

A JORNADA DA VILÃ: MITO, REPRESENTAÇÃO E IMAGINÁRIO DA MULHER PERIGOSA NA TELENVELA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

THE VILLAIN'S JOURNEY: MYTH, REPRESENTATION, AND IMAGINATION OF THE DANGEROUS WOMAN IN CONTEMPORARY BRAZILIAN TELENVELAS

MARCELLA FERRARI BOSCOLO¹
MARIA IGNÊS CARLOS MAGNO²

RESUMO

O artigo investiga as representações da vilania feminina na telenovela brasileira como figurações do imaginário social, articulando a teoria dos regimes do imaginário de Gilbert Durand (1997) ao dispositivo melodramático. Propõe-se uma cartografia simbólica que mapeia permanências e mutações de arquétipos do feminino perigoso, tomando como corpus vilãs de alta repercussão no horário nobre da televisão. Argumenta-se que a vilania mobiliza um imaginário noturno de desejo, ambiguidade e transgressão que o melodrama acolhe para, ao final, conter por meio de rituais de punição, restaurando a ordem moralizante do melodrama. Em diálogo com Murdock (2022), o trabalho contrapõe a jornada integrativa da heroína à representação não conciliatória da vilã, cuja centralidade narrativa se destaca em obras como *Vale Tudo* (1988), cresce no período da “virada mimética” da vilania estudado na telenovela *A Favorita* (2008), passa pelo protagonismo ambíguo de *Senhora do Destino* (2004) e atinge seu apogeu na gramaticalização da vilania em *Beleza Fatal* (2025). Conclui-se que essas representações expõem os limites de hospitalidade aos corpos femininos no espaço midiático, fazendo da telenovela um campo de dissenso afetivo onde direitos de existência e imaginário de punição permanecem em disputa.

Palavras-chave: imaginário; vilania feminina; melodrama; telenovela brasileira; representação.

ABSTRACT

*This research investigates representations of female villainy in Brazilian soap operas as figurations of the social imaginary, linking Gilbert Durand's theory of imaginary regimes (1997) to the melodramatic structure. It proposes a symbolic cartography that maps the permanence and mutations of archetypes of dangerous femininity, taking as its corpus female villains with high repercussions in prime time television. It argues that villainy mobilizes a nocturnal imaginary of desire, ambiguity, and transgression that melodrama embraces in order to ultimately contain it through rituals of punishment, restoring the moralizing order of melodrama. In dialogue with Murdock (2022), the work contrasts the integrative journey of the heroine with the non-conciliatory representation of the villain, whose narrative centrality stands out in works such as *Vale Tudo* (1988), passes through the ambiguous protagonism of *Senhora do Destino* (2004), and reaches its peak in *Beleza Fatal* (2025). It is concluded that these representations expose the limits of hospitality to female bodies in the media space, making the telenovela a field of affective dissent where rights of existence and the imaginary of punishment remain in dispute.*

Keywords: imaginary; female villainy; melodrama; Brazilian soap opera; representation.

1 Doutoranda em Comunicação Audiovisual do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi, e-mail: marcellaferrari.jor@gmail.com
2 Professora Permanente do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi, doutora em Ciências da Comunicação, e-mail: unsigster@gmail.com

Introdução

As telenovelas brasileiras desempenharam, ao longo das décadas, um papel central na construção do imaginário popular, consolidando-se como espaço privilegiado de debate público sobre a identidade nacional ao combinarem elementos do arcaico e do moderno e tematizarem a interseção entre vida pública e privada, como avalia Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003).

Herdeira direta dos folhetins e do melodrama, a telenovela brasileira articula uma gramática afetiva regida por esquematizações e polarizações morais que condensam em tipos emocionais as tensões fundamentais da cultura. Conforme aponta Jesús Martín-Barbero (1997), o melodrama se organiza em torno de quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso, que correspondem a quatro tipos de situações: terríveis, excitantes, ternas e burlescas, personificadas por quatro personagens arquetípicos: o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo.

No interior dessa estrutura em que a telenovela brasileira foi desenvolvida, a vilania tem historicamente cumprido a função de antagonizar o heroísmo, catalisar o conflito e impulsionar a narrativa rumo à catarse, operando como motor dramático (Motter, 2004). Esta pesquisa, no entanto, propõe um deslocamento: parte-se da hipótese de que, em determinados contextos contemporâneos, a vilã deixa de ser antagonista para ocupar o centro da narrativa, suprimindo o papel tradicional da mocinha na telenovela.

Tal inflexão aponta não apenas para uma reorganização do eixo dramático, mas para um sintoma cultural mais amplo: na era do streaming, do meme e da performatividade digital, o excesso, a ambiguidade e o carisma perverso da vilania não são apenas tolerados, mas desejados, reproduzidos e celebrados na TV e nas redes sociais, que aqui são consideradas termômetros de circulação e adesão simbólica, haja vista o especial de 60 anos da Rede Globo que contou com um quadro inteiramente dedicado à reunião de vilãs³, sem contrapartida para as heroínas, por exemplo.

A proposta deste trabalho é, portanto, investigar o que se poderia chamar de apogeu da vilania na telenovela brasileira, tendo como ponto de chegada a obra *Beleza Fatal* (HBO Max, 2025), cuja protagonista Júlia/Sofia concentra, em seu desejo de vingança contra Lola, os eixos dramáticos e simbólicos da narrativa, num universo em que nenhuma mocinha ocupa o centro da ação. Ao lado desse objeto principal, serão revisitadas vilãs paradigmáticas da televisão aberta, como *Odete Roitman* (TV Globo - *Vale Tudo*, 1988), *Nazaré Tedesco* (TV Globo - *Senhora do Destino*, 2004) e *Flora* (TV Globo - *A Favorita*, 2008) com o intuito de mapear as transformações estéticas, simbólicas e midiáticas que levaram ao protagonismo atual da mulher perigosa na telenovela.

Para isso, propõe-se a *Jornada da Vilã*, livremente inspirada na *Jornada da Heroína* de Maureen Murdock (2022) para examinar tensões arquetípicas entre autonomia e punição condensadas na figura da mulher perigosa no imaginário melodramático. A revisão teórica desta pesquisa ancora-se, principalmente, nas teses de Isabelle Anchieta (2022) e de Larissa Leda Fonseca Rocha (2016), que, por diferentes caminhos, contribuem para compreender a construção simbólica da vilania feminina no imaginário social e, conseqüentemente, no nosso objeto de estudo.

3 Disponível em: <https://gshow.globo.com/tv/tv-globo-60-anos/noticia/vilas-iconeas-das-novelas-se-reunem-no-show-60-anos-da-tv-globo.ghtml>. Acesso 17/7/2025.

Anchieta propõe uma arqueologia do imaginário feminino nas sociedades midiáticas, fundamentada na noção de sociogênese, a ideia de que as imagens que representam a mulher são construções histórico-culturais, e não naturais ou espontâneas.

Complementarmente, Rocha (2016) observa que as vilãs contemporâneas se afastaram das imagens grotescas e caricaturais que marcaram suas primeiras aparições, assumindo cada vez mais traços de beleza, elegância e sofisticação. “A vilania na teledramaturgia é bonita, poderosa e livre” (Rocha, 2016 p. 11). A valorização estética, longe de suavizar sua imagem, potencializa seu fascínio e sua ameaça, tornando-a uma figura ainda mais disruptiva no contexto da economia melodramática.

O imaginário, como observa Durand (1997), constitui uma estrutura profunda do pensamento humano, responsável por organizar os símbolos e arquétipos que dão sentido às experiências coletivas. Na telenovela, esses regimes se materializam nas figuras femininas: de um lado, a heroína redentora e solar; de outro, a vilã noturna, sensual e transgressora. Essa oposição arquetípica, longe de ser apenas moral, revela as permanências e metamorfoses do imaginário patriarcal na cultura midiática brasileira.

À luz desse arcabouço, as vilãs aqui estudadas são lidas como reatualizações ou subversões dos mitos fundacionais do feminino antagonizado, operação que se evidencia tanto na sua caracterização estética, quanto na recepção espectral já comentados. Entender o presente momento identificado nesta pesquisa como apogeu da vilania, portanto, é compreender o espelho distorcido pelo qual a telenovela reflete, e negocia, os impasses do protagonismo feminino no Brasil do século XXI.

O espelho estilhaçado: múltiplas reflexões da vilania feminina na cultura ocidental moderna

A figura da mulher vilã tem raízes profundas no imaginário ocidental. Desde Medusa, cuja insubmissão é punida com monstrosidade, até Lilith, demonizada por reivindicar igualdade frente a Adão, a autonomia feminina é reiteradamente narrada como ameaça à ordem. Como identifica Simone de Beauvoir (2016, p. 13), “o homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”, estabelecendo um regime simbólico no qual o desejo e o poder da mulher devem ser controlados ou eliminados.

Isabelle de Anchieta discorre sobre o denominador comum da sobre-subhumanidade das mulheres encontrado por ela ao analisar imagens de bruxas e índias tupinambás dos séculos XV a XVI, era da inquisição católica. “Elas estão, simultaneamente, acima e abaixo dos homens (...) São mulheres ‘diabolizadas’ por agirem contra uma ordem tida como natural” (Anchieta, 2022a, p.25). De acordo com a autora, é por meio dessa representação subversiva instaurada no imaginário europeu que tanto a responsabilidade pela desordem privada (a disfunção nos papéis de gênero), quanto a desordem social ampliada (peste, fome e violência) recai sobre as mulheres, cabendo-lhes punições.

Perseguidas pela Igreja Católica e pela aristocracia a partir do século XIV, parteiras, curandeiras e benzedoras são convertidas em bruxas, figuras transgressoras da ordem. “É também no século XIV que se processa a imagem visual da bruxa (...) essa imagem possui desde o princípio uma característica singular: a inversão das funções tidas como próprias das mulheres” (Anchieta,

31, 2022a). Ou seja, ao invés de dar a vida, elas induziam à morte. Montadas em vassouras, objeto fálico em riste, fogem do lar e de suas “obrigações de mulher”.

A partir da sua abordagem sociogênica das imagens da mulher no ocidente moderno, a autora observa nas múltiplas contaminações encontradas na representação do feminino o que ela nomeia como polimagem, característica inerente de qualquer imagem de carregar ecos e lembranças de outras imagens aos quais está vinculada no interior de uma esfera comum. Ora, em sua pesquisa, encontramos dois indicadores interessantes na representação do feminino diabólico: a feiura e o gesto maléfico, marcadores que advêm de figuras mitológicas monstruosas e se perpetuam no nosso imaginário; como as bruxas de nariz adunco, risada estridente e poderes destrutivos dos contos de fada editados dos irmãos Grimm, sedimentadas na cultura popular como figuras perigosas.

Além da feiura e do gesto maléfico, outro traço recorrente na construção simbólica do feminino demonizado é a beleza excessiva, envolta em mistério e erotismo, que desestabiliza as normas morais por meio da sedução. Essa dupla face, o feio que repele e o belo que atrai, constitui uma ambiguidade fundante da mulher diabólica, cujas origens remontam à figura de Lilith e à Salomé bíblica, que se usam de sua beleza e astúcia em prol do desejo de poder, instância tradicionalmente negada ao Outro. Na pesquisa de Anchieta, essa polimagem se sedimenta na cultura popular por meio do cinema, inaugurado pela Vamp destruidora de lares Theda Bara, e levado adiante por estrelas de Hollywood como Greta Garbo, Bette Davis e Rita Hayworth (Anchieta, 2022b).

A partir do século XIX, como observa Rocha (2022), o fascínio social pelo monstruoso desloca-se das feiras populares, onde corpos deformados eram exibidos como espetáculo, para o terreno da cultura midiática, que passa a operar não mais com o monstro em carne e osso, mas com sua transfiguração simbólica. A indústria cultural desmaterializa o monstro, convertendo-o em signo: um artefato estético e discursivo que encarna, sob a superfície do belo, o monstruoso.

Na televisão brasileira, a telenovela se apropriou desse imaginário, reelaborando-o segundo as tensões sociais de cada época. A vilã, inicialmente caricatural, se transmutou para personagens de complexidade psicológica, social e política. O grotesco, nesse novo regime de visibilidade, cede espaço ao glamour perverso, em que o horror do corpo disforme é substituído pela inquietação causada pela beleza cínica.

A fase realista da telenovela brasileira, delimitada por Lopes (2009) como o período entre 1968 e 1990 em que se tem a consolidação de uma linguagem voltada ao cotidiano urbano e moderno, marcada pelo marco inaugural de Beto Rockfeller (TV Tupi, 1968–69), também coincide com o início da segunda onda do feminismo e seus reflexos na teledramaturgia.

Nela, as personagens femininas passam a expressar com mais intensidade os anseios de liberdade, poder e autodeterminação que ganham força no debate público. No entanto, essa nova representação da mulher em vias de emancipação é atravessada por um limite normativo que se consolida no imaginário social, o padrão estético da beleza, juventude e magreza, compreendido como mito por Naomi Wolf (2018) que aprisiona a liberdade feminina dentro de um modelo visualmente desejável e midiaticamente controlado.

Rocha (2022) enuncia que, nesse período, a presença de vilãs no núcleo protagonista ainda era tímida, situação que se inverteu completamente a partir de 1990, fase que também inaugura o naturalismo na telenovela, marcado pela “encenação de fatos e temáticas sociais e políticas” (Lopes, 2009, p.27); tornando-se praticamente a norma a partir de 2003.

Para Rocha, há dois tipos de vilãs que habitam esse cenário pós-1990 na telenovela: a vilã melodramática, marcada por traços de histeria, loucura e punição, e a vilã moderna, cujos atos vis são racionalizados e embutidos em objetivos claros de ascensão, prazer ou vingança. A autora pontua que ambas, porém, compartilham um mesmo vetor de intensificação imagética, especialmente na figura da mulher loira, sensual e fria, sugerindo uma intericonicidade visual que reforça associações entre maldade, beleza e poder feminino.

O espetáculo do corpo vilanesco cumpre, assim, duas funções: seduzir e trair. Nas palavras da autora, “ser bonita, magra e jovem estabelece uma tríade que conforma o sucesso da aparência e deixa aparecer na superfície do corpo algo da tenacidade e obstinação que carregam nas atitudes perante a vida” (Rocha, 2016, p. 256).

A vilã, portanto, opera como síntese simbólica das tensões entre liberdade e contenção. Sua trajetória dramatiza o dilema da mulher contemporânea: conquistar poder e visibilidade reproduzindo as estruturas que continuam a julgar, vigiar e punir o exercício pleno dessa autonomia. Se, conforme Beauvoir, a mulher foi historicamente constituída como o Outro, é possível dizer que a vilã contemporânea é o espelho estilhaçado desse Outro, que refrata insubmissão.

Contudo, esse novo rosto da vilã, que rompe com a associação ancestral entre beleza e virtude, está longe de representar uma ruptura com a tradição patriarcal; explicita a resiliência dos dispositivos simbólicos de controle. A beleza, nesse modelo, é armadilha que transforma a subjetividade feminina autônoma em espetáculo disciplinado e punível para as audiências. A vilania é desejada, admirada, viralizada para, ao fim, como veremos mais adiante, ser descartada.

Neste novo arranjo, o melodrama televisivo opera como teatro da monstruosidade simbólica: a vilã encarna, no corpo da mulher bela e cruel, um sintoma cultural do nosso tempo, uma aberração oriunda não da anomalia biológica ou sobrenatural, mas da subversão simbólica da norma de gênero imposta pelo patriarcado. Assim, o apelo popular da vilã reside na fricção entre desejo e ameaça, prazer e punição, reforçando a nossa hipótese de que, na contemporaneidade, o mal feminino é estetizado e consumido como espetáculo, mas também como inquietação.

Da subversão à condenação: a trajetória da mulher vil representada na telenovela brasileira

A figura da vilã constitui uma das matrizes mais recorrentes e significativas da ficção melodramática, sobretudo no contexto da telenovela brasileira. Longe de ser apenas antagonista da heroína ou personificação do mal, a vilã é peça estrutural da narrativa, responsável por catalisar conflitos, desestabilizar ordens familiares e tensionar os limites morais que regem a diegese. Sua presença dramatiza o incômodo social em torno da mulher que se desvia do pacto da docilidade, da maternidade abnegada e do amor redentor, pilares simbólicos do melodrama enquanto gênero de reconhecimento (Martín-Barbero; Muñoz, 1992).

O melodrama, entendido como forma expressiva que ultrapassa o campo estético e se enraíza nas sensibilidades sociais, tem sido definido como uma narrativa de excesso e reconhecimento. Conforme apontam os autores, trata-se de um saber do sensível que organiza a experiência da dor, do afeto e da justiça por polarizações morais: o bem e o mal, o justo e o injusto, o puro e o corrupto, articuladas a partir de arquétipos que dramatizam dilemas íntimos como conflitos sociais. Nesse sistema de valores, a vilania cumpre o papel de romper a estabilidade da ordem simbólica e, ao fazê-lo, ativar a maquinaria emocional e narrativa da trama.

A vilã, nesse contexto, é também a figura responsável por instaurar o conflito dramático que sustenta a progressão narrativa. Conforme observa Motter (2004), o vilão (e, por extensão, a vilã) é “o antagonista, o malfeitor ou o bandido, a personagem que faz o mal (...) deve ser construído com requinte para derrubar, a cada tentativa de recuperação de um golpe, o adversário com outro mais astucioso, mais esperto e inteligente que o anterior” (Motter, 2004, p.67), razão de ser que, no caso da personagem feminina, ganha contornos específicos ao se confrontar com o modelo normativo do feminino sacralizado: doce, materno, passivo, sofredor. A vilania feminina, portanto, não representa apenas uma desobediência ética, mas um desvio de gênero, ela encarna o feminino que deseja, age, manipula e, por isso, transgride.

Sob a perspectiva do imaginário, conforme Gilbert Durand (1997), a vilania feminina encarna um dos arquétipos mais persistentes do regime noturno das imagens, acolhendo a ambiguidade, o desejo e a transgressão. Se o regime diurno associa o feminino à luz, à pureza e à obediência, o regime noturno projeta nele a sombra, a sedução e a força indomada. As vilãs melodramáticas, portanto, não apenas desestabilizam a moral narrativa, mas reatualizam, na esfera midiática, mitos arcaicos de punição do feminino que ousa desejar e agir.

Como aponta Maureen Murdock (2022) em sua leitura simbólica do feminino escindido, a mulher é educada a abandonar aspectos essenciais de si, sua força, sua cólera, sua ambição, em nome da aceitação social. A heroína busca reconstituir esse feminino ferido ao longo de sua jornada. Ela propõe a Jornada da Heroína (2022) como uma resposta simbólica à insuficiência do modelo do herói clássico para abordar as experiências das mulheres no mundo real. Sua proposta parte de uma escuta clínica e pedagógica, voltada à reconexão da mulher consigo mesma.

Aqui, porém, adotamos livremente essa estrutura como inspiração para refletir sobre uma trajetória antagônica na teledramaturgia: a da mulher vilã. Se a heroína murdockiana busca curar a cisão entre o feminino rejeitado e o masculino assimilado, a vilã nega essa reconciliação.

Nesse sentido, a vilania pode ser interpretada como uma reação estratégica de uma personagem a um mundo que não a atende. Sua resposta, contudo, é performativa; em vez de reivindicar pertencimento, ela encena poder. Assume uma máscara que lhe permite operar nas brechas do sistema.

Essa recusa a participar dos códigos tradicionais do feminino abnegado marca sua jornada como um trajeto de ruptura. Mas essa ruptura não é libertadora, é insustentável. A vilã não é integrada, perdoada ou recuperada; é desautorizada. Ao final, quando sua presença já tiver cumprido sua função desestabilizadora, é punida. A narrativa melodramática precisa da vilania para existir, mas vai destruí-la para se concluir.

Com isso, a vilã ocupa um lugar ambivalente: é o agente da transformação narrativa, mas também o corpo sacrificial da restauração da ordem. O pacto que ela firma com o sistema não é o da obediência, mas o da exposição, e sua punição final confirma que a transgressão feminina, no melodrama, só pode existir como exceção a ser contida.

Ao longo da evolução da teledramaturgia brasileira, tanto as heroínas quanto as vilãs se viram cativas de uma lógica estrutural que as posiciona como objetos de expiação dentro da narrativa. Se à primeira vista a mocinha virtuosa e a vilã transgressora parecem ocupar polos opostos, uma análise mais profunda revela que ambas são prisioneiras da mesma gramática cultural que demanda a punição simbólica do feminino, seja por abnegação, expiação ou transgressão.

Essa dinâmica revela que o melodrama televisivo, mesmo quando modernizado, permanece comprometido com a pedagogia da expiação feminina. Assim, a pergunta que emerge é inescapável: todas as mulheres são convocadas a vir ao mundo para expiar? A telenovela responde que sim, dramatizando incessantemente a necessidade de que o feminino esteja atrelado a processos de sofrimento, renúncia ou punição como condição de existência simbólica legítima.

A vilã é também o elo que conecta as frustrações íntimas dos personagens às indignações morais do público. Na prática narrativa, isso se traduz em cenas de confrontação, falas carregadas de ironia, revelações inesperadas, jogos de manipulação e rupturas espetaculares, todas ações que garantem o clímax e a continuidade da trama. Rocha (2016) demonstra como a vilania feminina vem se atualizando nas telenovelas contemporâneas, explorando não só a crueldade e o narcisismo, mas também dimensões de trauma, ressentimento e desejo de reconhecimento dessas mulheres. Tal atualização amplia o impacto da vilã enquanto motor dramático, fazendo com que ela não apenas cause o conflito, mas encarne as contradições profundas do próprio sistema que a condena.

Ao tensionar a proposta de Murdock para os propósitos deste estudo, buscamos delinear uma figuração simbólica atribuída à vilã melodramática. Trata-se de um percurso arquetípico que, em vez de buscar cura, equilíbrio e integração, move-se em direção ao descompasso, à recusa e à punição, movimentos estruturais que reafirmam a ordem patriarcal e restauram o predomínio do regime diurno sobre o noturno, nos termos de Durand (1997). Abaixo, traçamos um quadro comparativo entre esses dois itinerários narrativos:

Jornada da Heroína (Murdock)	Jornada da Vilã no Melodrama
Separação do feminino	Rejeição do feminino como fraqueza A vilã rompe com vínculos afetivos e associa o cuidado ao risco de vulnerabilidade.
Identificação com o masculino	Apropriação de estratégias de dominação A vilã encarna o feminino idealizado pelo patriarcado como ferramenta na disputa pelo poder
O caminho de provas	Aprimoramento da máscara e das manipulações Cada desafio fortalece sua performance dissimulativa
A dádiva ilusória do sucesso	Ascensão por artifícios e vitória performática O sucesso é a medida da sua queda posterior.

Jornada da Heroína (Murdock)	Jornada da Vilã no Melodrama
Mulheres fortes podem dizer não	Afirmção destrutiva do próprio poder O não vira arma de domínio, ruptura e violência simbólica.
Iniciação e descida para a Deusa	Mergulho na Sombra feminina A vilã incorpora arquétipos do feminino mitológico terrível: fúria, vingança e desejo de controle absoluto.
Anseio urgente de reconexão com o feminino	Impossibilidade de reconexão Tentativas de afeto fracassam ou são instrumentalizadas; o laço é sempre precário.
Curando a ruptura mãe/filha	Ferida matricial como motor da vilania Não há cura; a relação familiar permanece marcada por abandono, rivalidade ou distorção.
Encontrar o homem interior com coração	Instrumentalização do afeto masculino Homens são usados como recursos narrativos, proteção, status ou vingança.
Além da dualidade	Restauração da ordem pela exclusão da vilã Queda, punição ou morte reafirmam a diferença irreconciliável entre ela e a comunidade.

Essa correspondência que estabelecemos entre as vilãs no melodrama e a obra de Murdock nos auxilia a compreendê-las como a encarnação arquetípica do imaginário noturno, em que o desejo e a transgressão substituem o ideal de redenção. Ao contrário da heroína murdockiana, que busca reconciliação e integração, a vilã é prisioneira de um ciclo simbólico de excesso e punição. Sua destruição, ao final, opera como ritual de purificação do imaginário social, restabelecendo a moral solar do melodrama sobre as forças sombrias do feminino vilanesco.

Vilãs em movimento: cartografia simbólica do imaginário melodramático

Como etapa empírica da nossa pesquisa, propõe-se a análise das vilãs do nosso corpus, a partir das quais se mobiliza uma cartografia simbólica das figurações pelas quais a vilania feminina é significada, disputada e punida melodrama televisivo brasileiro contemporâneo ao longo de quatro casos identificados:

Caso 1 - da Negação e da Exceção: vilãs como anomalias a serem punidas

No final dos anos 1980, em plena transição entre a fase realista e a fase naturalista da telenovela brasileira (Lopes, 2009), emerge a figura de Odete Roitman, de *Vale Tudo* (TV Globo, 1988), que encarna a vilã como exceção simbólica, uma mulher que ultrapassa os limites da feminilidade aceitável e, por isso, precisa ser punida ou ridicularizada. Trata-se de um caso marcado pela

separação do feminino desviante declarado. Sua imagem cristaliza um arquétipo duradouro na cultura audiovisual brasileira: o da vilã poderosa, refinada e absolutamente cruel, cujo poder é exercido não apenas por seus recursos econômicos, mas sobretudo pela manipulação simbólica e pelo discurso elitista e cínico que se ergue como violência verbal.

Visualmente, Odete é construída como uma figura aristocrática. Cada elemento de sua indumentária comunica luxo e frieza. Ela caminha ereta, fala baixo, mas com firmeza e deboche, olhando os outros sempre por cima. Sua performance é construída na contenção dos gestos e na altivez do olhar.

Odete não perde o controle. Seu poder se manifesta sobretudo na capacidade de manipular os demais personagens como peças de um tabuleiro. Mas é pelo discurso que Odete escancara sua vilania. Frases como “No Brasil, quem não é corrupto é idiota”, “O lugar mais ao sul que uma pessoa civilizada pode ir é Milão”, ou ainda “Português é uma língua tão chinfrim” tornam-se instrumentos de distinção social violenta, construída para humilhar e excluir.

O bordão “Quem matou Odete Roitman?”, que tomou as ruas, as rodas de conversa e os noticiários da época antes mesmo da cultura digital, indica que sua morte foi elevada à condição de agenda setting nacional. Em entrevista ao Ziraldo no programa O Papo (1988), a própria Beatriz Segall refletiu criticamente sobre essa adesão emocional ao assassinato da personagem:

uma coisa que ninguém pensou foi o seguinte: o Brasil inteiro está aceitando o assassinato. E um assassinato é um assassinato. Porque se alguém comete um crime, esse crime tem que ser julgado. (...) Nesse país não existe pena de morte. (...) Ela vai ser julgada. Isso é uma coisa muito séria nesse país (Segall, 1988).

A fala da atriz explicita o que o melodrama muitas vezes encena sem dizer, a vilã não é apenas punida narrativamente, ela é justificada por um desejo coletivo de expiação simbólica. Sua morte é fruto de um erro, ela é confundida com a amante de Marco Aurélio (Reginaldo Farias), seu genro, e morta por Leila (Cássia Kis), esposa dele. O gesto da assassina não é impulsionado por uma vingança direta, mas por uma projeção de ódio sobre uma figura feminina que lhe rouba o marido. Odete não morre por seus crimes, morre por seu lugar simbólico de mulher perigosa.

Caso 2 – A virada mimética: Flora, a vilã como anti-heroína

Flora (Patrícia Pilar), interpretada por Patrícia Pillar em *A Favorita* (TV Globo, 2008), inaugura uma nova chave na representação da vilania na telenovela brasileira. A personagem não apenas assume a figura estratégica da vilã apenas na altura do primeiro plot twist, mas também se constitui como uma metanarradora; manipula o tempo narrativo, a percepção dos demais personagens e, sobretudo, a adesão emocional do público.

Sua apresentação inicial é cuidadosamente construída para suscitar empatia. Flora aparece como uma mulher bonita, introvertida, de fala suave e olhar melancólico. Após dezoito anos na prisão, a personagem retorna determinada a reconstituir sua trajetória, incluindo a reconquista da filha Lara (Mariana Ximenes), criada por Donatela (Claudia Raia), sua suposta algoz. Apenas no capítulo 60 ocorre a revelação, Flora é a verdadeira assassina e, portanto, a vilã cínica, calculista e movida por ressentimento.

No final, Flora é presa e retorna ao cárcere, onde afirma se chamar Donatela, em delírio que simboliza sua usurpação definitiva. Sua presença desloca o eixo de identificação para o campo da ambiguidade, inaugurando um novo pacto com o público.

Caso 3 - Protagonismo ambíguo: a vilã como centro afetivo

Nazaré Tedesco, interpretada por Renata Sorrah na telenovela *Senhora do Destino* (TV Globo, 2004), constitui um marco simbólico na representação da vilania no melodrama televisivo brasileiro de transição da figura clássica da vilã manipuladora para uma vilania burlesca. De origem marginal, ex-prostituta, sequestra a filha de Maria do Carmo (Susana Vieira) como artifício para forçar um cliente a abandonar sua esposa e casar-se com ela. Anos depois, vive uma ascensão social sustentada por essa mentira original, utilizando o casamento e a maternidade como instrumentos de legitimação. Sua trajetória ficcional é marcada por uma estética de excessos verbais, visuais e performáticos que a transformam em meme antes mesmo da consolidação da cultura digital.

Sua fala é estruturada como marca de personagem, mobilizando bordões de forte carga expressiva que reforçam o tom farsesco de sua vilania. Quando se olha no espelho e se define como “louraça boazuda” ou “gostosa pra caramba”, Nazaré atualiza a tradição das figuras vaidosas e encantatórias do imaginário popular, como a bruxa narcisista, mas o faz com um deslocamento cômico que aproxima sua performance da estética drag e do arquétipo da diva decadente. A tônica do excesso, longe de ser meramente caricatural, é parte integrante de sua estratégia de cena e constrói um estilo visual reconhecível e replicável.

No clímax da telenovela, o embate entre Nazaré e Maria do Carmo se materializa fisicamente. A heroína desfere uma surra pública na vilã, num gesto de reparação simbólica que reposiciona os polos éticos da narrativa. Nazaré é derrotada, perde a filha que sequestrou, é desmascarada diante da família e, por fim, encurralada pela justiça. Em sua última ação dramática, atira-se de uma ponte para evitar a prisão. O gesto final é ambíguo, pode ser lido tanto como índice de culpa e desespero quanto como recusa a submeter-se às leis. O suicídio não é punição redentora, mas última performance, onde Nazaré escolhe sair de cena com o mesmo controle e teatralidade que marcaram sua jornada.

A personagem inaugura, assim, um regime de presença para a vilã na telenovela brasileira que transcende a oposição ética clássica e passa a disputar centralidade narrativa e afetiva com a própria heroína. Em Nazaré, a vilania se torna uma força midiática e simbólica autônoma, capaz de inscrever-se no imaginário popular como ícone do excesso, da transgressão e da ironia.

Caso 4: a vilania como gramática no melodrama contemporâneo

Na telenovela *Beleza Fatal* (HBO Max, 2025), a vilania deixa de ser um desvio da norma melodramática para tornar-se sua própria gramática. Escrita por Rafael Montes, a narrativa acompanha a vingança de Sofia (que assume posteriormente a identidade de Júlia) contra Lola.

Sofia (Camila Queiroz) inicia sua trajetória marcada por um acúmulo de traumas; ainda na infância, perde a casa em um incêndio e tem o rosto desfigurado, o que leva sua mãe a se mudar com ela para o Rio de Janeiro em busca de amparo na casa da prima Lola (Camila Pitanga). No entanto, o acolhimento se revela perverso, Lola as explora, humilha e, por fim, incrimina a mãe de Sofia pela morte do próprio marido; crime que, na verdade, ela mesma cometeu. A mãe de Sofia morre na prisão, e a menina torna-se órfã. Fugindo do orfanato com a ajuda da família Paixão, por quem é adotada. A adoção ocorre pouco depois da perda traumática de Rebeca, filha biológica de Elvira (Giovana Antonelli), vítima de uma cirurgia clandestina malsucedida conduzida pelos médicos Benjamin (Caio Blat) e Rog (Marcelo Cerrado). Esses, por sua vez, são acobertados por Lola, que os chantageia e se casa com Benjamin, ingressando no clã Argento.

A dor das perdas catalisa a conversão narrativa de Sofia; motivada pela vingança, ela abandona sua identidade anterior, assume o nome de Júlia e infiltra-se no círculo de seus algozes com um plano meticuloso de destruição de Lola. Progressivamente, rompe os vínculos com sua família adotiva, trai o irmão adotivo, com quem namorava, mata Benjamin e prende Lola. Termina só; rejeitada por todos, porém vingada.

A metamorfose de Sofia ao longo da trama revela endossa a sua virada de chave narrativa. De vítima sofredora, com cabelos escuros, cicatriz no rosto e trajas simples, ela se remove cirurgicamente a cicatriz, fica loira e passa a usar as roupas de Lola, apropriando-se também de sua estética, de sua performance cínica e de sua amoralidade.

Lola, por outro lado, representa a vilã clássica em chave burlesca: narcisista, histriônica e manipuladora, ascende socialmente ao chantagear Benjamin e casar-se com ele, aliando-se ao patriarca misógino para ampliar seu domínio. Seu figurino hipersexualizado e suas performances carregadas de ironia e teatralidade evocam o legado de personagens como Nazaré Tedesco e de celebridades e influencers da Internet. Suas ações são pautadas pelo interesse próprio e pela manutenção do poder.

Seus cenários, frequentemente compostos por espelhos, iluminação cor-de-rosa, champagne e poses de empoderamento, servem como pano de fundo para a crítica feita pelo autor aos simulacros das redes sociais. Seus bordões dirigidos aos "Lolovers", como "*Amades*" e "*My love*" (sempre com pronúncia abasileirada), além do deboche ao tirar o sogro do armário gritando "*Viva as gays! Gay! Gay! Gay!*", a conectam diretamente com o público das redes sociais, tanto dentro da diegese (como influenciadora e celebridade) quanto fora dela (como ícone pop).

Quando seduzida por Júlia, sem saber tratar-se de Sofia, Lola envolve-se em uma relação ambivalente e acaba assassinando friamente a sua amante. O embate com Sofia, nesse sentido, a força a operar em função da narrativa de Outro: cada vez mais consumida pela rival, ela ativa a chave de reação/ defesa que, no melodrama tradicional, caberiam à mocinha, mas destituídos de qualquer ideal de virtude.

Como parte de seu plano obsessivo de vingança, Sofia impõe a Lola uma derrocada meticulosamente orquestrada. A antagonista, outrora figura central da elite midiática com seu império de estética, vê sua reputação pública destruída, é desfigurada por uma tatuagem na testa com a palavra "assassina" feita por Sofia, é condenada e enviada à prisão por um crime que não cometeu, onde sofre a degradação física e simbólica da personagem. A punição é, assim, estética e narrativa: o burlesco vira grotesco.

O público já não espera a vitória do bem, mas se envolve com a intensidade das disputas, com a ironia dos diálogos e com a performatividade das personagens. Trata-se de uma dramaturgia que estetiza a crueldade e fragmenta os polos morais, convertendo a vilania em forma dominante e em linguagem compartilhada.

Conclusão

A trajetória da vilania feminina na teledramaturgia brasileira revela muito mais do que a evolução estética do melodrama: os modos sutis pelos quais o imaginário social contemporâneo continua gerenciando as tensões de gênero, mesmo sob o verniz da modernização narrativa.

As vilãs, que antes ocupavam a margem das tramas, tornaram-se protagonistas, carregando consigo a tensão dramática principal e a atenção do público. Como observa Rocha (2016), o mal feminino passou a ser envolto por uma estética da sofisticação, do estilo e da beleza, deslocando o temor primitivo da mulher monstruosa para a fascinação pela mulher autônoma, mas sem eliminar a necessidade de sua punição. A sofisticação estética apenas torna a derrocada da vilã mais espetacular.

Essa ambivalência, celebrar e punir as vilãs, escancara tensões de gênero profundas que sacrifica todos os corpos femininos. As heroínas, no desenvolvimento da trama e, as vilãs, nos gestos finais.

A constatação de que as novelas contemporâneas operam majoritariamente sob a lógica de vilãs femininas protagonistas aponta, portanto, para um paradoxo; o feminino ativo, inteligente e ambicioso é mais visível do que nunca, mas sua legitimidade social continua sendo negada. A narrativa social não permite que essas mulheres triunfem sem custo simbólico, ao mesmo tempo em que não deixa margem à crítica ao sistema patriarcal. O imaginário popular, embora fascinado, exige sua expiação ritual apenas para o Outro disfuncional, nunca para o sistema que o forjou.

Essa conclusão abre espaço para novas investigações. Seria possível que as heroínas estejam perdendo espaço definitivamente para perfis anti-heroicos que conjuguem agência, desejo e astúcia sem que a narrativa lhes imponha a queda ritualizada? A cultura dos memes e da ironia, que hoje consome tanto a ascensão quanto a ruína das vilãs, poderá vir a reconfigurar as formas de identificação popular, deslocando o prazer da punição para a celebração da sobrevivência a qualquer custo? E ainda, até que ponto a estetização da violência simbólica, transformada em entretenimento digital, reforça ou desgasta as estruturas patriarcais de gênero?

Referências

- ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da mulher no Ocidente moderno: volume 1 – Bruxas e tupinambás canibais*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2022.
- ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da mulher no Ocidente moderno: volume 3 – Stars de Hollywood*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2022.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: volume 1 – Fatos e mitos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação*. *Comunicação & Educação*, São Paulo, Brasil, n. 26, p. 17–34, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 26 jun. 2025.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela como recurso comunicativo*. *Matrizes*, vol. 3, núm. 1, 2009, pp. 21–47. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia. *Televisión y melodrama: género y lecturas de la telenovela en Colombia*. 1. ed. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.
- MOTTER, Maria Lourdes. *As telenovelas brasileiras: heróis e vilões*. In: *Anais do I Encontro da Associação Latino-Americana de Investigadores da Comunicação – ALAIC*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 64–71.
- MURDOCK, Maureen. *A Jornada da Heroína*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.
- ROCHA, Larissa Leda F. *MÁ! MARAVILHOSA! LINDAS, LOURAS E PODEROSAS, O EMBELEZAMENTO DA VILANIA NA TELENOVELA BRASILEIRA*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- SEGALL, Beatriz In: *TV BRASIL*. #AcervoEBC | Beatriz Segall fala sobre o sucesso da novela “Vale Tudo”. O Papo, com apresentação de Zivaldo. 1988. 1 vídeo (15min23s), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lt2ZwpnrDIQ>. Acesso em: 3 jul. 2025.
- WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

Referências Audiovisuais

- BELEZA FATAL. Criação de Raphael Montes. Direção geral de Maria de Médicis. São Paulo: HBO Max, 2025. Telenovela.
- SENHORA DO DESTINO. Criação de Aguinaldo Silva. Rio de Janeiro: TV Globo, 2004. Telenovela.
- A FAVORITA. Criação de João Emanuel Carneiro. Rio de Janeiro: TV Globo, 2008. Telenovela.
- VALE TUDO. Criação de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Rio de Janeiro: TV Globo, 1988. Telenovela.