comuns dentro de seu mundo comum, enredos que cobrem, é verdade, quase tão somente a parcela das pessoas que vivem entre a pequena classe média e o universo dos milionários; mas que, de qualquer forma, tocam, ainda que às vezes ligeiramente, um mundo real de carências, vícios e miséria (PALLOTINI, 2011, p. 165)

Sem o ar poético, o linguajar comum adotado a partir de 1968 ajudou a massificar as telenovelas, que se tornaram produtos mais acessíveis. Personagens excêntricos deram lugar aos inspirados em pessoas comuns, mudança que facilitou a aproximação do público com as tramas exibidas. “Suas personagens vão se afastando do mundo maravilhoso da pura fantasia rumo a um mergulho progressivo e gradual no mundo social concreto. Vivem num cotidiano tenso, perpassado de problemas, angústias, impotências” (MOTTER, 2003, p. 43).

Pode-se perceber também que a vilania abandonou condes e princesas, formando raízes na privilegiada alta sociedade brasileira. A sensual Raquel (Eva Wilma) foi

destaque na primeira versão de *Mulheres de Areia*, lançada em 1973 pela Rede Tupi, trama em que se torna rica ao usurpar a insípida irmã gêmea, Ruth. Já em *Dancin' Days* (1978), Joana Fomm interpretou Yolanda Patrini, uma mulher invejosa, egoísta e, claro, elegante milionária.

A década de 1990 trouxe consigo a fase naturalista da telenovela brasileira. As obras se tornaram fortes meios de denúncia e problematização do país, sendo responsáveis pela criação de relações íntimas entre o telespectador e diversos problemas sociais, muitos dos quais pouco conhecidos pelo grande público até serem retratados nas produções seriadas. As novelas de TV desse período, que ainda é predominante atualmente, são reconhecidas por “sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita na narrativa das novelas que combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo” (LOPES, 2009, p. 26). As criações dos autores, diretores e atores deixaram de ser consideradas meras cópias romantizadas da vida real, como na fase anterior, passando a ter o status de agentes de influência na sociedade atual.

O período naturalista é caracterizado pela fusão entre as clássicas tramas românticas e as diversas temáticas políticas e sociais. Histórias sobre amores perdidos e conquistados são acrescidas de mensagens socioeducativas sobre a preservação do meio ambiente, sexo seguro, desaparecimento de crianças, trabalho infantil, dependência química, pedofilia, preconceito racial, violência nas cidades, imigração, síndrome de Down, e várias outras questões. Sendo assim, o que era entretenimento puro “se converte em lugar privilegiado para discussão e reavaliação do atual modelo de sociedade” (MOTTER, 2003, p. 42). As abordagens são realizadas diretamente nas narrativas das telenovelas, que passam a ser responsáveis pela introdução das temáticas ao público, que assimila assuntos anteriormente superficialmente abordados ou tratados como tabu.

Os ensinamentos dramatizados nas novelas televisivas mais recentes receberam o nome de *merchandising social*. A Rede Globo foi responsável por sistematizar e instituir o uso desse recurso comunicativo, que é a base da fase naturalista. O conteúdo educativo implícito à grande parte das produções veiculadas há mais de duas décadas é percebido quando um personagem enfrenta problemas para se livrar do vício em álcool

ou quando é discriminado pela cor da pele, tenta superar as barreiras impostas pela dislexia ou é segregado pela origem humilde. Também não é raro que muitas situações da realidade sejam acrescentadas na ficção através de depoimentos de pessoas que passaram por circunstâncias semelhantes. A relevância do *marketing social* é ressaltada pelos estudos de Maria Immacolata Lopes, que apontam o recurso como forte influenciador nas aprovações do estatuto do idoso, do estatuto do desarmamento e da lei Maria da Penha.

As telenovelas atuais cumprem a chamada função pedagógica explícita do melodrama, que “se apresenta de forma deliberada e cujo discurso traz explicações, conceituações e definições, enfim, forma opinião, acerca dos temas sociais abordados” (LOPES, 200, p. 33). As produções assinadas por Glória Perez são nítidos exemplos do funcionamento desse artifício narrativo, pois abordam temas de relevância, mas pouco esclarecidos. Barriga de Aluguel (1990) inovou ao retratar o desenvolvimento de embriões em úteros “alugados” por mulheres que não podem entrar em gestação; a internet e as relações construídas virtualmente foram temas de Explode Coração (1995), produção lançada bem antes da popularização da rede mundial de computadores; O Clone (2001) abordou a evolução da ciência genética e os malefícios das drogas; e América (2005) denunciou os perigos passados por brasileiros como imigrantes ilegais nos Estados Unidos.

Vilões de Perez também são construídos com base no *marketing social* das obras naturalistas. Em Caminho das Índias (2009), Letícia Sabatella interpretou Yvone, uma mulher bonita, charmosa e de índole má, como é de se esperar de uma vilã, porém a autora se preocupou em explicitar que as atitudes friamente calculadas da personagem eram fruto de sua psicopatia. Diálogos expositivos eram usados frequentemente para alertar o público sobre a natureza dos psicopatas. Eram comuns as intercalações entre as cenas de Yvone e do psiquiatra Castanho (Stenio Garcia); enquanto ela adotava diferentes personalidades e cometia crimes diversos, o médico ficava responsável por elucidar os comportamentos típicos de um psicopata. As falas explicitamente didáticas, abominadas na ficção cinematográfica, são aceitáveis para a proposta educativa das telenovelas atuais, que devem abordar temas da forma mais clara possível a um público plural.

Bem diferente do período sentimental, os autores de hoje também se preocupam em “criar caracteres que tenham raízes na realidade, que sejam verossímeis e que, evoluindo ao longo da longa história, conservem em sua trama o mínimo de coerência desejável. (PALLOTINI, 2011, p. 166). Em *Salve Jorge* (2012), Glória Perez cunhou a vilã Lívia Marine (Cláudia Raia) inspirada nos grandes chefes das redes de tráfico de mulheres brasileiras, com o claro objetivo de denunciar esse tipo de crime tão pouco tocado até o lançamento da obra. Resta saber se todos os traficantes de pessoas são tão alinhados quanto Lívia.

3. O LADO SÁDICO DA BELEZA

Mesmo com a difusão das ideias humanistas e naturalistas emurhecendo cada vez mais as superstições de origem religiosa no mundo ocidental, até o Renascimento acreditava-se que a beleza era uma característica intrínseca às pessoas justas e de coração puro, aos escolhidos por Deus como portadores dessa qualidade física. Um corpo belo significava bondade, espiritualidade e nobreza. “Isso conduz mais profundamente ainda à hierarquização segundo os critérios de moralidade: determinar a perfeição estética ligando-a ao Bem” (VIGARELLO, 2006, p. 28). Do outro lado, entre os séculos XIV e XVII, a feiura e as diversas anomalias corporais eram comumente consideradas resultados do pecado, da perversão e da maldade. A aparência anormal era mal vista e as pessoas com deformidades físicas eram postas à margem da sociedade devido à crença que suas feições eram originadas por atos diabólicos.

Nos dias atuais, esses tipos de associações não são mais correntes, porém, na ficção, boa parte dos filmes, livros, seriados norte-americanos, histórias em quadrinhos e desenhos animados também retratam a aparência física como reflexo da conduta moral de seus personagens. É comum observar protagonistas delicados e atraentes sendo perseguidos por vilões com corpos disformes, cicatrizados e monstruosos. Super-heróis salvam cidades de antagonistas com aparências sinistras, que servem como aviso para o perigo; bruxas com verrugas, grandes narizes pontiagudos e mãos finas como garras são constantemente vistas caçando príncipes e princesas desafortunados; homens desfigurados são enfrentados por atléticos rapazes. Em *Harry Potter*, série de sucesso na literatura e no cinema, Tom Riddle abdica do aspecto de um ser humano comum para tornar-se Voldermort, vilão de assustadora aparência ofídica.

Nota-se que a telenovela brasileira foge do modelo apresentado acima ao sempre representar seus antagonistas principais através de atores e atrizes conhecidos não só pela desenvoltura nas artes dramáticas, mas também por seus corpos atraentes. É possível observar que essa escolha é feita desde os primórdios da teledramaturgia nacional, sendo percebida entre as telenovelas das fases sentimental, realista e naturalista. A partir do período em que as produções realistas predominaram, a ligação entre a maldade e a monstruosidade corpórea ficou ainda distante das novelas produzidas no país. Pode-se notar que mesmo as aparências ordinárias de corpos fisicamente normais são ignoradas diante da rigorosa exigência pelas belezas mais refinadas características dos vilões, que precisam causar temor, mas, ao mesmo tempo, seduzir os demais personagens e o público.

3.1 Princesa Éden de Bassora

Linda, delicada, rica e assassina em série. A personalidade pudica das princesas dos contos de fadas pouco tem a ver com a da princesa árabe Éden de Bassora (Marieta Severo), vilã de Sheik de Agadir. Na telenovela que, como já citado, foi um marco para o período sentimental, Éden passa a cometer todos os tipos de crime para conseguir ter os sentimentos correspondidos pelo homem amado, o sheik Omar Ben Nazir (Henrique Martins).



Figura - Marieta Severo como Éden de Bassora - Fonte: ISTOÉ⁴⁴

⁴⁴ Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/157/celebridade/index.htm>. Acesso em abr. 2014.

Com roteiro livremente inspirado no romance *Taras Bulba*, de Nicolai Gogol, a produção teve autoria de Glória Magadan e começa quando o sheik que batiza a produção se apaixona pela princesa europeia Jeanette Legrand (Yoná Magalhães), que então é raptada da França para Agadir, no Marrocos. Com o objetivo de transformá-la em uma odalisca e conservá-la distante dos rivais, Omar mantém a moça em seu palácio. Os fatos despertam os ciúmes de Éden de Bassora, que passa a usar diversas artimanhas maliciosas para afastar o sheik e a francesa.

Enquanto os dramas amorosos se desenrolavam, um misterioso assassino era responsável pela morte de vários personagens. Apelidado de Rato devido à destreza com que se movia na escuridão da noite, o criminoso tinha as mãos cobertas por luvas focadas enquanto asfixiava alguém. Após matar, o homicida deixava uma tarântula sobre o corpo morto, como uma marca registrada de seus atos. O mistério que rondava a identidade do Rato cresceu até o último episódio, quando foi revelado que a princesa Éden era a responsável pelo grande número de assassinatos em Agadir.

As telenovelas sentimentais não precisavam ser verossimilhantes com a realidade e, por isso, uma adolescente franzina matando com as mãos soldados maiores e mais hábeis em combate não chega a parecer tão incoerente dentro do mundo diegético proposto. A resolução é aceitável porque personagens das novelas de TV podem ser desenvolvidos para “cumprir uma função anteriormente designado pelo autor, mesmo que isso seja feito à custa de uma caracterização superficial, contraditória, cheias de vácuos e incongruências” (PALLOTTINI, 2011, p. 168). Tratando-se de uma trama construída sem uma base fiel à realidade, não houve necessidade alguma de um desfecho mais sólido.

A princesa usava a fragilidade para passar despercebida, chegando, em determinado ponto da trama, a fingir ser paraplégica. Os demais personagens não poderiam esperar que uma jovem cadeirante pudesse ser fisicamente capaz de cometer tais façanhas. No caso de Sheik de Agadir, a aparência nobre da vilã serviu como suporte para o suspense que a obra gerou. Éden não parecia ser capaz de ir além dos atos passionais mais leves para separar os protagonistas, mas acabou recebendo o título de primeira *serial killer* da TV brasileira.

3.2 Odete Roitman

Em Vale Tudo (1988), Beatriz Segall viveu Odete Roitman, uma das mais expressivas vilãs das telenovelas brasileiras. A personagem ficou conhecida por sua frieza, pelo estilo elegante com que costumava aparecer em cena e pelo mistério da identidade de seu assassino, que efetuou três tiros contra seu corpo, poucos dias antes do final da trama.

Vale Tudo é exemplar como novela da fase realista, que faz “opção por uma definição clara no tempo e no espaço – quase sempre o cenário contemporâneo situado no âmbito da nação” (LOPES, 2009, p. 25). As principais obras feitas entre o final da década de 1960 e 1980 comumente abordavam as diferenças econômicas e sociais brasileiras, a polarização entre riqueza e pobreza, interior e capital, tradicional e moderno. Odete surge como representação de um desses extremos, desempenhando o papel de mulher orgulhosa, que tenta usar o dinheiro como uma prova de superioridade. Ela não poupava críticas ao Brasil, lugar que considerava apenas execrável.

Os atos da vilã faziam jus ao título da produção e, para ela, tudo era realmente válido: assassinato do próprio filho, envenenamento, golpes, chantagem, traição e tortura psicológica. Mesmo sendo tão maldosa quanto os vilões das produções sentimentais, ela se diferenciava por ser atual e, de certo modo, representar a classe alta do final da década de 1980.

Embora sem nenhum traço de dualidade, ela era apenas má e não mostrava sentimentos que equilibrassem essa característica, a personagem foi uma retratação mais real como antagonista. É mais fácil crer em uma *persona* como Odete Roitman agindo em uma grande cidade brasileira do que na vilania excêntrica de lugares e tempos puramente imaginários.

3.3 Félix

Prisão, morte, fuga e loucura são finais típicos para vilões das telenovelas. Contudo, Amor à Vida (2013) divergiu do modelo padrão e antecipou a punição de Félix (Matheus Solano), que não sofreu nenhuma das consequências recorrentes.

Cercado por uma vida de luxo e conhecido por desprezar tudo e todos, o antagonista viu a própria vida mudar ao ser expulso de casa, após ter seus crimes revelados. Sem emprego, cartões de crédito ou lugar para morar, o vilão teve que se abrigar em um bairro simplório de São Paulo e sobreviver como vendedor de cachorro quente na Rua 25 de Março, conhecido ponto de comércio popular na capital paulista. Roupas caras começaram a se desfazer, pratos de restaurantes finos foram trocados por porções de macarrão instantâneo, o carro confortável deu lugar ao transporte público lotado e a aparência impecável transformou-se em um semblante cansado.

Para um vilão arrogante e soberbo como Félix, conviver com o tipo de pessoas e estilo de vida que sempre menosprezou foi uma eficaz punição. Ser obrigado a encarar uma maneira de viver completamente diferente do que estava acostumado desencadeou o processo de redenção do personagem, que, pouco a pouco, passou a ser mais humilde, cordial e arrependido pelas atitudes maldosas que cometeu, mas sem perder o característico humor ácido.

Como telenovela típica da fase naturalista, Amor à Vida apresentou uma forte mensagem socioeducativa inserida em seu contexto: a aceitação das diferenças. Por não ter o amor do pai, que não aceitava sua homossexualidade, Félix passou a cometer atos maldosos e cruéis, incluindo o sequestro e abandono da sobrinha recém-nascida em uma caçamba de entulho, apenas por ter ciúme da irmã preferida pelo pai. Apesar dos roteiristas de telenovelas não serem obrigados a construir experiências e traumas do passado que expliquem os atuais comportamentos dos personagens que criam (PALLOTTINI, 2011), o autor Walcyr Carrasco deixa claro que seu vilão não seria capaz ou precisaria causar tantos malefícios se tivesse sido aceito pelo pai. Neste caso, o *marketing social* funcionou como o que aponta Maria Immacolata.

Para que ocorra é necessário que haja, por exemplo, referência a medidas preventivas, protetoras, reparadoras ou punitivas; alerta para causas e consequências associadas ou quanto a hábitos e comportamentos inadequados; valorização da diversidade de opiniões e pontos de vista (LOPES, 2009, p.38)

O final da telenovela foi marcado pelo primeiro beijo entre dois homens da teledramaturgia nacional, protagonizado Félix e Niko (Thiago Fragoso), e as pazes entre o pai conservador e o vilão regenerado. O desfecho ressaltou a importância do respeito próximo independentemente de quem se escolhe amar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A telenovela brasileira transformou-se durante seus mais de sessenta anos de história, modernizou-se e ganhou novas maneiras de ser contada. O que não se modificou durante todas essas décadas foi a aparência dos vilões, que sempre foram atraentes, bem vestidos e elegantes. Crueldade, sadismo, brutalidade e frieza são características necessariamente associadas à beleza desde as primeiras obras realizadas no país até as que são exibidas atualmente.

Mesmo na fase sentimental, período em que os autores mais se rendiam aos artifícios fantasiosos e buscavam comover o público através do exagero, os vilões já eram representados através de atores fisicamente atraentes. As telenovelas do período não tinham qualquer compromisso com a busca pela verossimilhança com o mundo real, porém, não desenvolviam seus vilões como figuras monstruosas, como fazem outros gêneros que também não se prendem à realidade, mas já traziam a beleza aliada às mentes malignas e corruptas. Personagens como o conde Fernando Racozy e a princesa Éden comprovam que os antagonistas das novelas não se impõem apenas através das típicas atitudes perversas, mas também pelo refinamento de suas aparências.

A demanda pela mimetização do cotidiano brasileiro, que fez com que as produções realizadas no período realista se tornassem menos fantasiosas, também resultou na realocação dos vilões. Eles abandonaram os figurinos, penteados e falas pomposos e se aproximaram do comum, mas nunca com fisionomias banais, sempre belos e vistosos. A fase foi dominada pela encenação da polarização do país, sobretudo pela retratação das diferenças riqueza e pobreza, contudo, os personagens maus não transitaram com equidade entre múltiplos ambientes sociais, sendo postos majoritariamente nas classes sociais mais privilegiadas. A representação da vilania ganhou vida por meio da figura de empresários, coronéis, socialites, fazendeiros, políticos, grandes chefes de organizações criminosas e outros tipos poderosos facilmente encontrados em qualquer zona urbana ou rural do país. O dinheiro, nesses casos, era responsável por garantir estilos de vida luxuosos, que ascendiam os vilões até posições vantajosas contra os delicados mocinhos.

Com o passar dos anos, eles continuaram a ter a função de movimentar a trama principal das telenovelas e, partir da década de 1990, passaram a receber a função de carregar de mensagens socioeducativas. Os vilões continuam buscando ganhar mais poder ou criar empecilhos aos casais protagonistas, mas suas atitudes passaram a possuir traços didáticos, mostrados de maneira implícita ou explícita. Os antagonistas atuais se mantêm atraentes e perigosos, mas contribuem para a naturalização de assuntos poucos conhecidos pelo grande público por meio do *merchandising social*.

Diferente de outros gêneros e formatos ficcionais, as telenovelas raramente apresentam aparências assustadoras como reflexo da degradação moral de um personagem malicioso. Os vilões da chamada “narrativa da nação” são criados para seduzir e até instruir.

REFERÊNCIAS

- LOPES, Maria Immacolata V. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.
- MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e Realidade: A Construção do Cotidiano na Telenovela**. 1. ed. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VIGARELLO, Georges. **História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.