

A maternidade das mulheres más da telenovela brasileira

Motherhood among female villains in Brazilian telenovelas

Larissa Leda Fonseca Rocha¹ 

Ligia Prezia Lemos² 

Mariana Marques de Lima² 

Andreza Patricia Almeida Gonçalves² 

RESUMO: O presente artigo teve como objetivo central investigar a representação da maternidade entre as vilãs das telenovelas brasileiras. Para isso, acompanhamos a transformação da vilania ao longo da constituição dos folhetins e como essa mudança é reflexo das alterações no papel social da mulher na sociedade. Deste modo, elaboramos uma reflexão teórica acerca da relevância das ficções na constituição e complexificação do papel das vilãs, atrelada à discussão sobre o feminino, a maternidade e suas exibições. Entende-se que as categorias maternidade e vilania se sobrepõem e, ao mesmo tempo, são ambíguas.

Palavras-chave: vilania; maternidade; telenovela; representação; ambivalência.

¹Universidade Federal do Maranhão – São Luís (MA), Brasil.

²Universidade de São Paulo – São Paulo (SP), Brasil.

Editoras: Gisela G. S. Castro , Maria Collier de Mendonça  e Milena C. B. F. de Oliveira-Cruz .

ABSTRACT: *This article investigates the representation of motherhood among female villains in Brazilian telenovelas. To this end, we trace the transformation of villainy throughout the history of Brazilian telenovelas and examine how this shift reflects changes in women's social roles. Thus, we offer a theoretical reflection on the role of fiction in constructing and increasing the complexity of female villains, while relating this process to debates on femininity, motherhood, and their representations. Motherhood and villainy are understood here as overlapping yet ambivalent categories.*

Keywords: *villainy; motherhood; telenovela; representation; ambivalence.*

Considerações iniciais

a telenovela brasileira consolidou-se como um espaço simbólico de construção e negociação de identidades femininas. Nesse universo, a vilã tem um lugar singular: é objeto de rejeição moral e de fascinação do público. Caso a personagem ainda seja mãe, surgem tensões narrativas acerca dos valores projetados sobre o entendimento da maternidade. Assim, este artigo propõe refletir sobre como a maternidade e o feminino são compreendidos a partir das vilãs das telenovelas e como revelam tensionamentos culturais, identitários e políticos.

A maternidade é historicamente associada ao sacrifício, à abnegação e à bondade, enquanto a vilã encarna a ruptura desses valores. Analisar a coexistência dessas categorias em uma mesma personagem é refletir sobre contradições no projeto moral do melodrama. Assim, nosso percurso de análise parte da noção de construção de personagem (CANDIDO, 2005) e de como se dá essa concepção nos folhetins. Espaço privilegiado para a produção de memórias e para o debate de temas sociais, a telenovela assumiu, ao longo das últimas sete décadas, lugar de destaque entre os demais formatos televisivos. Sua agilidade em incorporar elementos do cotidiano e sua capacidade de produzir e fixar representações de pessoas, espaços, fatos e datas (MOTTER, 2004) a consolidaram como um símbolo da cultura e da identidade nacional (LOPES, 2009), capaz de expor tensões sociais, identidades e valores que nos constituem.

Em seguida, abordamos a ascensão da vilã moderna, representada por mulheres com uma estética calcada em trejeitos e estilos específicos. Essa vilania contemporânea deixa de ser caracterizada pelo feio e grotesco e passa a ser encenada pela beleza e elegância. Tal construção de cunho estético e de personalidade resulta de transformações no entendimento do papel da mulher na sociedade e, também, do percurso dos modos de contar, modos de ver e modos de sentir e valorar a encarnação de personagens e tramas. Marcada pelo naturalismo, a telenovela brasileira tem em suas vilãs marcas dessas mudanças sociais.

Diante dessas transformações na construção da vilã, buscamos compreender como a maternidade é apresentada nessa nova moldura de vilania por meio do conceito de ambivalência. Nosso olhar recai sobre a forma como se opera a dicotomia entre maternidade e vilania, uma vez que as vilãs-mães desafiam o ideal romântico proposto pela telenovela e associado à maternidade. Portanto, essa tensão evidencia construções sociais que opõem o papel materno considerado perfeito a figuras transgressoras, manipuladoras ou criminosas.

A telenovela brasileira e seus personagens

Historicamente, a telenovela tem sido marcada por um imaginário de nação, a ponto de ser considerada uma “narrativa da nação” (LOPES, 2003). Essa forma de narrar, que articula velharias e anacronismos de nossa cultura ao moderno em termos de tecnologia e linguagem audiovisual (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001), faz da telenovela um campo de expressão em constante transformação. Oscilando entre temas do melodrama e abordagens que se modificam com o tempo, como relações de gênero, identidade e sexualidade, a telenovela torna-se objeto de estudo propício para refletir sobre as mudanças da própria sociedade.

Se a telenovela é fonte permanente de pautas sociais, os personagens são centrais para o desenrolar do enredo. O personagem é o elemento mais atuante e comunicativo da arte novelística moderna (CANDIDO, 2005) e, a partir dele, contemplamos a plenitude da condição humana. O mundo da narrativa é do personagem, esse partícipe intrínseco das tramas e desdobramentos da ficção (RYAN, 2014).

A teledramaturgia nacional acumula personagens que marcaram o imaginário coletivo por seus bordões, trejeitos e histórias. Nesse rol estão vilãs icônicas como Odete Roitman (VALE TUDO, 1988–1989), Nazaré Tedesco (SENHORA DO DESTINO, 2004–2005) e Carminha (AVENIDA BRASIL, 2012), até hoje muito lembradas (LOPES *et al.*, 2019). A capacidade de sensibilizar o público faz dos personagens peças-chave

do ponto de vista publicitário e do *merchandising* social, forma de “ação pedagógica” e de inclusão social (LOPES, 2009). Decorre disso a afirmação de que a telenovela brasileira assume amplo compromisso social (MOTTER; JAKUBASZKO, 2006).

Geralmente construídos via empréstimos do mundo “real” (MOTTER, 2004), os personagens criam a ilusão de que são indivíduos autônomos e contraditórios, pois a tendência ao naturalismo das produções nacionais cria uma correspondência entre o mundo narrado e o mundo vivido (LOPES, 2009). Ainda assim, ao beber da matriz melodramática, os personagens são delineados a partir de arquétipos fortes e reconhecíveis — o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo — que funcionam como mecanismos de identificação social e afetiva (MARTÍN-BARBERO, 2001).

As vilãs, ao encarnarem a figura do Traidor, concentram a transgressão moral e assumem uma atitude de impostura que contraria valores patriarcais vigentes. Em geral, são mulheres que vivem sua vida e sexualidade como querem, buscando seu próprio prazer — sexual, econômico ou qualquer outro (LOPES *et al.*, 2019). Por isso, costumam ser personagens esféricas¹ que, por sua maior complexidade, são capazes de nos surpreender.

Oscilando entre estereótipos e rupturas sobre o feminino, essas mulheres carregam a dualidade entre o velho e o novo (MARTÍN-BARBERO, 2001). Exemplo disso é a icônica Nazaré Tedesco (SENHORA DO DESTINO, 2004–2005). Dona de autoestima hiperbólica e comportamento hedonista, ela utiliza o sexo como ferramenta para atingir seus objetivos. Mulher fria, que mistura loucura, ironia e psicose (RIBEIRO, 2012), tem todo seu arco narrativo construído ao redor da maternidade. Ao longo da trama, Nazaré mente, extorque e mata. Seu ponto fraco, porém, é o amor pela filha raptada, Isabel/Lindalva. A verdadeira disputa entre Nazaré e Maria do Carmo não é sobre o rapto em si, mas sobre quem

1 Diferentemente de personagens planas, que não mudam com as circunstâncias e são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, personagens esféricas são complexas e apresentam diferentes facetas e contradições (CANDIDO, 2005).

tem o direito de ser chamada de mãe: a mulher que pariu ou a que criou amorosamente a filha roubada (RIBEIRO, 2012).

Como o rapto não é a maior questão, mas sim o amor sincero que Nazaré nutre por Isabel/Lindalva, estabelece-se um movimento que humaniza a personagem: “é por esse amor que Nazaré sofre e é quando se vê sem ele e sem saída que abandona a própria vida, justo ela, uma personagem amplamente sedimentada no hedonismo” (ROCHA, 2016, p. 230). Construída na intersecção entre ficção e realidade, Nazaré sintetiza a matriz melodramática enraizada em nosso imaginário coletivo (MARTÍN-BARBERO, 2001).

A maternidade é uma das principais representações femininas nas telenovelas (SIFUENTES; RONSINI, 2011), e mesmo as vilãs encontram nela seu objetivo ou fraqueza (ROCHA, 2016). Mais do que um caso isolado, olhar para vilãs como Nazaré, Carminha e Odete Roitman é reconhecer um movimento amplo sobre o ser mulher em nossa sociedade:

É interessante perceber que, mesmo configurando como uma linha de força na projeção de uma sociedade multicultural e progressista no Brasil, a telenovela não deixa de construir suas personagens e mundos a partir de modelos e ideias arcaicas, estabelecendo uma negociação do telespectador sobre os limites de quanto os mundos ficcionais devem avançar em relação ao mundo real (LOPES *et al.*, 2019, p. 38).

O personagem de telenovela é uma construção coletiva, que nasce do autor, passa pelo diretor e pela atuação até chegar ao público, que o transforma (LOPES *et al.*, 2019). Por ser uma obra aberta, a telenovela confere aos personagens uma dimensão complexa, capaz de ganhar contornos inesperados — como Nazaré ou Félix (AMOR À VIDA, 2013–2014), fontes inesgotáveis de memes que ultrapassam o escopo narrativo original.

Refletir sobre personagens revela diferentes camadas — sociais, culturais e políticas — que ultrapassam o entretenimento. Se ficção é o lugar em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão (CANDIDO, 2005), os personagens são elementos fundamentais na composição

de mundos possíveis e nações imaginadas. Analisar as vilãs é examinar dispositivos narrativos que organizam pedagogias morais enraizadas na cultura latino-americana, pois o melodrama deve ser entendido como uma matriz cultural que estrutura sensibilidades e formas de reconhecimento social (MARTÍN-BARBERO, 2001).

Vilãs como protagonistas

Há nas telenovelas uma polifonia de vozes e interesses, negociações permanentes do poder, das visões de mundo, dos personagens que serão amados e rejeitados. Nesse contexto, compreender como o feminino e a maternidade são incorporados às telenovelas, aqui especificamente nas vilãs, é percorrer a história dessas narrativas. É atravessar aquilo que, no social, constrói uma trama de sentidos que, levada para a tela em forma de caracterização de personagens, andamento da trama ou modo de abordar temas, diz de nós para nós. Olhar para essas imagens e para os “entrelaços” dessas narrativas enoveladas é fazer uma “arqueologia do imaginário humano” (COURTINE, 2013).

Pode-se compreender a vilania na telenovela brasileira — feminina, protagonista, livre e poderosa — por meio de três dimensões interligadas: modos de contar, de sentir e de olhar. Embora separáveis para fins pedagógicos, esses aspectos se entrelaçam nas narrativas de matriz melodramática da chamada “telenovela de modelo brasileiro” (PALLOTTINI, 2012), que articula narrativa, emoção e imagem. O melodrama apela ao visível para exhibir-se moralmente enquanto arrebatava o sentimento. “Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado” (XAVIER, 2003, p. 39). E, no caso brasileiro, constitui um modo de espelhar-se e fazer-se ver a si mesmo.

Pensar nas vilãs e em suas maternidades importa por alguns motivos. Elas tomaram o protagonismo nas narrativas, especialmente desde 1990; são lembradas como as personagens mais marcantes em estudos de

audiência (LOPES *et al.*, 2019); e, considerando os esquemas narrativos das novelas e a constituição dos personagens, são a melhor representação da mulher teorizada pelos estudos de gênero. Para pensar a caracterização da vilania e da maternidade dessas personagens, nossa metodologia combinou uma amostragem significativa com dados quantitativos levantados em pesquisas anteriores, interpretados à luz de pesquisa bibliográfica. Trata-se de levantamento empírico iniciado em 2012 e constantemente renovado: a Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira².

A Galeria resulta de pesquisas que levantaram dados sobre telenovelas e suas vilãs em acervos oficiais (Memória Globo, Globoplay), livros institucionais, sites especializados, repositórios de vídeos e bibliografia acadêmica. Esses dados foram organizados em uma tabela com informações de todas as telenovelas das 21h da TV Globo entre 1970 e 2023. Nela encontram-se dados sobre cada produção, identificação das vilãs e intérpretes, descrição física e psicossocial e resumo do arco narrativo e do protagonismo. A observação dos dados levou à definição de duas categorias fundamentais, vilã moderna e vilã tradicional, conceituadas e analisadas na tese de doutorado resultante dessa pesquisa (ROCHA, 2016) e em artigos posteriores. Pesquisas subsequentes ampliaram os dados e o acompanhamento das telenovelas. A partir da Galeria, foram estudadas personagens em profundidade, buscando elementos representativos dos tensionamentos ligados aos modos de contar, sentir e olhar.

Embora existam diferenças quanto ao contexto histórico e à estrutura dramática, pode-se afirmar com base na Galeria que as vilãs da telenovela brasileira compartilham, além da maldade, características recorrentes que configuram a “vilã moderna”, especialmente em relação à aparência

2 A Galeria da Vilania da Teledramaturgia Brasileira é composta de duas galerias, uma com dados das telenovelas das 21h e outra com os das minisséries (após 21h), ambas de 1970 a 2023, exibidas no canal aberto da Globo. Neste trabalho utilizamos apenas os dados das telenovelas. Uma versão em formato de linha do tempo e com *design* amigável foi construída para consulta pública. Disponível em: https://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=1IFWmusWsQQwelgse3eJRlc7a8qBvNSPuL_c3PzKLEYk&font=Default&lang=pt&initial_zoom=2&height=650 Acesso em: 15 maio 2026.

e à capacidade de ação na trama. Entre esses elementos, destacam-se poder econômico, beleza e maternidade.

A vilã da novela complexificou-se ao longo das décadas e deixou de ser a “bruxa má”. Essa mudança abrandou, naquilo que une ética e estética, as heranças melodramáticas e folhetinescas, suas matrizes culturais fundamentais (MARTÍN-BARBERO, 2001). As personagens deixaram de apresentar a maldade na superfície do corpo e caminharam para uma torção completa: a vilania tornou-se bonita e elegante. E, sobretudo a partir de 1990, essencialmente feminina e protagonista, apoiada em um modelo de vilã construído desde 1970.

A escalada da vilania feminina — em seus modelos de aparência e nos desejos e ações de seus arcos narrativos — responde a questões presentes nos modos de contar da telenovela. Também remete aos modos de olhar o corpo e a beleza, bem como ao contexto que constrangeu determinados olhares sobre a monstrosidade enquanto instigava outros, em um cenário no qual a indústria do entretenimento se sedimentava. Junto a isso, necessidades sociais e culturais não apenas permitem, mas exigem que as vilãs respondam a um modo de ser mulher impensável há algumas décadas.

Os modos de contar remetem às matrizes culturais fundamentais e às mudanças sucessivas nos padrões narrativos da teledramaturgia nacional, incluindo rearranjos nos processos de produção, distribuição e consumo da TV. A ascensão da vilã moderna liga-se ao movimento modernizador da teledramaturgia entre as décadas de 1970 e 1980, conectado à ascensão de uma vertente realista preocupada com o controle dos excessos sentimentais e distante das fórmulas pedagógicas e polarizadas do melodrama tradicional (XAVIER, 2003, p. 143). A busca por um “naturalismo psicológico” autoriza um abrandamento das matrizes melodramáticas e folhetinescas, ajustando antigas formas de contar aos valores burgueses de uma sociedade que se moderniza e indica o patriarcado como causa de suas mazelas. Trata-se de uma lógica apoiada na ciência, uma “apresentação cabal e explícita da visão de mundo que rege as lições morais da indústria cultural brasileira” (XAVIER, 2003, p. 144).

Esse abrandamento permite um relaxamento na relação entre ética e estética e, assim, os modos como as vilãs se dão a ver reproduzem aquilo que pode ser invejado pela mulher comum. O desejo será conformado pelo *zeitgeist*, pelo contexto no qual essas narrativas são criadas, distribuídas e consumidas, pelo equilíbrio entre categoria, juízo e valor (CALABRESE, 1999). É esse reposicionamento da relação ética/estética que permite às narrativas realistas aliviar a “correspondência entre figura corporal e tipo moral” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 173).

Por esse movimento, a maldade apresentada diante do olhar descola-se da ideia de “significante puro” (BROOKS, 1995) e o que se vê já não basta para definir o mal. Liberadas as aparências, abandona-se uma vilania que se revelava “logo de cara” em favor de uma mais arrojada, esférica (CANDIDO, 2005), capaz de produzir novos sentidos imagéticos para a maldade, como o uso de roupas claras pelas vilãs. Penumbras, sombras e feiuras deixam de representar o mal. As vilãs modernas exibem roupas claras, beleza e sofisticação como marcas identitárias da vilania. Odete e Carminha, por exemplo, promoveram sucessivas aparições de roupas brancas, bolsas de grife e joias.

Os modos de ver, entretanto, não se resumem à relação entre figura corporal e tipo moral no melodrama. Há um contexto amplo no qual recai sobre o corpo uma importância quase inédita. As primícias de uma cultura visual do entretenimento industrial se fizeram pelo consumo do monstruoso físico, posteriormente substituído por uma monstruosidade exclusivamente moral, mais afinada às novas práticas do olhar na passagem do século XIX para o XX. Em cem anos, o espetáculo dos “monstros humanos” tornou-se primeiro problemático e depois intolerável, e os museus de teratologia foram fechados como consequência da “normalização dos anormais” (COURTINE, 2011).

O monstruoso, antes materializado no corpo, transmuta-se em discurso, signo e circulação de imagens. Tanto o gozo pelo bizarro quanto a atribuição de sentidos às imagens respondem a uma memória e a uma história. A sedução-rejeição que sentimos pelo horror nos cola à

experiência de ser telespectadores de uma maldade que se mostra, na telenovela, feminina, bonita, magra e elegante. Trata-se de uma monstruosidade moral (FOUCAULT, 2010) que, ao afastar tudo o que pode desmoranar nosso deleite visual, entrega assassinas, manipuladoras, mentirosas e estelionatárias. Muitas vezes, a repulsa se empalidece e quase pedimos que lhes seja oferecido perdão.

Os modos de contar e olhar são condicionados pelos modos de sentir, precisamente marcados pelo movimento feminista — pelos feminismos, no plural. Trata-se da ascensão de um *ethos* renovado de identificação de si, do outro e do mundo. Os modos de olhar falam de novos regimes de visibilidade e da disciplinarização do prazer de ver; os modos de sentir dizem respeito às autorizações e interdições dessas práticas e só podem ser compreendidos juntamente com os âmbitos político, econômico e cultural.

A vilã moderna, como possibilidade narrativa, aparece junto das acusações contra o patriarcado feitas pelos feminismos. As mudanças nos modos de contar evidentes a partir de 1970 acompanham o nascimento das primeiras preocupações em compreender gênero como categoria de análise, em um movimento que se solidifica na academia a partir de 1980. O novo código moral ajuda a exorcizar a culpa bíblica e permite que uma vida mais hedonista apareça nas telas e seja compreendida como possibilidade de existência, além de valorizar a ideia de que as mulheres podem viver em liberdade. Buscava-se a superação da distinção entre sexo e gênero e a compreensão do gênero como meio para falar de relações de poder (SCOTT, 1995). Nesse contexto, a teledramaturgia brasileira torna possível sufocar uma imagem anterior do feminino, ligada ao *ethos* cristão da renúncia e do sacrifício redentor, à doçura, à abnegação e à fragilidade que reclama proteção e substituí-la por uma nova imagem do feminino, que autoriza as mulheres — especialmente as vilãs — a expressarem sentimentos e comportamentos antes restritos aos homens, ligados às estruturas de poder e liberdade, aos desejos pessoais e a atitudes calculadas e obstinadas, nas quais o amor romântico nem sempre serve de contrapeso à ambição.

Os dados da Galeria da Vilania evidenciam que, a partir de 1970, começa a se sedimentar na telenovela o modelo de mulher associada à vilania feminina. Mas não se trata apenas dos modelos de aparência e do poder de ação nas tramas: há também o movimento de deixar a cargo de personagens femininas a representação máxima da maldade e a construção do protagonismo ligado à vilã. Essas mudanças acompanham a sedimentação dos estudos de gênero e a compreensão da interseccionalidade como código de leitura a partir de 1990 (COLLINS, 2019; HARDING, 2019; BUTLER, 2022).

Surge a ideia de que o discurso infunde, como dispositivo, o que é o gênero, e o corpo passa a ser entendido como situação histórica, possibilidade e “feitura, uma dramatização e uma reprodução” (BUTLER, 2019, p. 216). É nesse contexto que acontece uma virada na representação feminina das vilãs da teledramaturgia. Como mostram os dados da Galeria, entre 1970 e 1980 apenas 20% das tramas possuíam vilãs no núcleo protagonista da telenovela. Esse número cresce até atingir 100% das histórias exibidas entre 2010 e 2020. Em cinquenta anos, a proporção de tramas analisadas com mulheres como vilãs centrais passou de 20 para 100%. A escalada da feminização da vilania acompanha o andamento das ondas do movimento feminista e constitui uma vilã cada vez mais afinada ao que é “ter-se tornado mulher” fora das telas.

Pensar o protagonismo das vilãs é percebê-lo como resultado das ondas do feminismo que transparecem na narrativa de uma mulher poderosa, livre, capaz até de não se importar com os filhos, de abrir mão do amor romântico heterossexual em nome de um objetivo e de não aceitar diminuições por ser mulher. A vilã pode isso. É a reorganização das relações de poder entre os gêneros que vem colocando a vilã no papel protagonista e condutor da trama. Mulheres que abriram mão de uma fragilidade que reclamaria proteção, libertaram-se do sentido de abnegação e autossacrifício em nome dos outros e puderam colocar-se em primeiro lugar.

Em uma sociedade estruturalmente machista, apenas uma vilã, personagem ligada ao mal, pode “ter-se tornado mulher” como aquela que os estudos de gênero nos dizem ser não apenas possível, mas necessária:

uma mulher livre, cujo corpo é uma possibilidade em aberto, que compreende que ser mulher é também uma ficção cultural. Somente uma mulher politizada a partir de uma lógica de rejeição às estruturas fixas e “naturais”, que questione um sistema de opressão interseccional, pode acumular características culturalmente ligadas ao masculino. E essa mulher, na teledramaturgia brasileira, é uma vilã.

Maternidade redentora?

Mesmo considerando as sofisticações das tramas das telenovelas a partir dos modos de contar, sentir e olhar, pode-se afirmar que, na formulação clássica melodramática, inexistem ambiguidades psicológicas e as ações apenas confirmam posições estabelecidas *a priori*. Assim, a narrativa estrutura conflitos de maneira clara, permitindo ao público identificar moralidades e criar expectativas de punição ou recompensa (MOTTER, 2011). O maniqueísmo, nesse contexto, não acrescenta profundidade psicológica, mas organiza moralmente a telenovela na oposição dramática entre heróis e vilões. Interessa-nos, porém, a ambivalência presente nas telenovelas em que vilãs experimentam a maternidade. Trazemos, então, o conceito de ambivalência como categoria epistemológica e sociocultural vinculada à experiência contemporânea da indeterminação (PILLAR, 2013).

Para Bauman (1999), a modernidade combate a ambivalência por meio da produção de ordem. Ordenar e classificar é dividir o mundo entre o que pertence e o que não pertence, o bom e o mau, o certo e o errado, enquanto a ambivalência ameaça esse gesto organizador. Sem estruturas, resta o indefinido, revelando a fragilidade das fronteiras, inclusive conceituais. Passamos, então, de uma modernidade sólida, feita de certezas, para uma modernidade líquida, em que a ambivalência de “opções, identidades e projetos de vida” (BAUMAN, 1999, p. 16) tornou-se condição estrutural da experiência social. A ambivalência permite que elementos opostos coexistam em ações, linguagens e identidades, sem resultar em síntese (PILLAR, 2013).

Tolerar a ambivalência é um marco do amadurecimento psíquico, de acordo com Winnicott (1896–1971) (*apud* COSTA; RIBEIRO, 2016). A ambivalência indica saúde mental ao permitir que o sujeito sustente sentimentos contraditórios, como amor e agressividade, dirigidos a um mesmo objeto. A coexistência desses afetos é condição para integrar a personalidade e formar uma identidade coesa (COSTA; RIBEIRO, 2016). Suportar conflitos internos sem se fragmentar psiquicamente revela maturidade emocional e estabelece bases para vínculos realistas e estáveis.

Nas telenovelas, personagens femininas que são vilãs frequentemente dialogam com concepções formuladas pelos feminismos e pelos estudos de gênero, sobretudo ao incorporarem traços historicamente associados ao masculino, como ambição, desejo de poder e autonomia. No entanto, em relação à maternidade, essas personagens ainda costumam ser representadas a partir da fragilidade e da sensibilidade. Essa ambivalência nos aponta três eixos que trazemos para a discussão: o patriarcado como ordenador e classificador, a vilã enquanto ambivalência feminista capturada pela ficção e a maternidade como ponto de retomada patriarcal.

O patriarcado seria, então, um sistema anti-ambivalência, em que tudo o que não pode ser ordenado e classificado claramente ameaçaria a ordem estabelecida. Ora, o patriarcado é um sistema rígido que organiza a mulher boa e a má, a mulher mãe e a sexual, a cuidadora e a ambiciosa, a doméstica e a pública, sendo que essas oposições não são neutras ao estabelecer hierarquias. Como a ambivalência é uma ameaça — ao produzir sujeitos, ações e narrativas que escapam à compreensão binária —, a matriz heterossexual vem para definir o que é reconhecível como homem e mulher legítimos (BUTLER, 2022). Ora, o gênero pode ser concebido como um sistema de inteligibilidade em que o sujeito só se torna legível se for capaz de performar normas que são reconhecidas (BUTLER, 2022). Observando por este prisma, a vilã que é mãe oferece uma ambivalência perigosa, pois é capaz de performar atributos historicamente relacionados ao masculino, como autonomia, desejo e ambição, enquanto permanece encarnada em um corpo com performance

feminina. Não é nem a dócil mulher tradicional, nem a representação do masculino detentor do poder.

No segundo eixo temos a vilã como captura da mulher emancipada, a mulher das teorias feministas, independente, livre, trabalhadora, sexualmente autônoma. Não são raros os momentos históricos em que o avanço feminista é seguido por reações que demonizam a mulher emancipada (FALUDI, 2001) ou que discutem que o pós-feminismo apenas aparenta celebrar a autonomia feminina enquanto a submete a punições morais (MCROBBIE, 2020). O desenrolar do modelo da telenovela seria então: primeiro a vilã incorpora traços valorizados pelo feminismo (carreira, liberdade sexual), depois a própria narrativa se encarrega de associar tais traços a características como frieza e egoísmo e, por fim, aquela autonomia se transforma em desvio moral. A ambivalência, aqui, exalta e ao mesmo tempo pune a emancipação.

Por fim, funcionando como um dispositivo de controle patriarcal, a maternidade da vilã é seu ponto de fragilidade e a faz retornar à lógica da boa mulher. Vale destacar que a maternidade, no discurso antifeminista da extrema direita, é um importante capital moral e político e funciona como prova de legitimidade pública. Essa visão de maternidade está instrumentalizada dentro de um modelo nuclear, heterossexual, patriarcal e moralizante e é símbolo da mulher ideal, guardiã da nação, da moral e da família, sendo capaz de humanizar figuras públicas e estabelecer conexões afetivas com o público (FONTENELLE; GALETTI, 2026). Neste contexto, os discursos conservadores se apropriam da linguagem do empoderamento e produzem uma lógica pós-feminista que afirma que a igualdade é uma realidade, que é fácil conciliar maternidade e trabalho, que o cuidar é parte da natureza feminina, que a maternidade é uma escolha individual de sucesso, enfim, discursos que combinam o empoderamento da mulher com os valores patriarcais, apagando as desigualdades estruturais (FONTENELLE; GALETTI, 2026) e esvaziando a luta política do movimento feminista.

Na ficção televisiva, assim como na realidade, a maternidade é um marcador moral estruturante que opera legitimando e/ou atenuando a

S E C Ç Ã O

vilania ao funcionar como espaço de redenção. Caso a vilã rompa com os modelos patriarcais e, simultaneamente, seja boa mãe, mesmo que seja cruel, sua narrativa se encaminha para o sacrifício e a reinscreve dentro dos pilares do patriarcado, como aconteceu com Nazaré Tedesco. Por outro lado, se a vilã é forte na sociedade, sua maternidade pode ser representada como frágil ao se revelar como mãe insuficiente, frustrada, que falhou, ou que rejeita seus filhos, como Odete Roitman. Se ela falha no campo da maternidade, a narrativa tende a restaurar a ordem moral, restabelecer a hierarquia e, principalmente, realizar sua punição simbólica, como nos mostra o arco narrativo de Carminha. Podemos inferir que a fragilidade materna da vilã possui uma função estrutural em que a ordem luta contra a ambiguidade. Ou, também, que sua maternidade funcionaria como um critério de classificação em que, se ela falha como mãe, sua vilania é confirmada e, por outro lado, se ela sofre como mãe, ela se reumaniza e se reinscreve na norma. Das duas maneiras, a ambivalência da maternidade da vilã é reabsorvida. Aqui cabe um parêntese: quando a vilã falha como mãe, a narrativa a pune mais intensamente do que puniria qualquer vilão homem, colocando a maternidade como uma rígida fronteira moral.

Estamos tratando de uma ambivalência controlada e reabsorvida pela ordem, em narrativas que flertam com a ruptura, mas reafirmam papéis tradicionais, punem a transgressão e recolocam a personagem dentro da norma. Assim, o patriarcado se restabelece enquanto a ambivalência assume função dramática. A ambivalência da vilã evidencia a tensão entre avanços feministas e permanência de estruturas patriarcais e, nesse contexto, a maternidade limita e pune a ambivalência, transformando a fragilidade materna em mecanismo de restauração simbólica da hierarquia patriarcal.

Um possível desestabilizador da ambivalência em narrativas de ficção televisiva estaria na manutenção de opostos simultâneos, sem resolução, desnaturalizando papéis de gênero e expondo a arbitrariedade das hierarquias e dos modelos rígidos de masculinidade e feminilidade. Nesse caso, a ambivalência seria um dispositivo crítico capaz de revelar, pela indefinição, a artificialidade das oposições de gênero.

Diferentemente da formulação clássica do melodrama e de um esquema recorrente na teledramaturgia, a permanência da ambivalência sem resolução binária teria potencial para construir personagens mais complexos, capazes de integrar afetos contraditórios e deslocar interpretações morais para o plano psicológico. Vilãs que são mães articulam cuidado e destruição, exemplificando conflitos presentes nos afetos humanos e favorecendo leituras mais empáticas. Nesse caso, uma representação mais corajosa da ambivalência — como integração emocional — mostraria uma vilania que ultrapassa o desvio ético e se encaminha para a expressão de tensões identitárias.

Considerações finais

As telenovelas brasileiras têm a vocação de incorporar temas do âmbito público ao universo privado. Questões como racismo e machismo são inseparáveis das tramas amorosas e dos imbricados relacionamentos familiares, que conduzem a narrativa dos problemas sociais. A telenovela traduz pessoas, modos de vida e visões de mundo por meio das relações afetivas dos personagens, levando isso ao nível do vivido e aproximando narrativa e vida e mostrando que o poder não opera por dominação direta, mas também por negociações permanentes de sentido.

Ao tratar das vilãs mães, abordamos personagens que escapam da construção clássica do melodrama, em que vilões encarnam a ameaça à ordem moral. Acompanhando modos contemporâneos de contar, sentir e olhar, observamos um ajuste e um jogo permanente de tensão nas formas de imaginar e mostrar quem são as mulheres más nessas narrativas, como vivem a maternidade e quais tensões sociais refletem e instigam para além da tela.

As mulheres más nas telenovelas brasileiras são as protagonistas do *show* e são, também, marcadas por uma ambivalência indicada pelas três vias pelas quais podemos analisá-las: primeiro, o patriarcado, combatido no movimento feminista e acusado como perpetrador de um

modelo de mulher que exige revisão, elemento ordenador e classificador do que é ser mulher nas histórias. Depois, temos a vilã enquanto ambivalência feminista capturada pela ficção como a melhor representação da mulher teorizada e desejada pelos estudos de gênero. O último eixo é a compreensão da maternidade das vilãs como retomada das amarras patriarcais.

Buscamos desenvolver uma análise que pudesse contemplar como se dá a construção dessa personagem na telenovela, considerando seu percurso ao longo das décadas, seu apelo e a memória construída. A vilania, como observamos, traduz-se num movimento de revelação e reiteração; já a maternidade das vilãs opera pela lógica da ambivalência. O problema é que a ambivalência tem apenas uma função dramática e a enorme potencialidade das vilãs — por extensão, das mulheres — é mais uma vez submetida a um patriarcado vulgar. A maternidade dessas personagens é mais um elemento de reassentamento das mesmas estruturas políticas de poder denunciadas desde sempre pelos feminismos. E o vigor da ambivalência desarticula-se como potência crítica.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: nenhuma.

Disponibilidade de dados da pesquisa: Os dados estão disponíveis mediante solicitação.

Declaração de uso de ferramentas de inteligência artificial: Este artigo utilizou as plataformas de inteligência artificial generativa Claude, da Anthropic, e ChatGPT, da OpenAI, como apoio editorial para adequação de extensão textual e normalização de referências segundo as normas ABNT. As autoras permaneceram responsáveis pela revisão crítica e pela versão final do texto.

Contribuição dos autores: Rocha, L.L.F.: conceituação, metodologia, análise formal, investigação, redação da versão original, revisão e edição. Lemos, L.P.: conceituação, metodologia, análise formal, investigação, redação da versão original, revisão e edição. Lima, M.M.: conceituação, metodologia, análise formal, investigação, redação da versão original, revisão e edição. Gonçalves, A.P.A.: conceituação, metodologia, análise formal, investigação, redação da versão original, revisão e edição.

Referências

- AMOR À VIDA. Criação: Walcyr Carrasco. Direção: Wolf Maya e Mauro Mendonça Filho. Rio de Janeiro: TV Globo, 2013–2014. Telenovela. 221 capítulos.
- AVENIDA BRASIL. Criação: João Emanuel Carneiro. Direção: Ricardo Waddington. Rio de Janeiro: TV Globo, 2012. Telenovela. 179 capítulos.
- BAUMAN, Z. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1995.
- BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. Lisboa: 70, 1999.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-80.
- COLLINS, P. H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 271-312.
- COSTA, P. F.; RIBEIRO, P. C. O conceito de ambivalência sob a perspectiva da psicanálise winnicottiana. *Natureza Humana*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 1-21, dez. 2016.
- COURTINE, J.-J. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (org.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 253-340.
- COURTINE, J.-J. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- FALUDI, S. *Reação: a guerra não declarada contra as mulheres modernas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FONTENELLE, A.; GALETTI, C. Mãe direita: o uso da maternidade no discurso antifeminista da extrema direita brasileira. *Ação Midiática*, Curitiba, n. 31, p. 1-21, jan./jun. 2026. <https://doi.org/10.5380/am.v31i1.101428>
- FOUCAULT, M. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HARDING, S. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 95-120.
- LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>
- LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>
- LOPES, M. I. V.; LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F.; SANTOS, A.; NÉIA, L. M.; LIMA, M.; PEREIRA, T.; ORTEGA, D. A construção de mundos na telenovela brasileira: um estudo de caso a partir das cinco personagens mais lembradas. In: LOPES, M. I. V. (org.). *A construção de mundos na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 19-40.

- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver*. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.
- MCROBBIE, A. *Pós-feminismo e cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2020.
- MOTTER, M. L. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004. p. 251-291.
- MOTTER, M. L. As telenovelas brasileiras: heróis e vilões. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 1, n. 1, p. 64-74, 2011. <https://doi.org/10.55738/alaic.v1i.7>
- MOTTER, M. L.; JAKUBASZKO, D. Os limites do *merchandising* social na telenovela brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: Intercom, 2006. p. 1-18.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PILLAR, A. D. Inscrições do contemporâneo em narrativas audiovisuais: simultaneidade e ambivalência. *Educação*, Porto Alegre, v. 36, n. 3, p. 306-313, set./dez. 2013.
- RIBEIRO, L. P. *Nem toda feiticeira é corcunda: uma análise de Nazaré Tedesco em Senhora do Destino*. 2012. 167 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- ROCHA, L. L. F. *Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas, o embelezamento da vilania na telenovela brasileira*. 2016. 299 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- RYAN, M.-L. Story/Worlds/Media: tuning the instruments of a media-conscious narratology. In: RYAN, M.-L.; THON, J.-N. (org.). *Storyworlds across media: toward a media-conscious narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. p. 25-49.
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- SENHORA DO DESTINO. Criação: Aguinaldo Silva. Direção: Wolf Maya, Luciano Sabino, Marco Rodrigo e Cláudio Boeckel. Rio de Janeiro: TV Globo, 2004–2005. Telenovela. 221 capítulos.
- SIFUENTES, L.; RONSINI, V. O que a telenovela ensina sobre ser mulher? Reflexões acerca das representações femininas. *Revista Famecos*, v. 18, n. 1, p. 131-146, 2011. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.1.8802>
- VALE TUDO. Criação: Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Direção: Dennis Carvalho e Ricardo Waddington. Rio de Janeiro: TV Globo, 1988–1989. Telenovela. 204 capítulos.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Sobre os autores

Larissa Leda Fonseca Rocha: Doutora em Comunicação Social (PUC-RS), com pós-doutorado (ECA/USP). Professora Associada da UFMA e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMA). Coordenadora do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq). E-mail: larissa.leda@ufma.br

Ligia Prezia Lemos: Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com mestrado e pós-doutorado pela mesma instituição. É pesquisadora do GELiDis (ECA-USP) e do GRUPA (UNIP-SP). E-mail: ligia.lemos@gmail.com

Mariana Marques de Lima: Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pós-doutoranda pelo TIDD (PUC-SP) e pesquisadora do Comunidata (CNPq). Professora de Jornalismo na Fiam Faam. E-mail: marit.mlima@gmail.com

Andreza Patricia Almeida Gonçalves: Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), mestra em Ciências Sociais e graduada em Comunicação Social (Jornalismo), ambos pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: almeidagoncalves.andreza@gmail.com

Recebido: 10/03/2026
Aceito: 02/07/2026