

A construção discursiva da personagem da mulher popular em duas telenovelas de João Emanuel Carneiro: aspectos de classe social e gênero¹

Maria Cristina Palma Mungiolli²
Rosana Mauro³

RESUMO

O presente trabalho analisa a construção discursiva da personagem da mulher popular em duas telenovelas de João Emanuel Carneiro: *Avenida Brasil* (2012) e *A Regra do Jogo* (2015/2016), ambas da Globo. Analisamos como a construção arco narrativo de duas personagens protagonistas dessas telenovelas permite entrever produções de sentido ancoradas parcialmente na construção histórica da mulher popular brasileira. Com base nas discussões e análises, foi possível constatar que as duas personagens analisadas mostram características da mulher popular, no entanto, a chave de compreensão das motivações de ambas encontra-se muito distante do caráter trabalhador e independente das mulheres das classes populares.

Palavras-chave:

telenovela brasileira; mulher popular; classes populares; personagens; personagens femininas

Introdução

A telenovela, como principal produto brasileiro de ficção televisiva, assume um papel privilegiado na construção de um imaginário social nacional (LOPES, 2009; BORELLI, 2001; MATTELART; MATTELART, 1998) produzindo, entre outros, sentidos de classes sociais e gênero no Brasil.

Analizamos nosso objeto inserindo-o na lógica sócio-histórica (Williams, 2009), ao abordarmos os meios de comunicação como meios de produção; portanto, social e materialmente produzidos e subordinados ao desenvolvimento histórico. No que tange a telenovela vista como produto popular, cabe, no entanto, destacar juntamente com Martín-Barbero (2001) que não se trata de pensá-la como mera consequência de um determinismo social e tecnológico que a desenha e a restringe, mas sim a partir de suas mediações. Nesse sentido, percebe-se a telenovela, enquanto gênero/formato, a partir de um movimento constante de adaptação/transformação objetivando a dar ênfase a "novas

¹ Trabalho apresentado no GP Estudos de Televisão e Televisualidades do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora da graduação e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Email: crismungiolli@usp.br.

³ Doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo. Mestre em Ciências da Comunicação pela USP. Email: mauro.rosana@gmail.com.

temáticas" (BORELLI, 2001, s/p) de modo a contemplar em suas tramas as transformações sociais vivenciadas na sociedade brasileira. Nesse sentido, utilizando-nos dos estudos de linguagem de Bakhtin/Volochinov (2002, p. 46), podemos dizer que os discursos das telenovelas articulam-se a partir do eixo do reflexo e da refração do signo ideológico, pois nele encontram-se em conflito os interesses sociais e os embates entre as classes sociais. Ao mesmo tempo em que reproduz hegemonias, a teleficção trabalha à sua maneira o que é dado socialmente, construindo refrações que se desenham mais nitidamente por meio de seu apelo constante ao cotidiano das relações sociais e familiares (MOTTER, 1998).

Na telenovela, a narrativa, a estrutura das cenas, os recursos televisuais, as personagens, entre outros fatores propiciam um tipo específico de identificação com o telespectador ao criarem mundos ficcionais estruturados sobre o princípio da verossimilhança. De acordo com Eco (1997), os mundos ficcionais são como parasitas do mundo real, porém dizem respeito a pequenos mundos finitos, por meio dos quais podemos dar sentido à vida real. “Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana.” (ECO, 1997, p. 93).

É sobre a interseção telenovela X construção discursiva da personagem da mulher popular que nosso trabalho ganha corpo. Discutimos alguns elementos da construção discursiva das personagens populares femininas buscando compreender como a construção do seu arco narrativo permite entrever produções de sentido ancoradas na construção histórica da mulher popular. Elegemos para a realização desse estudo duas telenovelas de João Emanuel Carneiro: *Avenida Brasil* (Globo, 2012) e *A Regra do Jogo* (2015/2016).

Classe Popular e Mulher popular

A noção de popular que neste artigo atribuímos à mulher está relacionada à sua classe social. Em *O Capital* (2013), Marx concebe a divisão de classes de acordo com a lógica capitalista que reproduz as diferenças entre os detentores dos bens e os assalariados de forma contínua, por meio da exploração dos primeiros sobre os últimos para obtenção da mais-valia oriunda do trabalho. Ainda segundo Marx,

na produção social de sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças

produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral.” (MARX, 1977, p. 23)

Antunes (2001) assinala a atualidade da concepção marxista ao abordar a classe-que-vive-do-trabalho. Para ele, essa classe inclui todos aqueles que vendem sua força de trabalho, envolvendo tanto os trabalhadores produtivos que produzem diretamente mais-valia, como os trabalhadores improdutivos que a produzem de forma indireta⁴

Discutindo a linguagem a partir dos princípios marxistas, Bakhtin/Volochinov (2002) examinam as relações entre superestrutura e infraestrutura na linguagem na constituição do signo ideológico e concluem que o embate entre as diferentes classes sociais produz-se mesmo no interior do signo, pois este demarca "o confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*." (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2002, p. 46) (grifos do autor)

Consideramos também a noção simbólica do conceito de classe social, explorada por Boudieu (2007), segundo o qual as diferenças primárias de classe encontram sua origem no volume global do capital: capital econômico, capital cultural e capital social. Bourdieu (2005, p. 14) nega a possibilidade de uma classe ser definida apenas "por sua situação e por sua posição na estrutura social" mas também pelas relações simbólicas que seus membros estabelecem com os indivíduos de outras classes "e com isso exprimem diferenças de situação e de posição segundo uma lógica sistemática, tendendo a transmutá-las em *distinções significantes*." Em nossa análise cabe ainda destacar que, para o sociólogo francês,

Seria preciso mostrar igualmente que as características das diferentes classes sociais dependem não apenas de sua posição diferencial na estrutura social mas também de seu *peso funcional* nesta estrutura, peso proporcional à contribuição dessas classes para a constituição dessa estrutura, e que não se resume apenas à sua importância numérica." (BOURDIEU, 2005, p. 12)

Assim, consideramos o popular a partir de sua correlação com povo, referindo-se portanto ao comum à maioria das pessoas que são menos favorecidas na sociedade e que vivem do trabalho. Ou seja, consideramos em nossa análise a questão do *habitus* de classe social (BOURDIEU, 2007) como elemento-chave.

⁴ O trabalho produtivo é considerado como aquele que se troca diretamente por capital, ou seja, o trabalho assalariado servido a um capitalista. Já o trabalho improdutivo não é trocado por capital de forma direta, ele é executado pelos profissionais que trabalham por conta própria, mas não são grandes proprietários e não vivem de juros.

No que diz respeito à mulher brasileira, mais especificamente, consideramos como popular a “herdeira” da mulher urbana do final do século XIX e início do século XX, residente nas grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. Mulher da periferia ou subúrbio, que vive socialmente em desvantagem - em relação à sociedade como um todo e também dentro de sua própria classe social em relação ao homem – e sempre precisou do trabalho fora do ambiente doméstico para sobreviver.

De acordo com Soihet (2015), a classe popular nas cidades brasileiras foi muito impactada com o projeto de modernização no início do século XX. Esse projeto contou com a aceleração da urbanização, o movimento das populações pobres para as capitais, o afrancesamento das cidades e a introdução de valores burgueses como o da propriedade privada. A população pobre passou a se concentrar nas regiões centrais das cidades, em habitações coletivas, casas de cômodos ou cortiços, nas quais a privacidade era facilmente invadida pela vigilância policial dirigida às camadas populares na época. Nesse cenário, havia o controle à vida sexual feminina, que se dava pelos interesses burgueses de propriedade privada que passavam pela necessidade de evitar a bastardia e garantir como herdeiros filhos legítimos, restringindo o espaço feminino ao âmbito privado. Porém, as mulheres populares que precisavam trabalhar para sobreviver não conseguiam se encaixar nesse ideal burguês e sofriam perseguição policial.

O Código Penal, o complexo judiciário e a ação policial eram os recursos utilizados pelo sistema vigente a fim de disciplinar, controlar e estabelecer normas para as mulheres dos segmentos populares. Nesse sentido, tal ação procurava se fazer sentir na moderação da linguagem dessas mulheres, estimulando seus ‘hábitos sadios e as boas maneiras’, reprimindo seus excessos verbais. (SOIHET, 2015, p. 363).

A ciência colaborava com as imposições às mulheres, viabilizando o discurso de que haveria diferenças biológicas e naturais entre o comportamento sexual e moral de homens e mulheres. “A medicina e os interesses econômicos uniram-se no propósito de transformar a velha cidade numa metrópole moderna que deveria atrair capitais e homens estrangeiros” (SOIHET, 2015, p. 364).

As mulheres da classe popular nas cidades pesquisadas pela autora (Rio e São Paulo) viviam mais como autônomas que como assalariadas, trabalhavam de lavadeiras, engomadeiras, doceiras, bordadeiras, floristas; ou seja, em profissões que tinham como *locus* preferencial o ambiente doméstico. As mulheres que trabalhavam em fábricas em geral eram mal vistas pela sociedade (mesmo nas classes populares). Fonseca (2013) enfatiza a presença do preconceito com relação a mulher que trabalhava fora.

A mulher pobre, cercada por uma moralidade oficial completamente desligada de sua realidade, vivia entre a cruz e a espada. O salário minguaado e regular de seu marido chegaria a suprir as necessidades doméstica só por um milagre. Mas a dona de casa que tentava escapar à miséria por seu próprio trabalho, arriscava sofrer o pejo da "mulher pública." (FONSECA, p. 516) .

Além disso, o casamento formal não dominava na esfera das classes populares. Havia o desinteresse por conta da ausência de propriedades, questões burocráticas, a dificuldade do homem garantir o sustento da casa, e o desejo das próprias mulheres se manterem autônomas para poderem continuar trabalhando, por exemplo. A violência doméstica era comum, pois, segundo a pesquisadora, os homens se sentiam inferiorizados diante da impossibilidade de garantirem o sustento da casa por completo. Muitos descontavam suas frustrações na mulher que, em algumas ocasiões, ganhava mais do que eles. Porém, a autora esclarece que muitas dessas mulheres se defendiam e revidavam a violência sofrida.

O estereótipo do marido dominador e da mulher submissa, próprio da família da classe dominante, não parece se aplicar, *in totum* nas camadas subalternas. Muitas mulheres assumiam um comportamento negador de tal pressuposto. Algumas reagiam à violência, outras recusavam-se a suportar situações humilhantes chegando mesmo a abrir mão do matrimônio – instituição altamente valorizada para a mulher da época. (SOIHET, 2015, p. 376, 377).

Soihet explica que a liberdade sexual das mulheres populares endossa a ideia de que o controle da sexualidade feminina estava ligado ao regime de propriedade privada. Apesar disso, as mulheres pobres, assim como as negras e mestiças estavam mais sujeitas à exploração sexual, pois se encontravam desprotegidas.

A mulher popular de hoje nas grandes cidades brasileiras tem raízes nessa construção histórica explicitada por Soihet. Identificamos fortes semelhanças nos traços acima enumerados em relação 'a construção social das mulheres populares e das personagens populares femininas nas tramas das telenovelas de João Emanuel Carneiro. São mulheres que vivem em grandes cidades, em regiões periféricas, trabalham, sustentam a casa, são mães solteiras, sofrem diversos tipos de violência (doméstica, laboral) e, muitas vezes, se vestem e falam de maneira extravagante e expansiva, contrariando os hábitos das personagens femininas dos núcleos ricos.

A construção da personagem "mulher popular"

O estudo da categoria personagem permaneceu por muito tempo relegado a um segundo plano, de acordo com Ducrot; Todorov (2002, p. 209), devido a uma certa reação de escritores e críticos à submissão total à "personagem", que foi a regra do fim do

século XIX." Diferentes abordagens procuram dar conta de aspectos que vão desde o ponto de visão da personagem a um enfoque mais psicológico ou ainda de aspectos mais ligados a "esferas de ação" (DUCROT; TODOROV, 2002, p. 211) - como faz Propp - que serão mais tarde retomados por Greimas que os relaciona a predicados. Para Eco (1997), as personagens e seus mundos ficcionais são mais ricos que seus correspondentes no mundo real, pois podemos conhecê-los com mais profundidade.

De acordo com Candido (2004, p. 60), do século XVIII ao XX a construção de personagens ficcionais "foi no rumo crescente da psicologia das personagens indo de um caráter mais simples a um aprofundamento da psicologia das personagens (...)". Candido, recorrendo à história do romance e a seus teóricos, expõe dois tipos de romancistas, o de costumes e o de natureza. O primeiro concebe o homem pelas suas relações sociais e o segundo, retrata o homem pela profundidade de sua existência. Forster (1998, p. 65-75), compara em sua obra as personagens de ficção com as pessoas da vida real e, inclusive, intitula os capítulos dedicados aos personagens de "Pessoas". Para ele, as pessoas da vida real e da ficção tendem a se comportar segundo o mesmo modelo. As personagens planas, Forster explica, também chamados de tipos e caricaturas, são construídos em torno de uma ideia ou qualidade simples; são reconhecidos facilmente pelo leitor e lembrados também facilmente, o que são vantagens para o teórico. As personagens planas, segundo o autor, têm tendência à comédia, pois um personagem sério ou trágico plano seria muito enfadonho, já as pessoas redondas podem despertar mais sentimentos além de humor e inadequação. Já as personagens redondas (ou esféricas) possuem profundidade e um número maior de traços que torna sua existência mais complexa e, em geral, surpreende-nos.

No que diz respeito às personagens de ficção televisiva, observa-se mais recentemente um grande número de publicações (SEPULCHRE, 2011; JOST, 2015; ESQUINAZZI, 2011; BARONI, 2016; MITTELL, 2006) sobretudo as destinadas à análise de séries de televisão estadunidenses e inglesas que se debruçam sobre o tema, buscando analisar personagens cuja complexidade se desenha ao longo de temporadas por meio de tramas e intrigas que jogam tanto com a temporalidade quanto a construção narrativa em camadas de maneira a conhecermos mais e mais seu caráter e suas motivações. Boa parte dessas publicações credita a complexificação das personagens à incorporação às séries "de técnicas desenvolvidas para a produção de *soap-opera* que se

infiltraram nas produções do *prime-time* e se adaptaram às expectativas de públicos mistos e *haute gamme*." (GANZ-BLAETTLER, p. 181).

Para Motter (2003, p. 32) a telenovela brasileira apresenta como principal característica no que tange à estruturação de personagens a ancoragem no cotidiano.

Tecido de reiterações e recorrências, o cotidiano participa na construção da personagem marcando-a por hábitos rotineiros, cuja sucessão demarca sua individualidade, sua existência enquanto ser e lhe garante similitude com o real. Seu cotidiano individual é organizado também em função do cotidiano que se articula na trama geral da narrativa e da qual todos os personagens participam como integrantes desse universo particular.

A telenovela como uma narrativa de longa serialidade possibilita o desenvolvimento de personagens em camadas que se sobrepõem e que demarcam características psicológicas mais densas, porém, em geral, observamos uma maior presença de personagens planas que se articulam sobre o eixo de características de tipos como "mocinhos" e "vilões" - aspecto já destacado por Motter (2006) como sendo uma característica forte que emergia na telenovela brasileira nos anos 2000. É sob o traço das personagens planas ou tipos que as personagens populares femininas se mostram mais presentes em telenovelas conforme demonstrou o levantamento por nós realizado nas duas telenovelas analisadas). Em geral, tais personagens alicerçam-se sobre características mais afeitas ao cômico.

Análise da personagem popular feminina popular *Avenida Brasil* e *A Regra do Jogo*

Considerando as discussões acima acerca da personagem, estabelecemos um primeiro recorte para estabelecimento do *corpus* a ser analisado com base na tipologia de Forster (1998) sobre as personagens planas e redondas, a partir das personagens femininas consideradas populares conforme discutimos neste trabalho.

Quadro 1.

Personagens populares femininas em *Avenida Brasil* e *A Regra do Jogo*

Avenida Brasil	A Regra do Jogo
 1. Carminha (Adriana Esteves)	 1. Atena (Giovanna Antonelli) -
2. Monalisa (Heloísa Périssé)	2. Tóia (Vanessa Giácomo)
3. Muricy (Eliane Gardini)	3. Alisson (Letícia Lima)

4. Lucinda (Vera Holtz)	4. Adisabeba (Suzana Vieira)
5. Suelen (Isis Valvede)	5. Djanira (Cassia Kis)
6. Olenka (Fabíula Nascimento)	6. Ninfa (Roberta Rodrigues)
7. Dolores Neiva (Paula Burlamaqui)	7. Lara (Carolina Dieckmann)
8. Tessália (Débora Nascimento)	8. Domingas (Maeve Jinkings)
9. Ivana (Letícia Isnard)	9. Mel (Fernanda Souza)
10. Betânia (Bianca Comarato)	10. Indira (Cris Vianna)
11. Beverly (Luana Martau)	11. Andressa Turbinada (Thaíssa Carvalho)
12. Janaína (Cláudia Missua)	12. Janete (Suzana Pires)
13. Zezé (Cacau Protásio)	13. Conceição (Séfora Rangel)
	14. Dinorah (Carla Cristina Cardoso)

Conforme enunciado anteriormente, este artigo visa a realizar uma breve análise discursiva de uma personagem popular protagonista de cada telenovela. Escolhemos, para observação e comparação duas vilãs, Carminha de *Avenida Brasil* e Atena de *A Regra do Jogo*. Em termos de comportamento e de origem familiar, as duas podem ser consideradas mulheres populares, mas que para sobreviver ao invés de se dedicarem ao trabalho optaram por condutas antiéticas próprias das vilãs de telenovelas.

Para a análise, conforme exposto no início do artigo, utilizaremos as noções de Bakhtin de dialogia e polifonia. Os dois conceitos estão ligados entre si e têm como base a concepção sócio-histórica da linguagem. Como vimos, de acordo com Bakhtin/Volochinov (2002, p.43), as formas da comunicação verbal são determinadas pelas relações de poder e pela estrutura sociopolítica. Assim, todo signo é ideológico, na medida em que está inserido em determinado contexto social. “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a

partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação.” (BAKHTIN/VOLOCHINOV 2002, p. 113).

O conceito de dialogia insere-se nessa concepção sócio-histórica, uma vez que os discursos estão socialmente situados, eles reproduzem, reelaboram, interpõem e refratam outros discursos existentes. Bakhtin (2003) afirma que cada enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e gera atitudes responsivas.

Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa [...] (BAKHTIN, 2003, p. 298).

Decorrente da concepção dialógica da linguagem, a polifonia remete diretamente à experiência discursiva marcada pela interação entre pessoas e seus enunciados individuais.

Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* - mais ou menos criador - das palavras *do outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (...) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância> Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos. (BAKHTIN, 2003, p. 293-294)

Vilãs populares

Carminha (Adriana Esteves) pode ser considerada uma personagem redonda por apresentar diversas facetas e fugir do vilão unidimensional. A personagem pode ser analisada como uma arrivista. Carminha, que cresceu em um lixão, sempre viveu graças a trapças e foi por meio delas que conseguiu se casar com Tufão (Murilo Benício), um jogador de futebol milionário. Embora tenha enriquecido, Tufão mora em uma mansão com toda a família no fictício bairro popular *Divino* no qual nasceu e cresceu. A vilã casou-se com o jogador como parte de um plano arquitetado com seu amante Max (Marcello Novaes), que se torna cunhado de Tufão e também morador da mansão.

Carminha é alvo de um plano de vingança da cozinheira da casa, Nina (Débora Falabella), que fora abandonada quando criança em um lixão pela vilã, madrasta da garota na ocasião. Além disso, Rita (antigo nome de Nina) ressentiu-se pelo fato de Carminha ter roubado o dinheiro do pai e ter sido a responsável indireta pela morte do homem, que fora atropelado. Desconhecendo sua real identidade, Carminha contrata a cozinheira, mantendo com ela, no início da trama, uma relação próxima de amizade.

De acordo com Mauro e Trindade (2012), Carminha apresenta quatro identidades diferentes, a da individualidade patológica, a de uma classe emergente arrogante, a da tradição e moral fingida e uma última identidade vaidosa e um pouco inocente, que demonstra apreço por Nina e amor pelo filho Jorginho (Cauã Reymond). O aspecto da arrogância está relacionado à sua vilania, pois a personagem já possuía o sonho de enriquecer e se diferenciar desde quando era pobre, faz parte de seu caráter amoral, de sua individualidade expressa pela ganância.

Arrogância e maldade são características da personalidade de Carminha que despreza e renega seu passado pobre e tudo o que está ligado à pobreza. Exige ser tratada como uma rainha pelos empregados, e, sua mesquinhez se mostra mais visível frente aos subalternos (por exemplo, não quer que os empregados comam a mesma comida que os patrões e os xinga quando está sozinha com eles), mas também em relação às crianças e aos membros da família de Tufão (sempre que pode desqualifica a própria filha, Ágata (Ana Karolina) e a irmã de Tufão, Ivana (Letícia Isnard).

Carminha não é caracterizada da forma plana como Ivana e Muricy (Eliane Giardini), cujas características se vinculam ao exagero - nas falas, nos gostos, nas roupas, no comportamento - remetendo principalmente à comédia, dialogando com a visão burguesa em relação à mulher popular (SOIHET, 2015). Mas, nem por isso a personagem está isenta da comicidade por meio de sua caracterização vinculada ao *Kitsch* e ao apego a costumes de uma classe social de poucos recursos da qual provém (por exemplo, ela copia os modelos de roupas e os manda confeccionar em uma costureira "popular" porque acredita que os vestidos de grifes não valem o que custam). Também na decoração da casa a vilã mostra seu pouco traquejo social e seu conhecimento estético duvidoso - mistura estilos, valoriza o brilho e a ostentação como sinais de distinção (Bourdieu, 2007). A própria contratação de Nina como cozinheira reflete esse desejo de distinção, já que a cozinheira é uma pessoa fina que fala várias línguas e têm formação em curso superior. A busca por uma espécie de polimento cultural pode ser observada em mais um item de decoração da mansão: os livros nas estantes da biblioteca. Todos os livros ali dispostos são livros cenográficos como ela gosta de enfatizar, pois, não há necessidade de livros verdadeiros já que ninguém na casa lê (inclusive ela). Nas vestimentas, Carminha é sóbria e comportada, assemelhando-se às mulheres do núcleo rico da trama. Inclusive, a bolsa usada pela personagem, bem como suas camisas de seda fizeram sucesso e tiveram procura por parte do público. Esses traços de sua personalidade denotam uma aguda

sensibilidade em torno do capital cultural representado pelos livros (mesmo que cenográficos) em nas camadas superiores da população.

A linguagem da personagem, principalmente quando não age dissimuladamente, é bastante popular e, por vezes, vulgar, com termos como “vaquinha” e “corno”. A comicidade da personagem está presente na sua dissimulação. Ela finge ser uma mãe de família exemplar, religiosa e tradicional. Para isso, muda o seu linguajar, inclusive, com a utilização de termos pouco usados como “concubinato”, para se referir ao modo de vida de sua rival, Monalisa (Heloísa Périssé), antiga noiva de Tufão. O trecho a seguir, no qual os personagens discutem a propaganda da rede de cabeleireiros de Tufão (que tem como sócias Monalisa e Ivana) e, ilustra esse tom paródico.

Carminha: Aliás, quero saber direitinho como é que vai ser essa tal foto aí do outdoor.

Muricy: Ah, nossa, isso eu também queria saber.

Tufão e Max explicam

Carminha (referindo-se a Monalisa): Cês não me aprontem nada indecente, pelo amor de Deus. Porque se deixar seguir pela cabeça daquela sócia de vocês lá, aquela mulherzinha amoral, nós vamos acabar em Sodoma e Gomorra.

Leleco (Marcos Caruso): Que é isso?

Tufão: Sodoma e gangorra? (Risos)

Max: Ô Carmen Lúcia, a popaganda ela pede um pouco de sensualidade.

Carminha (se exalta): Tô vendo que é indecente.

Muricy: Tô vendo tudo.

Tufão (rindo): Fala logo Max. Fala logo, que a mulher tá de calci... de u... de biquíni lá...

Carminha: Foi ideia tua, né, Max. Olha aqui, com que cara eu fico quando eu encontrar o padre Solano?

Leleco murmura sem estar enquadrado na câmera: Ah bom.

Carminha: Como é que eu vou explicar pra ele o anúncio da minha firma. Uma mulher pelada fazendo embaixadinha. Problema meu né, problema meu, deixa que eu resolvo, é isso...

Muricy fala sem ser enquadrada na câmera: Problema nosso, depois a gente tem que se resolver...

Carminha dá um tapa em Tufão: Se tu relar...(Tufão ri)... um dedo naquele fio de cabelo mal alisado, você tá perdido na minha mão, Tufão. Perdido.

No diálogo, encontramos elementos que fazem referência a passagens da Bíblia (Sodoma e Gomorra - cidades destruídas por Deus com enxofre e fogo devido aos pecados de seus moradores); há também referências ao padre Solano (da paróquia do bairro onde Carminha realiza trabalhos em prol da população pobre). As citações constantes à Bíblia em seu discursos compõem uma espécie de vitrine socialmente aceita atrás da qual a vilã esconde diversas trapaças que realiza para subtrair parte da fortuna de Tufão. Por outro lado, cabe salientar que por meio das falas das personagens acima marcadas pelo desrespeito aos turnos da fala de cada um (pergunta-resposta) e pela

encenação entremeada por risos, contato físico (tapa, inclusive) e olhares discursivos das personagens há a instauração de um discurso paródico.

Além dos momentos de fingimento e de maldade explícita, Carminha, como já mencionado, possui um lado afetuoso. O público tem acesso, assim, a dois momentos da “bondade” da personagem, a dissimulada (dissimulação acessada somente pelo público e não pelos outros personagens, com a exceção de Max, marcada pela busca da manutenção de um casamento sem amor) e aquela que parece ser mais sincera, visível quando ela conversa com Nina (antes de descobrir que se trata de Rita). Ao contrário de seu comportamento com outras pessoas da casa, Carminha não faz careta quando Nina vira as costas, por exemplo. Também demonstra amor sincero por seu filho Jorginho.

É possível observar na composição da personagens elementos que remetem à dialogia e à polifonia quando, em seus discursos, transita por diferentes linguagens incorporando discursos típicos da variante popular, da malandragem, do discurso religioso e político (quando pretende se candidatar a vereadora), repercutindo nesses dois últimos tipos os enunciados da tradição e da família. .

Atena (Giovanna Antonelli), de *A Regra do Jogo*, por sua vez, também é uma vilã amoral. De origem pobre, seu verdadeiro nome é Francineide e vive de aplicar golpes. Mora em uma pensão na região central da cidade Rio de Janeiro. No início da trama, Atena se aproveita de sua bela aparência para aplicar um golpe em Romero Rômulo (Alexandre Nero). Desconhecendo que sob a máscara do bom moço dedicado às causas sociais, existe um homem que vive de golpes e furtos realizados sob o manto protetor de uma facção criminosa, ela o seduz, e consegue uma cópia da chave do seu apartamento. Em seguida, ela invade o apartamento e rouba o dinheiro que ele também amealhara por meio de golpes e furtos. Ele a desmascara, mas não consegue se livrar dela já que Atena o chantageia, dizendo que contará todos os expedientes usados por ele para manter a máscara de bom moço. Tempos depois, ela passa a fazer parte da facção criminosa.

Assim como Carminha, Atena é gananciosa, mas demonstra afetividade no decorrer da trama quando se apaixona de verdade por Romero. A personagem tem um apelo maior ao romantismo no desenrolar da novela. Diferente de Carminha, sua dissimulação não passa pela aparência de integrante de família tradicional e defensora dos bons costumes, ela finge ser uma mulher rica para aplicar seus golpes, sempre sensual e bem humorada, dialogando com o arquétipo da *femme fatale* muito presente no filme *noir* francês de meados do século XX. A comicidade da personagem está em suas respostas rápidas e

inteligentes o que confere às suas cenas certa leveza e certo tom de deboche em relação às vítimas de seus golpes. Normalmente, demonstra raciocínio muito mas rápido que os homens e se vangloria disso, trata-se de uma vilã que deseja aproveitar a vida, beber drinques caros, desfrutar de massagens, cremes de beleza e roupas extravagantes e sensuais. É uma personagem que aspira ao luxo, porém não parecer ter pretensão de mostrar-se como pessoa de uma classe social superior, apenas o consumo de bens de luxo e o conforme trazido pelo dinheiro parece motivá-la.

Sua linguagem é marcadamente popular, com vocabulário de malandragem em alguns momentos. Até mesmo o final da personagem é mais leve e divertido que o de Carminha, pois, Atena não se redime, o fim dado a ela é aplicar golpes no exterior com seu comparsa Ascânio (Tonico Pereira) que nutre por ela uma paixão subserviente. A carga dramática de Carminha é maior. Por isso, consideramos Carminha uma personagem mais complexa, mais imprevisível, capaz de surpreender mais, se encaixando na imprevisibilidade convincente da personagem redonda explicada por Forster (2005).

Atena apresenta dubiedade em relação ao empoderamento feminino. No início, se mostra independente, apesar de criminosa, uma sedutora livre que não deseja se vincular amorosamente, apesar de proferir um discurso de repulsa às mulheres. Porém, ao se apaixonar por Romero, ela por diversas vezes explicita seu ideal de amor romântico, humilhando-se para conseguir esse amor. O casamento se concretiza no final. O trecho da cena abaixo (de 11/09/2015), demonstra o discurso inicial de Atena e seu caráter cômico. Atena e Romero estão se conhecendo em um restaurante, um pouco antes o rapaz terminara um namoro de forma grosseira com uma garota que havia se exaltado e lhe jogara bebida no rosto. Atena observa e ao ver que ele se aproxima do balcão onde ela está, pede dois drinques. Os dois iniciam uma conversa da qual apresentamos o seguinte excerto.

Romero: Interessante uma mulher que não gosta das mulheres, é isso?

Atena: Não é? Cê sabe que na escola quando tinha trabalho em grupo eu sempre ficava no grupo dos meninos. Olha só?

Romero: E mesmo quando você vê uma menina virando um copo na cara do menino, chamando ele de cafajeste, monstro...”.

Atena: Ah para, cafajeste, cafajeste pra mim é elogio, tá. Significa que o cara não nasceu pra ser pau mandado, que o cara sabe o que quer.

Romero: Hummm. E monstro é elogio também?

Atena: Não, não. (Ela ri) Mas, meu sexto sentido me diz que você não é um monstro.

Romero: Sexto sentido é coisa de mulher.

Atena: Ué. Não é porque eu não gosto de mulher que eu não posso ser muito feminina.

Romero: É verdade. Concordo com você 100% (Romero olha para o corpo da moça de cima abaixo)

Atena (rindo): Você não é um monstro não. Tá na cara que a sua ex-namorada foi traída e tava aí gritando porque isso é típico de mulherzinha que se importa com traição.

Romero: Ahh você não acha traição uma coisa grave?

Atena: Claaaro que não. Meu Deus do céu. Está no DNA dos homens espalhar os espermatozoides por aí. Olha, e prefiro um cara com pegada assim, tudo bem que me traia de vez em quando, mas com pegada do que aquele molenga de chinelo em frente da televisão, infeliz, aí nunca pensei...

Romero se interessa muito pela conversa, sente-se contemplado pelas preferências da moça. Atena paga a conta, inclusive. O discurso acima mostra-se típico de quem pretende agradar e seduzir seu interlocutor. O discurso de aceitação do machismo como parte inerente ao homem, no entanto, revelar-se-á ao longo da trama como verdadeiro já que a vilã vê o casamento e possíveis traições de Romero como naturais a sua condição de homem. Além disso, ao longo da telenovela, em diversas ocasiões, ele a despreza e usa de violência física contra ela. Fato que não abala seu amor por ele.

Desse modo, é possível perceber uma personagem plana em Atena, embora em alguns momentos possamos achá-la criativa e capaz de reviravoltas. No entanto, quando a analisamos mais detidamente, percebemos que ela se mantém com as mesmas características que a apresentam no início da trama. Carminha é mais elaborada até mesmo no que diz respeito à construção do seu passado familiar. Porém, as duas têm em comum a procura por luxo, elas querem se dar bem na vida com pouco esforço, aproveitam-se da aparência física – as duas são belas, esbeltas, jovens e loiras. Elas usam os relacionamentos para obter o que desejam. Ambas não apreciam em nenhum momento em situação de trabalho e renegam suas raízes pobres. De certa forma, elas dialogam, é possível inferir, com aspectos da mulher popular discutidos por Soihet (2015) no âmbito das poucas oportunidades, da origem pobre, e da dependência dos relacionamentos para obterem status social, embora elas revelem um lado negro específico das personagens vilãs.

Considerações finais

Com base nas discussões e análises precedentes, é possível constatar que as duas vilãs mostram características da mulher popular, no entanto, a chave de compreensão das motivações de ambas encontra-se muito distante do caráter trabalhador e independente das mulheres das classes populares. A chave que as decifra é a da ambição e da conquista de bens. O consumo assume papel aspiracional importante em ambas, com luxo, dinheiro, viagens, mordomias e objetos caros sempre almejados e, muitas vezes, obtidos por elas durante a trama. Carminha deseja ainda o status social que um casamento de interesses

pode lhe dar como trampolim para uma carreira política. Carreira essa que também pretende se estruturar em função de golpes e trapanças com dinheiro público.

Referências

- ANTUNES, Ricardo. Os sentidos do trabalho. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BARONI, Raphaël. Intrigues et personnages des séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu. **Télévision : repenser le récit avec les séries télévisées**. Numéro 7, 2016. Paris: CNRS Éditions
- BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. São Paulo em Perspectiva**. V. 15. N.3. jul/set 2001. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102->. Acesso em 15/02/2015.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo : Perspectiva, 2004.
- DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FONSECA, Claudia. Ser mulher, mãe e pobre. In DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil. São Paulo**: Contexto, 2013. p. 510-533
- FORSTER, Edward Morgan. Aspectos do Romance. São Paulo: Globo, 1998.
- GANZ-BLAETTLER, Ursula. Récits cumulatifs et arcs narratifs. In: SEPULCHRE, Sarah (org.). **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2011.
- JOST, François. **Les nouveaux méchants: quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal**. Paris: Bayard, 2015.
- MARX, Karl H. (1867). **O Capital: Crítica da Economia Política: Livro I: O processo de produção do capital**. Tradução: Rubens Enderleij. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, Karl. Contribuição à crítica da economia política. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MAURO, Rosana; TRINDADE, Eneus. “O estereótipo da vilã emergente na construção das identidades discursivas de Carminha em Avenida Brasil”. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom 2012). Anais do Intercom, 2012. Disponível em:
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0389-1.pdf>. Acessado em: 30 maio. 2016.
- MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The velvet light trap**. Number 58, Fall 2006, University of Texas Press.
- MOTTER, Maria Lourdes. **Telenovela: reflexo e refração na arte do cotidiano**. XXI Congresso Intercom. Comunicação apresentada no GT Ficção Televisiva Seriada. Recife, PE, 1998.
- MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.
- SEPULCHRE, Sarah. Le personnage en série. In: SEPULCHRE, Sarah. **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2011.
- SEPULCHRE, Sarah. **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, 2011.



SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano. In: DEL PRIORE, Mary (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. [1980] Buenos Aires: las Cuarenta, 2009.