

MULHER “DE CLASSE”: DESIGUALDADES CORPORIFICADAS NAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS DA REDE GLOBO

“Classy” women: inequalities embodied in Rede Globo Brazilian soap operas

Camila Marques

camila.markes@yahoo.com.br

Universidade Federal de Santa Maria – Brasil

Recibido: 01-03-2021

Aceptado: 11-05-2021

Resumo

Este artigo parte da premissa de que a ideologia dominante é aquela em que a identidade feminina, assim como as classes mais baixas, é submissa. Sendo assim, propomos articulações possíveis entre as categorias de gênero e classe social - adotada através da matriz *bourdiana* - para estudos de telenovela, problematizando empiricamente as formas com que o melodrama atua na reprodução das desigualdades não apenas de classe, mas também de gênero. Nosso objetivo é, com base na sociologia bourdiana e nos conceitos de *habitus*, distinção, estilo de vida, capitais e corpo de classe, identificar como as mulheres de diferentes classes sociais têm sido representadas nas telenovelas brasileiras da Rede Globo na década de 2010. Os dados apontam que, mesmo as tramas que trazem identidades femininas inovadoras para o gênero melodramático acabam reproduzindo o discurso hegemônico dominante vigente há meio século, principalmente através dos usos sociais do corpo feminino.

Palabras-chave: gênero; classe social; desigualdades; telenovela; poder.

Abstract

This article starts from the premise that the dominant ideology is one in which the female identity, as well as the popular class, is submissive. Thus, we propose possible articulations between the categories of gender and social class – based on Bourdieu - for soap opera studies, empirically problematizing the ways in which the melodrama acts in the reproduction of inequalities not only of class, but also of gender. Our objective – based on Bourdieu's sociology (*habitus*, distinction, life style, capitals, body class) – is to identify how women from different social classes have been represented in the Brazilian soap operas of Rede Globo in the 2010s. We concluded that, even the plots that bring innovative female identities to the soap operas end up reproducing the hegemonic discourse prevailing for half a century, mainly through the social uses of the female body.

Keywords: gender; social class; inequalities; soap opera; power.

1. Apontamentos iniciais

Começamos nossas reflexões pelo entendimento de que o gênero melodramático em um país como o Brasil é, para além de mero entretenimento, um espaço privilegiado de (re)produção cultural, de luta de classes ideológicas e políticas e de luta pelo poder da representação (Marques, 2018). Por esse motivo, acreditamos que os diferentes estilos de vida representados nas telenovelas brasileiras não apenas demarcam as diferenças, mas também “ensinam” os espectadores a “lerem” as distinções sociais. Sendo assim, a classe social é adotada neste trabalho como mediação importante para a compreensão dos entrelaçamentos entre mídia, contextos socioculturais e relações de poder, pois a concebemos, de acordo com Bourdieu, como determinante para a conformação da visão de mundo, gostos, *habitus* e estilos de vida dos agentes sociais, sendo imprescindível para a compreensão da organização da vida.

A definição de classe social utilizada neste artigo se embasa essencialmente nos estudos da sociologia *bourdiana*, sendo adotada não apenas por uma dimensão econômica, relacionada somente ao lugar em que o indivíduo ocupa na produção, mas também a um aspecto sociocultural, associado a determinadas percepções de mundo, pois defendemos que “a luta de classes atualmente se desenvolve na dimensão simbólica pelo acesso diferenciado de uma classe e de suas frações a bens culturais” (Mattos, 2006b: 162-163). Sendo assim, entendemos que a noção de classe social não está atrelada essencialmente à condição econômica ou à quantidade de bens que se possui, mas também às práticas culturais que conformam modos de ser, de viver e de se apresentar.

Uma das grandes contribuições de Bourdieu acerca do tema vem da forma não tradicional ou simplista com que reflete sobre as classes sociais, tidas como um sistema dinâmico, feito e refeito ciclicamente, ultrapassando o que está localizado na esfera econômica. O conceito de classe de Bourdieu é então relacional, depende da trajetória dos agentes sociais e é tomado a partir de disputas “e não como um conceito meramente classificatório ou hierarquizante” (Grohmann, 2016: 129). É dessa forma que o capital econômico é colocado lado-a-lado dos capitais simbólico, social, cultural e corporal como formas de os agentes se posicionarem de acordo com o acúmulo de cada um desses capitais.

Para Grohmann (2016: 130) o que há de original em Bourdieu é seu “enfoque de que as lutas ocorrem nos diversos campos sociais, como a religião, a educação, a ciência e a própria comunicação. Logo, essa centralidade das “lutas” na concepção de classe de Bourdieu seria trabalhada mais em um sentido de distinção social simbólica, em uma tentativa muito mais de “manter-se no campo” do que de “destruir a outra classe”. O viés distinção entre as classes foi trabalhado por Bourdieu principalmente pelas diferentes apropriações “de un capital simbólico común” e “por las maneras en que el consumo las incorpora a la reproducción social” (García-Canclini, 1984: 1): “como lo demuestra Bourdieu, el habitus, generado por las estructuras objetivas, genera a su vez las prácticas individuales, da a la conducta esquemas básicos de

percepción, pensamiento y acción” (*Ibíd.*: 8). Logo, no mundo moderno, a distinção opera também através de critérios opacos e pré-reflexivos, baseada principalmente no julgamento estético” (Mattos, 2006b: 163). Essa proposição reforça a ampliação para a esfera do consumo, gostos e estilos de vida explorados nesta pesquisa, entendidos como elementos de aproximação e comunicação, além de serem tomados como modos de distinção que podem funcionar ora estimulando as diferenças entre as variadas classes, ora diferenciando e legitimando sujeitos dentro de sua própria fração de classe. Assim, o ponto central da análise de classes em Bourdieu, ao buscar compreender os “jogos e embates de distinção entre as classes e seus diferentes campos e capitais” (Grohmann, 2016: 136) será observado empiricamente, principalmente a partir do estilo de vida das personagens que compõem nosso *corpus*.

Defendemos também que não apenas as desigualdades de classe, mas as de gênero são estruturantes da textura das experiências dos sujeitos porque são formas primárias de dar sentido às relações de poder (Ronsini *et al.*, 2015): mesmo quando pertencentes a uma mesma classe social, a dominação masculina (Bourdieu, 2012), construída culturalmente, acaba presente sob diversas formas, tanto no que se refere às formas de ser, quanto no que concerne aos modos de se apresentar. É o que acredita também Graham Murdock, ao afiançar que a classe é sempre genderificada e o gênero é sempre igualmente classificado (Murdock, 2009: 50).

Escosteguy, Sifuentes (2011) apontam que os estudos feministas, inicialmente realizados por mulheres majoritariamente brancas de classe média, deixaram de abordar aspectos relacionados às mulheres negras e de classes populares, e trabalhos sobre etnia e classe social ganharam destaque apenas no final dos anos 1990, “com o objetivo de dar voz às mulheres que não se encaixavam nos modelos que costumavam representar os estudos de gênero: mulheres brancas, ocidentais e de classe média”. Logo, essa “convergência entre posições de classe e gênero reflete um comprometimento com uma reflexão sobre a história, repleta de diferentes formas de opressão” (Scott, 1986). Davis (2016) é uma das grandes feministas interseccionais - dentre outras que compartilham das mesmas ideias - a defender que é preciso se considerar a intersecção entre classe, gênero e raça para que se alcance um novo modelo de sociedade: é preciso perceber que entre essas três categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas (Davis, 2016).

Ao refletirmos em pesquisa anterior (Marques, 2018) sobre as articulações empíricas entre gênero classe social e estudos de telenovela, através do contato com outras pesquisas que se dedicaram sobre o tema e após um olhar exploratório sobre nosso objeto de estudo, defendemos que a desigualdade entre homens e mulheres não é natural, mas produzida socialmente, culturalmente (Scott, 1990) e midiaticamente, o que nos faz problematizar empiricamente as formas com que em especial o produto telenovela atua na reprodução das desigualdades de gênero e classe social. Julgamos, assim, a necessidade de pensarmos em articulações possíveis entre as categorias de gênero e classe em pesquisas sobre telenovela em um país tão desigual economicamente como o Brasil, pois acreditamos que os “processos de dominação são relacionais”, sejam eles entre classes sociais diferentes, ou entre homens e mulheres (Mattos, 2006a). A articulação entre classe e gênero

se mostra pertinente então principalmente por percebermos que a ideologia dominante é aquela em que a identidade feminina, assim como a classe popular, é submissa: nas relações entre classe e gênero há sempre uma “‘classe’ desmerecida” (Escosteguy, Sifuentes, 2011: 3).

O trabalho de Newton e Walton (1989) também nota-se relevante para essas discussões realizadas em nosso recorte sobre quais os modelos e padrões corporais femininos são mais legitimados pela mídia e como a sexualidade em classes sociais distintas é retratada pelos meios de comunicação. De acordo com as autoras, as identidades apresentadas como “eróticas” pela mídia americana tem justamente a classe social como principal modeladora dos comportamentos sexuais. Segundo suas análises, as mulheres da classe popular são retratadas como *trampish*, a exemplo de Marilyn Monroe e Ava Gardner, já as de classe média são vistas como sexualmente neutras, enquanto as de classe alta são retratadas como “frias”, porém, desejáveis.

Partindo do pressuposto de que disposições de gênero são indissociáveis das disposições de classe (Ronsini *et al.*, 2017a: 4), buscamos neste artigo identificar, através da compilação de pesquisas anteriores e de uma pesquisa documental realizada no *Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries* (Memória Globo, 2010), *Entre tramas, rendas e fuxicos* (Memória Globo, 2008), *No camarim das oito* (Carneiro, Mühlhaus, 2003) e *Figurino: uma experiência em televisão* (Leite, Guerra, 2002), como as mulheres de diferentes classes têm sido representadas nas telenovelas da Rede Globo. Uma análise da representação das personagens femininas da telenovela *A Regra do Jogo* (Rede Globo, 2015/2016), através da mediação da tecnicidade¹ (Martín-Barbero, 2003), corporifica a parte empírica de nossas reflexões.

2. Telenovela e as “mulheres de classe”

Começamos discutindo sobre nosso objeto de estudo, que se concentra em uma das principais criações do entretenimento nacional: a telenovela. Segundo Lopes (2009) esse é o produto concreto da indústria televisiva de maior êxito popular. Jessé Souza (2009) também confere valor para a telenovela, sendo considerada pelo autor como o produto de maior importância da televisão em um país tão desigual como o Brasil, ao possibilitar “tanto a reprodução de esquemas de percepção dominantes quanto a produção de um espaço de dramatização e de aprendizado de novos papéis sociais” (Souza J, 2009: 14). Lopes vai além e

¹ A mediação da tecnicidade na presente pesquisa é recortada e adotada em “sentido estrito, como o aspecto textual, narrativo ou discursivo da mídia que funciona como organizador perceptivo” (Ronsini, 2012: 62). Empiricamente, é abordada através da observação de trechos, capítulos e cenas; leitura da sinopse e dos resumos de capítulos da trama disponíveis no site da emissora; da descrição dos personagens apresentada no site da emissora; de matérias veiculadas também no site, que versam sobre a construção e caracterização de algumas personagens; e da realização de uma entrevista com as figurinistas responsáveis pela produção em questão.

compreende a produção televisiva, especialmente a ficcional, como “recurso comunicativo” (2009: 21) que ativa a correspondência entre o “*habitu* do mundo narrado” e o “*habitus* vivido pela recepção” (Lopes, 2009: 33), possibilitando assim o reconhecimento de si e do outro em meio a representações de uma “comunidade nacional imaginada”.

Segundo os apontamentos de Lopes (2009) e Martín-Barbero (2003), os programas exibidos pelas grandes redes de canais abertos de televisão, em especial os ficcionais, são os responsáveis pela construção de novos laços de pertencimento, oferecendo poderoso material para se entender a cultura e a sociedade, já que suas narrativas são apropriadas pelos telespectadores, em grande medida, como uma “representação verossímil da realidade” (Hamburger, 2009: 73). Logo, a ficção televisiva pode ser entendida como uma forma de “narrativa da nação” e espelho de modelos e padrões (Lopes, 2009: 21) ao apresentar personagens que possibilitam processos de identificação por parte dos receptores. Por esse motivo, um olhar atento para o “texto-visual” (Romano, 1999) da telenovela se justifica por acreditarmos que “as telenovelas do horário nobre são parte dos processos ideológicos e culturais que reproduzem e modificam os laços sociais no Brasil, ao incitarem reflexões das pessoas comuns sobre a formação social brasileira e sobre temas como as desigualdades de classe e de gênero” (Ronsini *et al.*, 2017a: 1).

Com base em Bourdieu, entendemos que os processos de distinção entre as classes são evidenciados, sobretudo através de práticas de consumo - cultural e material - que manifestam posições corporais do estilo de vida. Através de várias obras de Bourdieu, a centralidade do corpo como *locus* privilegiado de análise do sujeito social ganha destaque: corpo é o substrato do *habitus*; nele se inscrevem as relações de poder que reproduzem, ao nível corpóreo, o sistema de dominação que impera na sociedade global (Bourdieu, 1983). O corpo “funciona, portanto, como uma linguagem que fala de nós mais do que falamos sobre nós; uma linguagem da natureza, na qual se trai, ao mesmo tempo, o que está mais escondido e o que é mais verdadeiro” (Bourdieu, 2014: 1).

Como assinala Goldenberg (1995), o corpo funciona também como demarcador de (opressões de) gênero. Uma série de características comportamentais e corpóreas são ditadas como ideais para as mulheres: “das mulheres, se espera que sejam femininas, ou seja, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas” (Goldenberg, 1995: 14). A antropóloga também destaca que, ao gênero feminino se permite (e por vezes, se espera) o uso do corpo como um capital:

“Assim como capital físico, econômico, simbólico e social em nossa cultura, o corpo vem sendo cada vez mais valorizado como um dos principais meios para realização de alguns sonhos e desejos que “não têm preço”. Faz-se acreditar que quando se investe no “corpo como capital” esses sonhos se tornam mais possíveis. Na atual sociedade de consumo, especializada em vender não apenas coisas, mas principalmente modelos de beleza, sucesso profissional, casamento, entre outros”, defende-se os investimentos no corpo como garantia de ganhos nesses diferentes campos” (Goldenberg, 1995: 26).

Nosso diálogo com Goldenberg e Bourdieu, e suas contribuições para pensarmos esse corpo - nu e vestido - torna-se essencial pelo fato de que nosso olhar para as representações de classe e gênero no plano ficcional está inscrito principalmente no corpo. Temos, como ponto de partida, os aspectos maleáveis do corpo (aparência, saúde, beleza), mas estendemos nossas análises para a *hexis* corporal (formas de andar, falar) e para o comportamento (através das relações de classe e gênero no ambiente do trabalho/familiar; nas relações afetivas/sexuais; na maternidade e na feminilidade), além de refletirmos sobre o gosto e as práticas de consumo das personagens.

Como guias para interpretarmos as representações do plano ficcional, tomamos as contribuições de diversas pesquisadoras brasileiras que se dedicam às representações melodramáticas nacionais, assim como das reflexões teóricas de Mattos (2006), que baseada em Bourdieu e Lahire, propõe pares de oposição para se pensar as disposições e os *habitus* de classe, e os utilizamos aqui para refletir sobre a manutenção das representações (e estereótipos) de um *habitus* popular e de um *habitus* não popular (Mattos, 2006b) na ficção. Essa apropriação já foi realizada analiticamente em trabalho de Ronsini (2012), que aplica esses pares na análise das novelas que compõe seu *corpus* de pesquisa realizada em *A Crença no Mérito e a Desigualdade* e Wottrich (2011) em sua dissertação de mestrado que objetivava analisar o papel da telenovela na construção das velhices de mulheres de classe popular. Segundo Mattos, são pares de oposição:

“[...] a disposição ascética, racional e planificadoras versus a disposição hedonista espontânea; disposição à estruturação familiar versus a desestruturação familiar; disposição ligada à cultura legítima versus disposição ligada à cultura ilegítima; disposição agressiva versus disposição submissa ou renúncia a si mesmo; disposição individualista versus comunitarista; disposição anti-hierárquica versus disposição hierárquica; disposição antiformalista versus disposição formalista; disposição a agir versus disposição a crer; disposições intelectuais versus disposições manuais; autonomia de comportamento versus renúncia a si mesmo; disposições estéticas versus disposições utilitárias; disposição ao engajamento político versus disposição apolítica; disposições hiper corretivas versus hipocorretivas” (Mattos, 2006b: 170-171).

Um dos primeiros pontos que damos destaque em nossos achados é o papel fundante que o figurino e a caracterização – importantes na representação das personagens de narrativas ficcionais – possuem na transição de diversos personagens de uma classe social para outra. Uma das marcas da ascensão de classe, talvez, por ser a mais visível, está nos modos de se apresentar através dos usos sociais do corpo. Em análise sobre a novela *Fina Estampa*, Borges (2011) evidencia que há uma clara distinção sobre como deve ser uma mulher rica ou pobre, através das personagens Tereza Cristina (Cristiane Torloni) e Griselda (Lilia Cabral). Ao ganhar na loteria, as primeiras ações da protagonista Griselda foram as de

“[...] tirar os bigodes (depilar o buço) e mudar as roupas, colocando roupas mais femininas. Mais uma vez tem-se demonstrado a questão da responsabilização pela aparência, e o atravessamento desta questão pelo fator classe social. Griselda, enquanto pobre – assim como a personagem de

Cássia Kiss em outra telenovela – não tinha tempo nem dinheiro para investir em sua aparência, enquanto Tereza Cristina se mostra sempre bonita e jovial – pois sua classe social permite e convoca para que ela utilize todos os recursos para se manter desta forma. Mas, no momento em que Griselda fica rica, ela tem a obrigação de se cuidar, pois agora tem todos os recursos em sua mão, e, caso se comportasse diferente, poderia ser acusada pela sociedade como uma mulher negligente, visto que a responsabilidade com a aparência pertence somente a si. E, antes mesmo de pensar em o que fazer com o dinheiro, a personagem vai cuidar primeiro de sua aparência” (Borges, 2011: 32).

Segundo o Projeto Memória Globo, a “transformação de moça pobre e feia em mulher bela e poderosa” (2008: 22) é o mote de muitas telenovelas da emissora. Outras personagens como Júlia Matos (*Dancin’Days*), Maria do Carmo (*Vale Tudo*), Carminha (*Avenida Brasil*), Empreguetes (*Cheias de Charme*) mudam seu visual assim que ascendem de classe. Algumas têm como marcação, inclusive, o momento de se fazer compras e transformar o guarda-roupas em um explícito “antes e depois” que passa diretamente pelo gosto, corpo e estilo de vida. Observa-se também uma tentativa de tornar as mulheres pobres “menos visíveis” através do figurino. É o que acontece com Noeli, de *Bandeira 2*; Jussara, a manicure de *Partido Alto*; Rose, a faxineira de *Cama de Gato* e Nina, a cozinheira de *Avenida Brasil*.

As quatro possuíam figurinos e estilos básicos, com roupas sem cores e estampas, e predominância de jeans, camisetas e sapatos de saltos baixos, sempre retratadas com “roupa de trabalho”, ausência de maquiagens ou roupas mais coloridas e decotadas. Em contrapartida à neutralidade, a sensualidade ligada às mulheres de classe popular pode ser percebida já em telenovelas da década de 1970 com *Gabriela*. Através de pesquisa anterior, (Ronsini *et al.*, 2013: 4) se conclui que “grande parte deste imaginário sobre a sensualidade, especialmente, o tom negativo típico da historiografia recai sobre a mulher de classe popular” e “se antes eram as índias, as caboclas ou as negras que simbolizavam a devassidão, hoje são as mulatas, as negras, ou mesmo a “periguetes” de classe popular” que tomam esse lugar.

Ainda sobre as repetições de representações nas novelas da Rede Globo, além da sexualização feminina, destacamos a associação entre novos ricos e “breguice” (Marques, 2015; Ronsini *et al.*, 2017b). Porcina, de *Roque Santeiro*, Maria do Carmo, de *Rainha da Sucata* e Carminha, de *Avenida Brasil*, são alguns dos exemplos de mulheres que ascendem de classe, mas são retratadas como excêntricas e cafonas são alguns exemplos que reforçam a noção de que o acúmulo de capital econômico não é o suficiente para a conformação de um estilo de vida burguês àqueles que ascendem de classe. Como aponta Ortiz, grande comentador de Bourdieu, esses sistemas de classificação estudados pelo sociólogo francês - o “bom gosto” da “burguesia” ou o “mal gosto” dos “pobres” - são, também, engendrados pelas condições sociais e objetivas de distribuição desigual dos bens materiais e simbólicos, pois “toda escolha tende a reproduzir as relações de dominação. E a distinção social pode, dessa forma, ser lida através do estilo de vida das diferentes classes ou grupos sociais” (Ortiz, 1983: 17), sendo terreno central do processo “de legitimação da dominação social em todas as dimensões” (Junqueira, 2009: 13).

E é exatamente essa legitimação da dominação que percebemos empiricamente ao nos debruçarmos sobre as formas com que as telenovelas valoram as mulheres, dependendo de sua posição de classe, tanto em termos de figurino, como de “etiqueta e comportamento (Ronsini, 2017a). Ronsini (2017a) observa que a representação da mulher nas telenovelas “inclui a seriedade da mulher elegante, madura ou idosa (“chique”), a irreverência da mulher jovem de classe alta, o estilo comedido da mulher de classe média e, geralmente, em tom de comicidade, o luxo da “perua” de classe alta e a hipersexualidade da periguete” (Ronsini *et al.*, 2017a: 4).

As imagens midiáticas mais comuns da mulher de classe alta como uma mulher chique, sinônimo da elegância, e perua, sinônimo da exuberância ou do luxo; as representações da mulher de classe popular oscilam em um espectro similar ao da alta, no qual a imagem da mulher simples (o equivalente à elegância da mulher da classe alta) se contrapõe a da que investe na aparência, compondo um figurino usualmente visto socialmente como cafona (brega). Os modos de vestir, o bom/mau gosto e a etiqueta social estão associados a comportamentos considerados como moralmente adequados ou inadequados no plano da vida íntima e no espaço público (Ronsini, 2016: 50).

Marques (2015) vai ao encontro dessas reflexões ao identificar que as mulheres de classes populares têm o corpo socialmente construído nas telenovelas para dar conta das seguintes representações mais recorrentes:

- a) vilãs que querem ascender socialmente;
- b) mulheres sensuais, que não tem emprego fixo e não possuem capital cultural e de forma “cômica” são retratadas como “burras” ou ingênuas”, tendo como foco a mesma ascensão de classe, geralmente através do casamento com um homem rico, ou através da fama e de seu corpo;
- c) mulheres que sofrem abusos dos maridos;
- d) mulheres que possuem empregos basicamente de domésticas, manicures ou trabalhos manuais;
- e) prostitutas;
- f) mulheres que conseguiram ascender socialmente, porém, retratadas como “bregas”² e “sem classe”.

Logo, o esquema corporal identifica o sujeito-corpo, “dá vida” a sua postura e posição no mundo social e impõe relações complexas de poder e dominação (Goldenberg, 1995) - também no produto ficcional - seja entre classes distintas ou entre homens e mulheres. Dessa forma, se confirma a premissa de que o esquema corporal identifica o sujeito-corpo, “dá vida” a sua postura

² Termos como “brega”, “cafona”, “exótico”, “sem classe” e “vulgar”, quando aparecem entre aspas, referem-se à definições utilizadas pela própria emissora, seja em seus almanaques, seja através do discurso das figurinistas da trama analisada, que foram entrevistadas para esta pesquisa.

e posição no mundo social e impõe relações complexas de poder e dominação - também no produto ficcional - seja entre classes distintas ou entre homens e mulheres. Através de desses exemplos, se percebe que, apesar das representações femininas de algumas tramas fugirem de padrões estereotipados, os elementos estéticos que compõem suas identidades corporais acabam fazendo referência a sub-representações com relação às classes sociais.

3. Entre a Macaca e o asfalto

A fim de ampliar o debate acerca das representações de classe e gênero nas telenovelas brasileiras, elegemos como objeto desse estudo a produção da Rede Globo *A Regra do Jogo* (2015/2016) - da faixa das 21h, da autoria de João Emanuel Carneiro - e buscaremos identificar as representações de classe presentes na telenovela através da observação do estilo de vida de algumas personagens.

Para tanto, abordamos a mediação da tecnicidade (discurso como organizador perceptivo) empiricamente através da observação de trechos, capítulos e cenas; leitura da sinopse e dos resumos de capítulos da trama disponíveis no site da emissora; da descrição dos personagens apresentada no site da emissora; de matérias veiculadas também no site, que versam sobre a construção e caracterização de algumas personagens e da realização de uma entrevista com as figuristas responsáveis pela produção em questão. Dividimos essa contextualização em dois vieses.

Em um primeiro momento, damos atenção às formas mais abrangentes de se representar as classes sociais em *A Regra do Jogo* (como a divisão dos núcleos principais entre “morro” e “asfalto”, por exemplo). No segundo momento, além da explanação das próprias responsáveis pelo figurino da telenovela em questão, propomos uma observação mais detalhada para as personagens femininas das tramas principais e secundárias.

A proposta é a de identificar os processos distintivos entre as personagens femininas, tomando como referência as dimensões propostas para se pensar o estilo de vida presente na ficção: modos de se representar a mulher (através das relações de gênero no ambiente do trabalho/familiar; nas relações afetivas/sexuais; na maternidade e na feminilidade) e a mulher de cada classe (relações de classe e processos distintivos) através do corpo (aparência, cuidados com o corpo e saúde; cuidados com a beleza; *hexis* corporal; gosto; práticas de consumo).

O enredo de *A Regra do Jogo* desenvolve-se a partir de dois núcleos geográficos distintos: o Morro da Macaca, comunidade fictícia, e o asfalto - núcleo urbano classe alta. A distinção entre os núcleos principais da trama (que também se polarizam em dois grupos sociais) - “morro” e “asfalto” - era materializada em grande parte através do figurino das personagens femininas: “as figurinistas Marie Salles e Mariana Sued criaram “mundos” paralelos: excentricidade, classe e

elegância” (*Site Memória Globo*, 2017). Na “Macaca, todos têm um elo para viver nesta comunidade, eles são muito coloridos. Ali tem a cor, é vibrante, é solar, é quente, as pessoas são bronzeadas e sem camisa”. O conceito principal do Morro era traduzir a alegria na identidade visual dos personagens: “por isso que veio tanta cor e essa coisa da sensualidade também. A gente brinca que na Macaca faz sempre 45 graus. Ninguém tem casaco lá”, acrescenta Mariana.

Sobre a construção das personagens femininas populares, elas complementam: “para o morro da Macaca, começamos procurando referências de moradores de morros e bairros do Rio de Janeiro que de alguma maneira se assemelhavam ao morro fictício da novela”. Para tanto, realizaram pesquisas de campo visitando comunidades cariocas como a Rocinha, o Vidigal e o Cantagalo, “de dia, de noite, em festas... observando as pessoas, seus visuais, seus hábitos etc”. Em contrapartida, o núcleo do asfalto foi caracterizado através de “tons frios, cinzas, azuis, pretos e beges. São as pessoas muito ricas, que usam grife”, explica Marie.

Através de um mapeamento no *site* do *Gshow* sobre matérias que traziam a temática moda/figurino/corpo, notamos a recorrência de atributos como beleza, sensualidade, exuberância, personalidade forte, atitude e gosto por “confusão” para se representar a (mulher de) classe popular, como no exemplo abaixo:

O que não falta no Morro da Macaca, em *A Regra do Jogo*, são mulheres lindas, exuberantes e cheias de personalidades. [...] Adisabeba (Susana Vieira) reina absoluta na área. Alisson (Letícia Lima) esbanja sensualidade. Ninfa (Roberta Rodrigues) é cheia de atitude e adora confusão. Mel (Fernanda Souza) chama a atenção de todos. Indira (Cris Vianna) arranca suspiros por onde passa. E a batalhadora Tóia (Vanessa Giacomio) tem uma personalidade forte (Gshow, 2015:1).

Já na matéria: *Aos 73 anos, Susana Vieira comemora figurino justo à la Beyoncé e Tati Quebra Barraco*, não há apenas o discurso institucional da emissora sobre a construção corporal das personagens. A própria atriz Suzana Vieira ilustra sua caracterização ao comemorar seu figurino “cheio de roupas justas, decotes e muito brilho - inspirada nas rainhas do *pop*, *Beyoncé*, *Nicki Minaj*, e do *funk carioca*, *Tati Quebra Barraco*”. Orgulhosa de sua nova personagem, que tinha figurino composto por decotes e malhas justas ao corpo, a atriz explica: “todo mundo adora uma malha justa. Na classe alta, só quem tem corpo usa. No morro, não. Gordinhas que nem eu também vestem! Lá não tem preconceito, não tem julgamento! Isso é o melhor pra mim.”

A própria fala da atriz Susana Vieira explicita a distinção presente não só nas narrativas ficcionais, mas também no discurso do senso comum sobre “as roupas para gordinhas” e “o corpo” que poderia ser coberto por malhas justas; e entre as “roupas do morro” e as “roupas da classe alta”, evidenciando que a objetificação/sexualização do corpo feminino não funciona de forma uniforme em diferentes classes sociais. Como já destacado por Ronsini (2016: 11) “o corpo retilíneo, vigoroso, elegante, delicado, comedido nos gestos traduz o pertencimento à burguesia, enquanto o corpo volumoso e indócil é representado como inferior”, e geralmente atribuído às classes mais baixas.

As figurinistas ressaltam que a criação do figurino de Adisabeba foi “a matriz de tudo. Dali saem todos os outros visuais do Morro da Macaca, porque a Adisabeba é a dona da ‘Budega’, ela manda ali”. Mãe solteira, namorava um homem mais jovem e era “temida e respeitada por todo o Morro”. Mãe extremamente protetora, mantinha o filho Merlô “debaixo de suas asas”, comandava sua carreira e também decidia com quem o filho podia ou não se relacionar. Ex-prostituta, ganhou muito dinheiro, e apesar de ser a dona de uma boate de sucesso, de um hostel e de várias casas do Morro da Macaca, jamais quis sair do lugar de onde veio, mantendo o estilo de vida de quando era mais pobre. Trabalhadora, possuía *status* no Morro, sendo uma espécie de “elite da favela”.

Os “signos de riqueza que vem do *Versace* dos anos 80” estavam presentes nas estampas grandes e “poderosas” das malhas usadas por Adisabeba. Segundo Marie, a ideia era que ela brilhasse sem precisar usar pedras e joias. Mariana explica: “ela tem joias nas estampas. Colocamos brilho ou ouro em cima dos tecidos”. As bases para a concepção do figurino da personagem foram o *pop* e o *funk* - disposições ligadas à cultura ilegítima (Mattos, 2006b) - geralmente relacionados à sexualidade exacerbada de suas simpatizantes mulheres. Os cabelos loiros até a cintura e o corpo em evidência eram as principais características de Adisabeba, além dos sapatos sempre de salto alto, da maquiagem e das unhas coloridas e longas, geralmente em tons de roxo ou rosa.

O uso de roupas justas e coloridas refletia, segundo as figurinistas, a personalidade de Adisabeba: era através dos modos de se apresentar que ela demonstrava uma relação confortável com seus modos de ser. A aceitação - e exibição - de seu corpo reforçavam que ela estava “longe de ser uma mulher submissa”, seja em relação à classe ou ao gênero, em parte contrariando a disposição submissa e a renúncia a si mesmo, características de um *habitus* popular (Mattos, 2006b). O mix de estampas do *animal print* e o uso de roupas coladas ao corpo sugeriam também uma representação quanto à posição social da personagem: a “breguice” e o estilo de vida “excêntrico” de Adisabeba reproduziam a já recorrente mensagem de que o capital econômico nem sempre é suficiente para conferir “bom gosto” a pessoas que ascendem de classe. Como observado por Ronsini (2016: 56), delineia-se assim um corpo de classe no melodrama nacional, geralmente como um corpo feminino que “carrega as marcas físicas da exploração, que necessitam ser radicalmente suavizadas na televisão, ou que parece produto de escolhas mal sucedidas, daqueles que escolhem mal porque não têm bom gosto nem educação”.

Outra matéria divulgada pelo *Gshow* fazia referência ao “*look da vez*” da atriz Giovanna Antonelli, a personagem Atena. Conforme as figurinistas, a personagem foi construída para ser “toda assimétrica, desde as roupas até os desenhos das unhas”, conta Mariana. Além de um estilo de *design* para as unhas ainda pouco utilizado no país, Atena também trazia acessórios “inusitados”, como o anel que descia para a mão e virava uma pulseira. “Eu falei que queria algo que desse a ideia de estar escorrendo e daí surgiu essa peça”, explica Marie. A personagem usava também marcas de moda internacionalmente famosas como *Chanel*.

O uso das formas assimétricas, tanto para as roupas como para os acessórios de Atena, evidenciavam uma assimetria também em seu caráter: a antagonista, ao mesmo tempo em que tentava “separar” o casal Romero e Tóia, a mocinha da trama, através de golpes, mentiras e trapaças - reforçando uma rivalidade feminina como algo natural - era também carismática e engraçada. Seu nome verdadeiro era Francineide dos Santos - um tanto “popular” - e seu passado de “origem humilde” e de violência física e simbólica exercidas por seu ex-marido veio à tona ao longo de sua trajetória. Antes de “dar o golpe” em Romero, morava em uma pensão e gastava a maior parte do dinheiro - obtido não através do trabalho, e sim de maneiras escusas - em roupas e joias, para manter a aparência “luxuosa”, “se passar por rica” e assim facilitar seus trambiques: “ela tinha que ter grife, tinha que ser de verdade e, ao mesmo tempo, tinha que ser uma mulher *sexy*”, complementa Marie. Para manter o “*status* fraudulento” (Goffman, 2009), investia na aparência e no corpo (como capital) para seduzir suas próximas vítimas: uso esse recorrente em produtos audiovisuais variados.

O consumo conspícuo (Veblen, 1983) como forma de distinção social era prática habitual da personagem. Em cena em que Romero a encontra em sua cobertura, ela está bebendo champanhe, usando um “anel de rubi”, comendo “caviar russo de 4 mil reais” e exibindo um lustre austríaco e a “tela de um dos pintores brasileiros mais bem-sucedidos no exterior”. Atena justifica os gastos em uma tentativa de se aproximar do estilo de vida de um dos personagens do núcleo do “asfalto” da trama: “o seu sonho não era ter um quadro desses na tua sala, que nem o Orlando tinha na dele? Agora tu tem!” As disposições agressivas, anti-hierárquicas, estéticas e a autonomia de comportamento comuns ao *habitus* não-popular (Mattos, 2006b) eram encontradas na representação de Atena, e apesar de tentar expressar uma apropriação do estilo de vida das classes mais altas através da aquisição e uso de bens materiais e simbólicos (Ronsini, 2016), algumas disposições hedonistas e espontâneas, como a risada alta, o comportamento despojado, o palavreado “chulo” e o uso de gírias e palavões, usualmente vistos socialmente como *habitus* de uma classe que não é distinta de berço (Bourdieu, 2007; Mattos, 2006b), foram usadas como estratégia de demarcação social para a personagem: Atena possuía capital econômico e social, mas o capital cultural não acompanhava seu *status* fraudulento.

Essa associação entre novos ricos e “breguice” (Marques, 2015; Ronsini *et al.*, 2017b) é comum em telenovelas da Rede Globo. Porcina, de *Roque Santeiro*, Maria do Carmo, de *Rainha da Sucata* e Carminha, de *Avenida Brasil*, são alguns dos exemplos de personagens femininas que ascendem de classe, mas são retratadas como “excêntricas” e “cafonas” são alguns exemplos que reforçam a noção de que o acúmulo de capital econômico não é o suficiente para a conformação de um estilo de vida burguês àqueles que ascendem de classe. Essa relação é explicada pelo próprio livro *Entre tramas, rendas e fuxicos*, (Memória Globo, 2008: 224): “em muitas tramas, o contraste entre os universos brega e chique é mostrado a partir da transformação do visual dos personagens”. Em contrapartida aos “bregas emergentes” (*Ibid.*) estariam, então, “os elegantes” (*Ibid.*: 228): “em oposição à extravagância dos ditos cafonas, os elegantes

esbanjam charme de forma minimalista, evitando as aberrações e abominando a ostentação” (*Ibid.*). A distinção pelo corpo também se faz presente entre personagens das classes populares e alta. No Guia Iustrado TV Globo, onde há definição da trama de *Brega e Chique*, a personagem Rosemere da Silva é identificada como “pobre e brega”, enquanto Rafaela Alvaray, mesmo vivendo na periferia após a falência do marido, mantém o estilo de vida “chique” apesar de desfavorecida de capital econômico.

Outra personagem a compor nossa análise é Tóia, a mocinha da trama. Nascida e crescida no Morro da Macaca, trabalhava “duro” na boate de Adisabeba. Com os cabelos abaixo dos ombros, geralmente soltos ou presos em um “coque bem despojado”, tinha caracterização “mais próxima do cotidiano”, segundo as figurinistas. “Ela não está sempre maquiada e usa roupas confortáveis quando está em casa”. Tóia era uma filha exemplar, boa amiga, trabalhadora e se sobressaía as disposições submissas e de renúncia de si (Mattos, 2006b), além de se aproximar do ideal da mulher eu dá conta de tudo, muito recorrente no audiovisual brasileiro: fiel a seu noivo Juliano, o esperou enquanto ele estava preso injustamente por um crime que não havia cometido. Seu sonho era casar com ele e ter uma “vida tranquila” no Morro, ao lado da família e dos amigos.

A personagem de Vanessa Giácomo se afastava do estereótipo feminino de heroína “sem graça” e também do estilo “periguete” do morro, representações recorrentes às mulheres de classes mais baixas nas telenovelas brasileiras (Marques, 2015). Apesar disso, as responsáveis pela construção corporal da personagem buscam evidenciar seu estilo de vida popular através da utilização de acessórios feitos com materiais de reciclagem e artesanato: brincos de chapa de raio-x e braceletes e bolsas produzidos com lacre de latas de bebida compunham a caracterização da mocinha da trama.

Ao longo de sua trajetória, Tóia se envolve afetivamente com Romero, e depois de descobrir que na verdade estava sendo enganada para que ele roubasse o dinheiro de sua herança, passa por uma transformação nos modos de se apresentar: ela mesma corta os cabelos em cena e abandona os vestidos coloridos e a maquiagem, passando a usar roupas monocromáticas. No último capítulo da novela, Tóia inaugurou um hospital no Morro da Macaca com o dinheiro que herdou e, ao contrário de Atena, que foge com a fortuna adquirida de forma desonesta com Romero, procura ajudar sua comunidade, em mais um exemplo de par de oposição entre a disposição comunitarista do *habitus* popular e a disposição individualista do *habitus* não popular (Mattos, 2006b). Além disso, a heroína da novela termina sua trajetória casada com seu grande amor e mãe de dois filhos, mais uma vez cristalizando os três principais papéis esperados para o gênero feminino na sociedade patriarcal: filha, esposa e mãe.

A premissa do calor constante na comunidade fictícia se traduzia especialmente no figurino de Ninfa, interpretada por Roberta Rodrigues, que era dançarina do funkeiro Merlô e se relacionava com ele e com Alisson em um triângulo amoroso. Ninfa morava no Morro, frequentemente estava com o aluguel atrasado e tinha a falta de capital cultural (falta de estudo, de acesso a bens culturais e intelectuais) como uma de suas características principais, além do

linguajar despojado e repleto de gírias. Para completar o visual da garota *funkeira* do morro, Ninfa também usava cabelos bem longos, com aplique de *megahair* loiro platinado. O uso de roupas íntimas também na rua era uma das marcas da personagem. As unhas longas, saltos altíssimos, bijouterias grandes e bonés completavam sua caracterização.

Alisson (Letícia Lima) era a outra “merlozete”, que disputava - ou dividia - Merlô com Ninfa. Sua personagem era “exuberante” e estava sempre com a barriga à mostra, com as “curvas” de seu corpo bem evidenciadas em roupas curtas e justas. Seus modos de ser e se apresentar seguiam o padrão das “periguetes³” da Macaca: cabelos longos, maquiagem e grandes unhas coloridas, risada alta, erros gramaticais segundo normas cultas da língua portuguesa⁴ e uso de gírias. Segundo Depexe (2015: 32), “a *forma sujeito periguite*”, também percebida como forma de representar as mulheres de classe popular em *A Regra do Jogo*, possui sentidos móveis, sendo geralmente associada “à liberdade do corpo feminino, seja na maneira de vestir e nos cuidados estéticos, seja nos relacionamentos amorosos e no exercício de sua sexualidade”.

Segundo a autora, “o *ser e estar periguite* não escapa do imaginário sobre a classe social, em que a desigualdade e a subordinação experimentada pelas mulheres em relação a elas mesmas indica a reprodução dos sentidos de opressão” (Depexe, 2015: 32): a representação periguite funciona também “como mecanismo de distinção de classe” (*Ibíd.*: 34). Tanto Ninfa quanto Alisson “seduziam” outros homens do Morro apenas em troca de um lugar para passar a noite ou de um prato de comida e utilizavam propriedades corporais como um capital para a obtenção de lucros econômicos e simbólicos (Bourdieu, 2007), com vistas à ascensão social (Almeida, 2013), reiterando um comportamento regado à infidelidade e promiscuidade, comum às personagens femininas populares em telenovelas brasileiras.

Em pesquisa anterior (Autora, 2018) foi possível perceber que a caracterização das personagens “periguetes” de *A Regra do Jogo* são lidas de formas divergentes dependendo da condição social das receptoras. As receptoras das frações alta e média da classe média acreditam que as mulheres de classes populares são bem representadas pelas duas *funkeiras*, que trazem as marcas de seu *status* popular na linguagem, na aparência, nas roupas e nos gestos (Goffman, 2009): “eu acho que eles mostram a real. Tem muita gente que se veste assim mesmo”, aponta a receptora de classe média alta. Já as receptoras da classe popular criticam veementemente as formas com que as mulheres pobres são retratadas nas tramas, tendo Alisson e Ninfa como exemplos dessa sub-representação em *A Regra do Jogo*.

A classe baixa crítica principalmente o tanto de corpo à mostra, os erros gramaticais, o “comportamento promíscuo” e a ausência da inserção dessas personagens em ambientes de

³ Termo cunhado no Brasil para se referir à mulheres consideradas “desavergonhadas ou liberais” em demasia, que ameaçam “valores tradicionais” com comportamentos sexuais fora de relações “estáveis e aceitas”, ou pela exposição do corpo e seu uso para obtenção de lucros (Depexe, 2015).

⁴ A sociedade brasileira exclui parte da sociedade através de uma série de preconceitos de gênero, raça e classe, que valoram os sujeitos sociais entre mais ou menos cultos, sendo o preconceito linguístico também uma forma de manutenção dos processos de distinção social (Souza, 2009).

trabalho e estudo e se queixam da forma com que as telenovelas constantemente subrepresentam as mulheres pobres nas telas: “Por que na novela quase toda pobre tem que andar pelada, né? E as *funkeiras*, sempre se mostrando. E falar errado, né? Por que toda a mulher pobre tem que falar errado e se vestir mal? A gente não é assim de verdade”, questiona a receptora de classe popular, que não se reconhece na representação que lhe é oferecida na tv de casa.

Uma personagem do núcleo do morro que fugia ao padrão estético das outras era Indira (Cris Vianna), uma pequena empresária negra de classe popular que vivia na Macaca com o marido Oziel (Fabio Lago) e os 4 filhos. Dona de uma loja de roupas “bem-sucedida” (*Site Memória Globo*, 2017), era um exemplar de “mulher múltipla” (Moraes, 2012: 60): trabalhava fora, cuidava da casa, dos filhos, do marido, de si e da aparência. Seu comportamento sexual também destoava das personagens de classe popular citadas anteriormente: evangélica, não mantinha relações sexuais com o marido por motivos religiosos, conferindo certa frieza normalmente atribuída às mulheres de classes mais altas (Newton e Walton, 1984).

Seus modos de se apresentar - roupas amplas e longas, poucos acessórios e maquiagem - e sua *hexis* corporal - gestos, formas de andar e regras de etiqueta - também funcionavam como “marcas sociais” e sinais distintivos. Entretanto, o comportamento explosivo versus a disposição racional das classes mais altas (Mattos, 2006b) era uma de suas características mais marcantes. Junqueira (2009) assinala “que desde a década de 1980 há um aumento dos tipos femininos nas telenovelas, gerando mais possibilidades de identificação entre as telespectadoras”. Entretanto, segundo Ronsini, Silva (2011: 72), apesar de “o modelo de representação do feminino nas telenovelas” ter sofrido algumas alterações ao longo dos anos, “acompanhando em parte as conquistas das mulheres, questões acerca do divórcio, da entrada da mulher no mercado de trabalho e de uma certa liberdade sexual foram em grande medida superadas” apenas para mulheres da classe média e alta, permanecendo ainda vinculada ao feminino “uma certa obrigação com a maternidade e a necessidade de um companheiro para que a mulher seja valorizada socialmente”, como visto em Indira.

Essa disposição à estruturação familiar de Indira no início da trama dá lugar a uma desestruturação após a personagem ser traída pelo marido Oziel e viver seu relacionamento com Rui. É também somente após se relacionar com um homem de uma classe mais alta que Indira passa a apresentar disposições intelectuais, estéticas e ligadas à cultura legítima (Bourdieu, 2007). Tanto seus gostos como seu corpo funcionavam como operadores de desidentificação de um estilo de vida tido como o legítimo do *habitus* popular (Mattos, 2006b).

Nora (Renata Sorrah) compunha o núcleo “do asfalto”. Esposa de Gibson e matriarca da família Stewart era “ingênua” e “amorosa”. Não trabalhava e era totalmente dedicada a uma família cheia de problemas - principalmente às filhas Kiki e Nelita, uma sequestrada e a outra com problemas de saúde. Apesar de ter uma família desestruturada e uma relação de submissão ao marido, que a traía constantemente, mantinha disposições ascéticas, racionais e planificadoras (Mattos, 2006b) na tentativa de estruturar o seio familiar. Descrita como “elegante e culta”,

imagens midiáticas comuns da mulher de classe alta nas telenovelas (Ronsini, 2016), possuía figurino “sóbrio” e “chique” composto por tecidos “nobres”, cortes retos, cores neutras e ausência de estampas, decotes ou ajustes ao corpo. Geralmente usava calças, camisas, *blazers* amplos ou vestidos mídi, com pouca maquiagem e pequenas joias.

Belisa (Bruna Linzmeyer) era outra personagem do “asfalto”: neta do “magnata da indústria farmacêutica” Gibson, era uma “patricinha” rebelde que não trabalhava nem estudava e sonhava em ser uma *funkeira* famosa. Apresentando disposições de um *habitus* não popular como as agressivas e anti-hierárquicas (Mattos, 2006b), tinha uma relação conturbada com toda a família e frequentava constantemente as festas e eventos no Morro da Macaca. Seu figurino trazia peças esportivas misturadas com outras de alta costura e de grifes internacionais, além de joias e acessórios “exagerados”. Os cabelos eram curtos e platinados, mantendo distinção das personagens do Morro, quase todas com cabelos bem longos.

Belisa se apropriava de elementos estéticos geralmente associados às personagens populares para moldar seu corpo - e assim ser reconhecida como tal -, além de manter disposições ligadas à cultura ilegítima, como o gosto pelo *funk*. Ao se aproximar do estilo “periguete” do Morro, é um exemplo de *status* fraudulento que vai na contramão do que acontece na maioria dos melodramas nacionais, em que personagens de classes mais baixas sofrem transformações nos modos de se apresentar após ascenderem socialmente (Marques, 2015): sua desidentificação com a classe alta era corporificado através de um *status* fraudulento (Goffman, 2009) “de cima para baixo”, expresso em grande medida através de seus modos de ser e, principalmente, de se apresentar. Entretanto, apesar da sexualização de sua caracterização, seu *habitus* de classe ficava evidente não apenas pela mistura de peças curtas e sensuais com joias e sapatos “elegantes”, através da utilização da estratégia *high-low*, mas também por sua *hexis* corporal, formas de andar e de falar. Em uma festa de casamento na Macaca, apesar de vestir um *short* bem curto e uma blusa decotada e colorida, na tentativa de se aproximar dos modos de se apresentar das *funkeiras* da Macaca, Belisa se distingue das “nativas” e suscita comentários do tipo: “e essa aí, não é daqui, né? Dá pra ver”.

Outro exemplo desse mesmo processo foi a personagem Tina (Monique Alfradique), uma estilista classe média Zona Sul (Rede Globo, 2015), casada com o arquiteto Rui (Bruno Mazzeo), que decidiu viver no Morro da Macaca para levar uma vida “menos estressada e mais barata” em uma “aventura de classe média na favela” (Rede Globo, 2015). O autor da trama explica que a ideia era retratar “uma nação em transe” em que as classes sociais “estão se amalgamando” – algo, porém, impossível em um país tão desigual de oportunidades e respeito às diferenças como o Brasil. Ao longo de sua trajetória, a personagem, uma “patricinha do asfalto”, passa por uma transformação não só nos aspectos maleáveis de seu corpo, mas também nos modos de falar, andar, nas práticas de consumo, no gosto cultural e nas relações íntimas, que acompanham a aceitação - ou seria a paródia? - de seu novo estilo de vida. Seu figurino, que antes era composto por roupas mais largas, com tecidos “nobres” e estampas em tons pastel, dá lugar para a

caracterização comum às personagens da Macaca: *shorts* curtos, *tops*, blusas vazadas, salto alto, bonés e cabelo frisado.

As disposições ligadas à cultura legítima e intelectuais são substituídas pelas disposições hedonistas, espontâneas, ligadas à cultura ilegítima e à desestruturação familiar - tidas como de um *habitus* popular (Mattos, 2006b). Ao ser questionada pelo marido sobre sua nova aparência e responder: “a gente tá onde? Em Paris? Nós somos favelados, não era essa a proposta?” - Tina reproduz o discurso hegemônico recorrente em que a mulher da classe burguesa “mantém sua elegância, ao contrário da hipersexualidade da mulher trabalhadora” (Ronsini, 2016: 57), desenhando-se assim mais um exemplo da existência de um corpo feminino para cada classe.

4. Considerações finais

Os dados da presente pesquisa apontam que o figurino possui papel fundante na “transição” de diversas personagens femininas de uma classe social para outra, o que não ocorre com a mesma frequência com os personagens homens: muitas têm sua caracterização modificada assim que ascendem de classe, frisando o momento de se fazer compras, transformar o guarda-roupas e mudar os aspectos maleáveis de seus corpos nas narrativas. Em cena já clássica de *Paraíso Tropical*, Bebel (Camila Pitanga), quando vai a um casamento da elite carioca e tenta convencer Olavo (Wagner Moura) - seu cliente de núcleo rico da novela - de que pode vir a ser sua esposa, são os modos de se apresentar da personagem que se mostram como uma porta para a entrada da prostituta de classe popular em uma classe a qual não pertence. Para não por em risco a imagem de mulher elegante, que não costuma ser a que transmite, Bebel é orientada a não falar nada além de uma única frase⁵, sinalizando que sua condição social seria denunciada facilmente para além da aparência. Porém, através dos modos de se apresentar seria possível que ela dissimulasse seus modos de ser, assumindo um *status* fraudulento ao tentar parecer o que não é (Goffman, 2009).

Geralmente esse *status* fraudulento ocorre de uma classe mais baixa para uma mais alta, como é o caso de Atena - ou Francineide dos Santos - em *A Regra do Jogo*, que forja seu *habitus* de classe através dos modos de se apresentar. Outros dois exemplos desse mesmo movimento, porém, no caminho inverso, que sai das classes mais altas em direção às mais baixas, podem ser destacados em nosso *corpus*. Belisa (Bruna Linzmeyer), ao tentar se aproximar do estilo de vida da “*funkeira* perigueti”, se apropria de elementos estéticos populares para moldar seu corpo. Já Tina, a “patricinha do asfalto” que protagonizou a maior transformação nos modos de ser e de se apresentar em *A Regra do Jogo*, encontra na paródia do corpo de classe uma forma de elevar a recusa de sua nova condição social. Importante destacar também que Tina apenas vive seu caso

⁵ A frase repetida por Bebel era: “mas que bela ideia esse casamento primaveril em pleno outono!”.

extraconjugal com Oziel depois de sua transformação, em mais uma recorrência do discurso hegemônico conferindo “frieza” às mulheres de classes mais altas, em oposição à sexualização exacerbada das mulheres de classes populares (Newton e Walton, 1984).

Apesar de algumas representações femininas mostrarem diversas e contraditórias formas de se retratar as mulheres nas telenovelas mais atuais, algumas dessas representações ainda são culturalmente mais legitimadas do que outras, permanecendo uma sub-representação quanto às condições de classe e gênero. Os dados obtidos através da entrevista realizada com as figurinistas de *A Regra do Jogo* corroboram e apontam que elas trabalham propositalmente baseadas em estereótipos, algumas vezes “exagerando” características que consideram ser inerentes às mulheres de classes populares. Dessa forma, as personagens femininas acabam sendo moldadas conforme a classe social que representam, tendo sua aparência e conduta atreladas aos modos de sociabilidade feminina, aos papéis esperados que essa mulher assuma e aos pressupostos de uma sociedade desigual. Destacamos também que as representações de classe e de gênero sustentam uma dupla subordinação a que estão submetidas as mulheres da classe popular, reforçando nosso entendimento da importância de se pensar classe e gênero de forma articulada.

Sendo assim, podemos observar que as relações de classe social e gênero caminham paralelamente, pois a telenovela acaba produzindo uma sub-representação das mulheres de posições sociais destituídas mais do que em relação ao gênero masculino. Mesmo as tramas que trazem identidades femininas até então inovadoras para o horário nobre acabam, com raras exceções, apresentando um discurso ainda predominantemente hegemônico heteronormativo, androcêntrico e patriarcal e reproduzindo o discurso hegemônico dominante vigente há meio século, principalmente através dos usos sociais do corpo feminino.

BIBLIOGRAFÍA

Almeida, Heloisa (2013): “As mulheres e as imagens da televisão. In: Venturi, Gustavo; Godinho, Tatau”. Em: Gustavo Venturi e Tatau Godinho (orgs.): *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública*. São Paulo: Perseu Abramo, SESC, pp. 52-80.

Borges, Carlise (2011): “Marcas não desejadas na televisão brasileira: uma breve análise do capital físico das atrizes globais”. En: *Revista Panorama*, edição on line num. II – nov, pp. 7-19.

Bourdieu, Pierre (1983): “Esboço de uma teoria da prática”. Em: Renato Ortiz: *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, pp. 46-81.

_____. (2007): *A distinção: crítica social do julgamento*. 2.ed. rev. Porto Alegre: Zouk.

_____. (2012): *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____. (2014): “Notas provisórias sobre a percepção social do corpo”. Em: *Pro-Posições*, Campinas, vol. 25, n.º. 1, pp. 247-256.

Carneiro, Marília; Mühlhaus, Chris (2003): *No camarim das oito*. Rio de Janeiro: SENAC.

Davis, Angela (2016): *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo.

Depexe, Sandra (2015): “Distinção em 140 caracteres: classe social, telenovela e Twitter”. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria.

Escosteguy, Ana Carolina e Sifuentes, Lirian (2011): “As relações de classe e gênero no contexto de práticas orientadas pela mídia: apontamentos teóricos”. Em: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* | E-compós, Brasília, vol.14, n.º.2, maio/ago, pp. 1-13.

García-Canclini, Néstor (1984): “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”. Em: *Nueva sociedade*, vol. 1, n.º. 71, pp. 69-78.

Goffman, Erwin (2009): *A representação do eu na vida cotidiana*. Editora Vozes. Petrópolis.

Goldenberg, Mirian (1995): *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: Record.

Grohmann, Rafael (2016): “As classes sociais na comunicação: sentidos teóricos do conceito”. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, São Paulo.

Gshow (2015): “Vote: qual a gata mais quente do Morro do Macaca?”. Disponível em: <http://gshow.globo.com/participe/noticia/2015/09/vote-qual-gata-mais-quente-do-morro-da-macaca.html> [20/04/2021].

Hamburger, Ester (2005): *O Brasil Antenado*. A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Junqueira, Lília (2009): *Desigualdades Sociais e Telenovelas: relações ocultas entre ficção e reconhecimento*. São Paulo: Annablumme.

Leite, Andrea, Guerra, Lisete (2002): *Figurino: uma experiência na televisão*. São Paulo: Paz e Terra.

Lopes, Maria Immacolatta (2009): “Telenovela como Recurso Comunicativo”. Em: *MATRIZES*, vol. 3, n.º. 1, pp. 21-47.

Marques, Camila (2015): “Figurino “de classe”: a construção social do corpo nas telenovelas nacionais”. Em: *XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2015, Rio de Janeiro. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_DT4-FS.htm [12/04/2021].

Martín-Barbero, Jesús (2003): *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ.

Mattos, Patrícia (2006a): “Dominação de Gênero e Classe: Referências Cruzadas”. Em: *30 Encontro Anual da ANPOCS*, 2006, Caxambu. 30 ANPOCS, pp. 2-34

_____. (2006b): “A mulher moderna numa sociedade desigual”. EM: Souza, Jessé (org.): *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 1-34.

Memória Globo (2008): *Entre tramas, rendas e fuxicos. O Figurino na Teledramaturgia da TV Globo*. Rio de Janeiro: Editora Globo.

_____. (2010): *Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Murdock, Graham (2009): “Comunicação contemporânea e questões de classe”. Em: *Matrizes*, vol. 2, nº. 2, p. 31-56.

Newton, Esther e Walton, Shirley (1984): “The misunderstanding: toward a more precise sexual vocabulary”. Em: Carole Vance (edit.): *Pleasure and danger: exploring female sexuality*. Boston: Routledg & Kegan Paul, pp. 56-140.

Ortiz, Renato (1983): *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática.

Romano, Maria Carmem (1999): “As representações sociais dos pobres nas telenovelas”. Em: *Revista Universidade Rural Série Ciências Humanas*, Seropédica - Itaguaí - RJ, vol. 19-21, nº. 1-2, pp. 21-37.

Ronsini, Veneza *et al.* (2013): “Aspirações femininas: modelos da televisão e da vida”. Em: *XXII Encontro Anual da Compós*, pp. 1-15.

_____. (2016): “Telenovelas e a questão da feminilidade de classe”. Em: *Matrizes*, vol. 10, nº. 2, p. 45-60.

_____. (2017a): “Os sentidos das telenovelas nas trajetórias sociais de mulheres das classes populares”. Em: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E- compós*, Brasília, vol. 20, nº.1, jan/abr, pp. 1-17.

_____. (2017b): “Distinção e comunicação na apropriação da moda pelos fãs de telenovela”. Em: Immacolatta Lopes: *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa*. Porto Alegre: Sulina, pp. 173-210.

Ronsini, Veneza y Silva, Renata da (2011): “Apropriações da cultura (sem classe) da mídia”. Em: *INTERCOM* (São Paulo), vol. 31, pp. 55-74.

Scott, Joan (1990): “Gênero: uma categoria de análise histórica”. Em: *Educação e Realidade*, Porto Alegre, vol. 16, nº. 2, jul/dez, pp. 71 – 99.

Souza, Jessé (2009): “Prefácio”. Em: Lília Junqueira: *Desigualdades sociais e telenovela. Relações ocultas entre ficção e reconhecimento*. São Paulo: Anna Blume, pp. 5-10.

Sifuentes, Lirian e Ronsini, Veneza (2011): “O que a telenovela ensina sobre ser mulher?: reflexões acerca das representações femininas”. Em: *Revista Famecos*, vol. 18, nº. 1, pp. 131-146.

Veblen, Torsten (1983): *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Abril Cultural.