

## **NO CAMARIM: REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES DE CLASSE POPULAR NAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS**

*Dressing Room: Representation of Class Women Popular in Brazilian  
Telenovelas*

Marques, Camila; Doutoranda; Universidade Federal de Santa Maria,  
camila.markes@yahoo.com.br<sup>1</sup>

### **Resumo:**

O presente texto analisa as representações de classe e gênero através do figurino nas telenovelas brasileiras entre as décadas de 2000 e 2010. Para tanto, realizamos uma pesquisa teórica e documental em guias ilustrados sobre as tramas da Rede Globo, buscando problematizar a representação ainda estereotipada das mulheres de classes popular nesse produto ficcional.

Palavras chave. Figurino; classe social; representação.

### **Abstract:**

This paper analyzes representations of class and gender through the costume in Brazilian telenovelas between 2000 and 2010. We conducted a theoretical and documentary research illustrated guides on the plots of Rede Globo, seeking still question the stereotypical representation of popular class women in this fictional product.

Keywords. Costume; social class; representation.

### **Introdução**

Segundo o Guia Ilustrado TV Globo (2010, p. 14), 'é mágico o momento em que o ator faz as provas de seu figurino e assim dá vida a seu personagem.' O figurino é peça extremamente importante para o processo criativo de qualquer produção ficcional, porém, os ricos significados que advém de roupas, penteados e maquiagens não se restringe aos atores, figurinistas e produtores em geral. Há, a partir do conjunto entre roteiro, figurino, atuação e direção, uma série de representações que são construídas e transmitidas para seus receptores. Sobre essas representações, em especial as que trabalham classe social e gênero, que nos debruçamos a seguir.

---

<sup>1</sup> Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Usos sociais da mídia (UFSM/CNPq) e do grupo do Projeto Obitel (Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva) de Santa Maria (UFSM) 2014/2015. Principais áreas de interesse: moda, telenovela, estudos de recepção, estudos de consumo, classe e gênero.

Tal qual Everardo Rocha (2006), que justifica fazer em seu texto *A mulher, o corpo e o silêncio: identidade feminina na publicidade*, apenas um recorte sobre a representação da mulher na publicidade, salientamos que a análise das novelas escolhidas para o presente texto não se configura em uma investigação exaustiva sobre as telenovelas da Rede Globo. Entendemos, porém, que o recorte escolhido consegue dar conta das representações sobre o feminino e sobre a classe popular, pois em análise anterior, onde abrangemos telenovelas desde a década de 1970 (MARQUES, 2015), percebemos que as relações entre representações de mulheres destituídas e seus figurinos se repete em modelos e padrões bem definidos.

O objetivo deste texto é apresentar reflexões sobre as representações da mulher de classe popular através do figurino nas telenovelas brasileiras nas décadas de 2000 e 2010. Quando falamos em figurino, salientamos que o mesmo não se resume ao vestuário, se estendendo à maquiagem, ao penteado e aos acessórios - ou seja, à caracterização. (LEITE; GUERRA, 2002). Para embasar os apontamentos aqui realizados, utilizamos dados de uma pesquisa teórica e documental, realizadas com o auxílio de obras como *Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries* (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010), *Entre tramas, rendas e fuxicos* (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2008), *No camarim das oito* (CARNEIRO, 2003) e *Figurino: uma experiência em televisão* (LEITE; GUERRA, 2002), além de sites como *GShow*<sup>2</sup> (site oficial da Rede Globo de Televisão), *Novela Fashion Week*<sup>3</sup> (blog dedicado a personagens, figurinos e tendências das novelas) e *Tele Dramaturgia*<sup>4</sup>.

Pretendemos problematizar as questões de classe e gênero, pois entendemos que a ‘desigualdade entre homens e mulheres não é natural, mas própria da vida em sociedade’ (RONSINI; SILVA, 2011, p. 4). Teoricamente é Jessé Souza (2009) que nos guia para pensarmos classe social. O autor ultrapassa as discussões mais tradicionais e simplistas de classe que se restringem ao espaço da renda econômica e entende que o termo “classe” é um sistema dinâmico, feito e refeito ciclicamente, “tanto em larga escala, pela lógica do capital, quanto através de valores e representações que constituem a vida afetiva e emocional.” (SOUZA apud ESCOSTEGUY; SIFUENTES, 2011, p. 3).

O conceito de gênero aparece na presente pesquisa atrelado ao de classe social, pois entendemos que os processos de dominação são ‘elacionais’, sejam eles entre classes sociais diferentes, ou entre homens e mulheres (MATTOS,

---

<sup>2</sup> <http://gshow.globo.com/>.

<sup>3</sup> <http://novelafashionweek.com.br/>.

<sup>4</sup> <http://www.teledramaturgia.com.br/>.

2006). Essa articulação entre classe e gênero se mostra pertinente por percebermos que a ideologia dominante é aquela em que a identidade feminina, assim como a classe popular, é submissa (ESCOSTEGUY; SIFUENTES, 2011, p. 3): nas relações entre classe e gênero há sempre uma “classe’ desmerecida”.

### **Algumas cenas sobre construção de figurino e representações midiáticas**

Adotando uma perspectiva que aborda a comunicação como um processo de interação, entendemos que as representações devem ser pensadas a partir de um olhar relacional. Como nos diz França (2004, p. 18) esse olhar ‘busca dar conta das interações que colocam em jogo indivíduos, significados e contextos na configuração das representações.’ Minayo (1995, p. 89) explica que, para as ciências sociais - o lugar de onde falamos - as representações sociais são ‘categorias, de pensamento, que expressam a realidade, explicam-na, justificando-a ou questionando-a’. Representar é, então, atribuir sentido ao mundo ao qual pertencemos (HALL, 2003).

Desine Jodelet (1989, p. 1) retifica essa ideia e entende que as representações sociais ‘nos guiam na maneira de nomear e definir em conjunto os diferentes aspectos de nossa realidade cotidiana, na maneira de interpretá-los, estatuí-los e, se for o caso, de tomar uma posição a respeito e defendê-la’. A autora entende também que é através de mensagens e imagens midiáticas que se torna possível uma observação clara de como as representações sociais circulam nos discursos. Quem nos auxilia nesse processo relacional entre representações sociais e mídia - ou representações midiáticas - é Morigi (2004), quando afirma que os meios de comunicação

[...] assumiram um papel que ultrapassa a de condição de meros veículos das mensagens e dos conteúdos. Além de veicularem informações aos cidadãos eles, no processo da comunicabilidade da cultura e seus valores, são responsáveis pela produção dos sentidos que circulam na sociedade. Isso nos remete à teoria das representações sociais.

Everardo Rocha, ao versar sobre a indústria cultural, que segundo o autor ‘coloca a sociedade que a produz diante de um amplo repertório de ideias, emoções, sensações, escolhas, imposições e práticas’ corrobora com a ideia de Morigi ao afirmar que há um universo ideológico bastante complexo composto pelas representações que são ‘elaboradas, construídas, repetidas, transformadas pela veiculação rotineira nos textos e imagens de anúncios publicitários, jornais,

novelas, revistas, noticiários, filmes, etc’ (ROCHA, 2006, p. 42).

Entendemos que a mídia possui importante papel no sentido de ter um olhar para as mais diversas representações sociais. Como apontam Ronsini e Silva (2011, p. 6), através de suportes midiáticos acaba-se naturalizando algumas representações, que, perdendo o caráter de construção, acabam se tornando uma forma mais dura e menos maleável de se mostrar a sociedade. As autoras também alertam para o fato de que ‘as representações que circulam na mídia são construídas a partir de um processo dinâmico em que a mídia influencia e é influenciada pela sociedade.’ (ibid., p. 6). Esse processo que acaba reproduzindo algumas representações e modelos de forma dominante ‘instaura modelos de como ser mulher no mundo contemporâneo’, porém, não podemos esquecer que os receptores possuem certa liberdade do momento de ler as mensagens midiáticas (HALL, 2005). Assim, essas representações ‘podem ou não ser assimilados pelas receptoras de acordo com as vivências das mesmas’ (RONSINI; SILVA, 2011, p. 6).

Pensando na estreita relação existente entre vestuário e representação, defendemos que

O ato de vestir, pura e simplesmente, parte de uma ideia que se materializa pelo objeto roupa e tudo aquilo que se relaciona com a atitude de se ornamentar, desde penteados até intervenções feitas diretamente sobre o próprio corpo, constituindo um sistema de representação. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 29).

Se o ato de se vestir elabora um sistema representativo na vida cotidiana, cremos que a caracterização feita através do figurino, no plano ficcional, ao marcar ‘a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo’ (LEITE; GUERRA, 2002, p. 62), transmitindo uma informação ao receptor, produz também uma representação - nesse caso, midiática.

### **Telenovelas brasileiras e figurino - uma questão de classe**

Descrevendo nosso objeto de estudo, percebemos que as discussões das relações de classe nas telenovelas aparece nos anos 1970, em obras como *Irmãos Coragem* (1970), de Janete Clair, *Pigmalião* (1970), de Vicente Sesso, e *Gabriela* (1975), de Walter Durst (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010). Nas cinco décadas de história, as novelas da Rede Globo de Televisão sempre trabalharam com a lógica dos núcleos, porém, as telenovelas de horários nobres se ocupavam basicamente dos dilemas da classe média ou dos jogos de poder

dos endinheirados, deixando os personagens de classes populares nos núcleos secundários, como cômico ou o dos “suburbanos”.

Apesar de trazer conflitos entre classes desde a década de 1970, é somente nos anos 2000, a partir de novelas como *Duas Caras* (2007), *Avenida Brasil* (2012), *Cheias de Charme* (2012) e *Salve Jorge* (2013) que o protagonismo e o enredo principal se voltam para a realidade de sujeitos de classes populares e para o ambiente de favelas, bairros pobres e periferias, contando a história de jogadores de futebol, cabeleireiras, empregadas domésticas e cantores de *funk*. (JUNQUEIRA 2009; PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010).

Essa atenção dada às classes populares - agora como centrais nas tramas das telenovelas atuais - traz à tona o modelo de produção de figurino para as telenovelas inaugurado por Marília Carneiro, uma das principais figurinistas da Rede Globo. A introdução de elementos da moda contemporânea na criação de figurinos na televisão brasileira ocorre então a partir do ano de 1973, com sua entrada na emissora, e ‘reflete uma modernização do gênero melodramático, com a aproximação às temáticas cotidianas assim como também a profissionalização e racionalização do fazer artístico’ (RODRIGUES, 2009, p. 6). Esse novo modelo de criação de figurinos desenvolvido por Marília, que traz o vestir do cotidiano para ilustrar as narrativas ficcionais, ganha atuação maior a partir dos anos 2000 – o que justifica o recorte cronológico no presente artigo.

Metodologicamente, nos embasamos no roteiro de significado proposto por McCracken (2003) em conjunto com os dois significados possíveis do vestuário, propostos por Barnard (2003). Respaldamo-nos, em um primeiro momento, nos significados vindos do mundo culturalmente construído – ‘mundo-para-bem’ (MCCRACKEN, 2003, p. 100) -, onde encontram-se a publicidade e os sistemas de moda - e nós sugerimos que aqui se inclua também a ficção audiovisual -, em que diretores/estilistas/produtores (e figurinistas) são os responsáveis por escolherem as categorias de apresentação e as estratégias de significado de determinados bens para os consumidores. A colaboração de Barnard (2003, p. 139) reside em sua noção de que os significados das roupas residem em duas esferas: uma denotativa (sentido literal e factual, geralmente associado ao material, cor e textura de uma roupa) e uma conotativa/ideológica (‘sentimentos, associações e impressões que vem à mente’ e relacionam determinados produtos de moda à classe, gênero e idade de uma pessoa). A pesquisa documental apresentada próximo subcapítulo parte da noção de que esse significado primeiro estaria, assim, concentrado na esfera midiática, se

construindo através de dois âmbitos 1) denotativo (descrição de cores, formas, tamanhos e texturas das roupas/caracterizações) e 2) conotativo/ideológico (sentidos socialmente atribuídos a cada um desses elementos, ao comporem um “corpo midiático”).

## Anos 2000

No início dos anos 2000 a Rede Globo não trouxe tantas disputas de classes em suas tramas, talvez pelo fato do grande número de novelas de época, a exemplo de *Terra Nostra*, *Força de um Desejo*, *Esperança* e *Chocolate com Pimenta*, ou pelas novelas de realismo fantástico, como *O Beijo do Vampiro* e *Kubanacan*. Porém, em 2004 elas voltam a surgir, como em *Celebridade* (2004, escrita por Gilberto Braga), que abordava o “alpinismo social” e a busca pela fama. As protagonistas eram duas mulheres rivais: a “bem-sucedida e rica” empresária e ex-modelo Maria Clara Diniz (Malu Mader), e a “pobre, dissimulada e invejosa” Laura Prudente da Costa (Cláudia Abreu), que se aproximou de Maria Clara dizendo ser sua maior fã, quando na verdade buscava vingança e ascensão social. Os figurinos criados para a novela tinham como destaque as roupas “sofisticadas” usadas por Malu Mader (figura 1), como os ternos e vestidos. A personagem usava joias, sapatos de salto alto e cabelos sempre lisos. A personagem de Cláudia Abreu (figura 1) usava roupas “discretas”, um lençinho no pescoço - sua marca registrada - e sandálias de cordas com salto Anabela. Vestia-se de forma mais “simples” no início da novela, porém, depois que sua personagem enriquece (figura 1), passa a usar roupas mais “sofisticadas”, como as de Maria Clara, incluindo uma coleira de ouro, que substituíam os lençinhos no pescoço.

Outra personagem feminina de classe popular que se destacou na novela, assim como seu figurino, que invadiu as vitrines e bancas de camelôs, foi a “alpinista social” Darlene (Deborah Secco) (figura 1). A personagem era “sensual e atrapalhada” e seu objetivo era ser famosa. Vestia sempre roupas curtas e “provocativas”, como as microssaias de pregas, as blusas justas e as sandálias plataforma com meias coloridas.

Figura 1 – Maria Clara/ Laura antes e depois/ Darlene. (Site GShow; Site Penso Moda).



*Paraíso Tropical* (2007, escrita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares) foi outra telenovela dos anos 2000 a trabalhar com representações de classe através do figurino, sendo a caracterização fundamental para evidenciar contrastes sociais entre os personagens, dividindo principalmente as mulheres “glamourosas” e “populares” que habitavam o bairro carioca de Copacabana (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2008). Uma de suas tramas paralelas foi a paixão entre Bebel (Camila Pitanga) (figura 2), uma prostituta, e Olavo (Wagner Moura), um empresário “rico e bem sucedido”. Na esperança de se livrar de seu cafetão, Bebel passou a querer ser uma “mulher sofisticada”, até mesmo fazendo aulas de etiqueta para poder circular na “alta sociedade”. Bebel usava vestidos justos, blusas curtas, maiôs “engana-mamãe” (de costas, a peça parece um biquíni), botas de cano alto, roupas com fendas e acessórios grandes, além de batons rosa, laranja ou vermelho, além dos cabelos longos, presos, feitos com aplique. Em uma cena na qual a prostituta ia a um casamento em que Olavo e toda a “alta sociedade” carioca estava presente, em uma aproximação com o filme *Uma Linda Mulher*, Bebel apareceu “transformada”, usando roupas e acessórios “elegantes” e caros. A personagem falava errado, sofria maus tratos do cafetão que a agenciava e não era assumida por Olavo, seu cliente fixo, que a chamava de “cachorra”. Apesar disso, possuía um tom cômico, muito bem humorada e “ingênua”. Sua caracterização “extravagante” conquistou as receptoras/consumidoras, como relata o Guia Ilustrado TV Globo, tendo sido inspiração para coleções de “lojas sofisticadas”.

*Beleza Pura* (2008, escrita por Andrea Maltarolli) também tinha um núcleo secundário concentrado nas classes populares: na periferia do Rio de Janeiro, no bairro Saúde, era onde se localizava o salão Belezoca, de propriedade de Ivete Santos (Zezé Polessa) (figura 3). Mulher “batalhadora”, Ivete era alegre e sempre procurava novidades para atrair mais clientes. A personagem usava cílios postiços, batom rosa-choque e sempre variava a cor do esmalte de suas unhas. Ivete tinha uma filha: Rakelli (Isis Valverde), que trabalhava como manicure no salão da mãe, e sonhava em ser dançarina do programa de *Luciano Huck*. Apesar de não fazer parte do núcleo principal, ela acabou sendo uma das personagens “mais comentadas da trama” (PROJETO MEMÓRIA GLOBO,

2010): falava errado, era “destrambelhada, sonhadora, ingênua e esperava alcançar a fama em um programa de televisão”. Seu figurino tinha sensualidade e inocência e era inspirado nos mangás, as histórias em quadrinho japonesas. Manicures que já passaram pela teledramaturgia, como Babalu (Letícia Spiller), em *Quatro por Quatro* (1994), e Darlene (Deborah Secco), em *Celebridade* (2003), também serviram de modelos para a construção da caracterização da personagem. Rakelli usava saias curtíssimas e acessórios coloridos, e acabou “lançando moda”: as cores extravagantes de seus esmaltes e suas sandálias de salto alto foram apropriadas, segundo o Projeto Memória Globo, por várias receptoras/consumidoras.

**Figura 2 – Bebel em dois momentos: no casamento e no dia-a-dia/ Ivete e Rakelli. (Blog Novelas Clássicas/ Site Terra).**



*Cama de Gato* (2010, escrita por Duca Rachid e Thelma Guedes) trouxe a ascensão social como pano de fundo, e contava a história de Gustavo Brandão (Marcos Palmeira), um jovem “humilde” que se transformava em um “poderoso empresário” através de muita dedicação aos estudos e ao trabalho – modelo meritocrático muito usado pelas tramas da emissora. No entanto, a ascensão financeira o tornou um homem “ambicioso, egoísta e arrogante, temido” por seus funcionários e distante de seus amigos e familiares. Na trama contemporânea, ambientada no bairro da Glória, na zona sul do Rio de Janeiro, ele era um notável perfumista, casado com a rica e “mimada” Verônica (Paola Oliveira), e só reaprendeu a ser “humilde e solidário” quando perdeu tudo o que havia conquistado - financeiramente - e descobriu o “amor sincero” de Rose (Camila Pitanga), uma “humilde” faxineira. A “simplicidade” da personagem ajudou-o a “redescobrir seus valores e sua felicidade”.

Verônica (figura 3), pertencente à alta sociedade, tinha um figurino que seguia as tendências de grifes de alto luxo, como Prada, Givenchy e Azzedine Alaïa. Os tecidos variavam desde a mistura de chamois com couro até o uso de

neoprene (material empregado em roupas de mergulho). A personagem de Camila Pitanga (figura 3), uma “mulher de garra, que cuidava da casa e trabalhava fora como faxineira para sustentar seus quatro filhos”, tinha o figurino composto basicamente por camisetas e calças jeans. Como Rose tinha uma “personalidade forte”, esse estilo mais “básico” foi contraposto com a escolha de cores como roxo e rosa, além dos tons terrosos. Referências de mulheres guerreiras, como Joana D’Arc, e sandálias amarradas ao tornozelo, que remetiam à ideia de uma gladiadora, lutadora, foram incorporadas ao figurino. Rose também usava um escapulário com as imagens de São Francisco de Assis, santo de quem era devota, e do Sagrado Coração de Jesus – aproximando religiosidade e classes mais baixas, como o exemplo do pingente de crucifixo usado por Carlão, nas duas versões de *Pecado Capital*. A praticidade também se refletia na maneira em que Rose geralmente usava seus cabelos: presos com um coque. Sua aparência também sofreu transformações ao longo da trama: quando aceitou um cargo em uma empresa, passou a se vestir “como uma executiva”. O “cuidado com a aparência” aumentou, também, quando foi morar com Gustavo (Marcos Palmeira) em sua mansão. Daí em diante, Rose se vestia com ainda mais “elegância” - quase como uma obrigação pelo fato de ser agora casada com um homem que lhe proporcionou uma ascensão social.

**Figura 3 – Verônica/Rose antes e depois. (Site Rede Globo/Blog Moda de Novela).**



## **Anos 2010**

Notamos a recorrência das classes populares como centrais nas tramas da Rede Globo a partir dos anos 2010. A trama de *Fina Estampa* (2011, Escrita por Aguinaldo Silva) se desenrolou através do conflito caráter versus aparência, contando a história de duas mulheres: Griselda Pereira (Lilia Cabral) (figura 4) e Tereza Cristina (Christiane Torloni) (figura 4). Com personalidades e valores opostos, as duas descobriam que seus filhos eram namorados. O antagonismo

entre as personagens, que ainda disputavam o amor de Renê (Dalton Vigh), conduziu a narrativa.

Tereza Cristina tinha um figurino “esplendoroso”, com vestidos longos, saias retas e blusas com bordados e rendas. Algumas peças foram fabricadas com tecidos italianos, exclusivamente para ela. Os destaques do guarda-roupa da vilã eram seus conjuntos de camisola e robe de seda, sempre longos, com detalhes em renda, decotes, fendas e transparências. Acessórios de pedras preciosas e ouro completavam a caracterização “sofisticada” da personagem.

Griselda, que trabalhava como “faz-tudo” para sustentar seus três filhos, tinha na sua “simplicidade” o maior contraste com sua “requintada” rival. Seguindo a descrição de Aguinaldo Silva para a protagonista, os figurinistas da trama criaram um figurino realista: um macacão de brim, pochete e um boné de tons neutros. A personagem não se preocupava com sua aparência, e mantinha o buço e a sobrancelha sem depilar, além de um cabelo “pouco cuidado” e ausência de maquiagem. Quando Griselda ganhou na loteria, entretanto, seu uniforme de trabalho foi substituído por peças de roupas “clássicas e elegantes”, como ternos inspirados na estilista Coco Chanel, mas sem extravagâncias nos cortes, tecidos, texturas, cores e comprimentos, mantendo a histeresis corporal de forma aproximada à sua “origem, personalidade”. Entretanto, é evidenciado um “desleixo e pouco cuidado com a aparência” na fase da narrativa em que Griselda ainda era “pobre”, sugerindo em certa medida que mulheres de classe popular só se preocupam esteticamente com seus corpos quando ascendem de classe - salvo os estereótipos comuns das mulheres de classe popular sensuais, que usam o corpo como capital.

**Figura 4 - Teresa Cristina/ Pereirão antes de ficar rica/ Pereirão, depois de ganhar na loteria (Site GShow).**



Outra trama que serve como exemplo para essa análise é *Avenida Brasil* (2012, escrita por João Emanuel Carneiro): o que conduzia a narrativa era a disputa entre a vilã Carminha (Adriana Esteves) e a jovem Nina (Debora

Falabela), que buscava vingança contra a mulher que havia prejudicado sua família. No começo da novela, Carminha (figura 5) era “pobre e se vestia mal”. Na segunda fase, já rica, ela se torna uma mulher “elegante”, sempre usando roupas claras, clássicas e sem deixar o corpo à mostra - conhecida como “a vilã de branco” de João Emanuel Carneiro. As camisas, calças de alfaiataria e vestidos vinham sempre acompanhados de cintos, relógios e joias, porém, um tanto “exageradas”, ressaltando certa “breguice” na personagem, principalmente nos objetos da casa e nos acessórios.

Nina (figura 5) se vestia de forma “básica”: calças jeans e blusas amplas, lisas e confortáveis compunham sua caracterização, além de tênis ou sandálias rasteiras. Para o figurino dos moradores do Bairro do Divino, especialmente os populares, a equipe buscou referências no charme, no rap e no hip-hop, destacando a sensualidade: jeans, brilhos, saltos e muita cor nas roupas justas ao corpo. Um exemplo é a “maria-chuteira” Suelen (Isis Valverde), uma “periguetete” que almejava casar com um jogador de futebol e ficar rica usando seu corpo como capital. Suas roupas eram sempre muito justas, coloridas e com comprimento míni, como calças estampadas e coloridas, tops curtos deixando a barriga e os ombros à mostra, transparências, vestidos justos, acessórios e bolsas grandes, salto alto, cintos e sobreposições de blusas (figura 5).

**Figura 5 – Carminha/ Nina/Suelen. (Blog Moda de Novela)**



*Cheias de Charme* (2012, escrita por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira) foi outra novela a trazer a classe popular como protagonista. A trama contava a história de três empregadas domésticas - Maria da Penha (Taís Araújo), Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria Aparecida (Isabelle Drummond) - abordando a relação entre patroas e empregadas e retratando os desafios das mulheres contemporâneas, que conciliam trabalho e família. Penha era uma “mulher forte, guerreira e simples”. A personagem usava saias, salto alto, medalhinhas de proteção - outro exemplo de religiosidade nas camadas populares - e acessórios

no cabelo. Já Rosário tinha uma caracterização “jovem alegre e bem colorida”. Cida era a empregue mais “romântica”, mas não tinha um estilo definido porque herdava as peças de Isadora (Giselle Batista), filha de seus patrões. Depois de ficarem famosas e enriquecerem, as Empreguetes acabaram mudando suas formas de moldar o corpo, mantendo, porém, algumas disposições anteriores. Penha seguiu usando vestidos e calças colantes, mas seus cabelos foram clareados e alongados com apliques, além de passar a usar muitos acessórios, como cintos com ferragens douradas, argolas, anéis, pulseiras e óculos. Rosário também alongou os cabelos, que ganharam um tom loiro mais claro. Saias, shorts curtos e jaquetas de paetês continuaram a vestir a personagem, adepta de cores como o roxo, o preto e o dourado. Cida adotou um estilo menina romântica: teve os cabelos cortados e passou a usar óculos, principalmente o de modelo “gatinho” (figura 6). O interessante é notar que as três preservaram seus estilos de vida mesmo ascendendo de classe: a diferença ficou por conta das texturas, tecidos e brilhos das roupas. O que era “simples” passou a ser mais “exuberante e requintado”.

**Figura 6 – Empreguetes antes e depois da fama. (Site Uol)**



A última novela analisada que compõe a presente pesquisa é *Salve Jorge* (2013, escrita por Gloria Perez). A trama contava a história da heroína Morena (Nanda Costa) (figura 7), moradora do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, um dos principais núcleos da trama. Entre os personagens do Alemão, sua caracterização se destacou, sendo marcada pelo uso de camisetas regatas justas ao corpo, calças e shorts jeans, vestidos e muitos acessórios, como pulseiras, colares de couro, faixas de tecidos e cintos de couro trançado. A atriz fez alongamento nos cabelos, além de mechas mais claras para viver a personagem que usava maquiagem suave, composta por blush, rímel e sombras neutras. O colorido estava presente nos esmaltes alaranjados. Assim como Morena, as demais personagens do núcleo do Alemão vestiam-se geralmente com calças jeans e blusas decotadas.

Cabe destacar as personagens “periguetes” Lurdinha (Bruna Marquezine) (figura 7) - que vestia apenas vestidos, saias ou shorts curtos e tops com a barriga à mostra, exibindo seus longos cabelos (a atriz usou alongamento com mechas loiras para viver a personagem) – e Maria Vanúbia (Roberta Rodrigues) (figura 7) - que trajava poucas peças de roupas, invariavelmente curtas e colantes, além das sobrancelhas arqueadas para conferir às personagens um “ar esnobe” e as unhas longas, coloridas e decoradas, sempre com batons rosa e laranja. Depois de *Salve Jorge*, o modelo estético da “periguetes” do morro, que não trabalha e usa o corpo como forma de obter lucros sociais e econômicos, se repete em várias tramas.

**Figura 7 – Morena/Maria Vanúbia/Lurdinha (SiteTipstopModel; Site Revista Capricho; Blog Moda de TV)**



### Considerações finais

O que pretendemos nesse texto, através da pesquisa documental realizada em algumas obras que se dedicam a trazer informações sobre as telenovelas da Rede Globo e seus figurinos, foi identificar como a representação (ou sub-representação) das mulheres de classe popular tem sido exibida nas telenovelas da Rede Globo de Televisão. Uma tendência observada é o fato de tentar tornar as mulheres pobres “invisíveis” através do figurino. É o que acontece com: 1) Rose, a faxineira batalhadora de *Cama de Gato* e 2) Nina, a cozinheira de *Avenida Brasil*. As duas possuíam figurinos básicos, com roupas sem cores e estampas, e predominância de jeans, camisetas e sapatos baixos. Em contrapartida à neutralidade, temos a sensualidade ligada às mulheres de classe popular. Como exemplos de mulheres que abusam de roupas sensuais, temos Darlene, de *Celebridade*, que buscava fama e ascensão social através do corpo; e Rakelli, de *Beleza Pura*, retratada como “burra” e inocente, que usava roupas

curtíssimas e também abusava da sensualidade.

Outra relação presente nas novelas analisadas é a associação entre novos ricos e “breguice”. Carminha, de *Avenida Brasil*, é um exemplo de mulher que ascende de classe, mas passa a ser retratada como excêntrica e cafona por não conseguir adotar o “estilo” dos ricos. Chama atenção também os casos em que mulheres ascendem de classe por conta de um relacionamento com um homem rico, como Bebel, de *Paraíso Tropical* e Rose, de *Cama de Gato*. Isso sem falar nas que buscam ascender de classe pelo uso do corpo e pela busca da fama, como Darlene, de *Celebridade* e Suelen, de *Salve Jorge*. É com ela, inclusive, que surge a categoria “piriguete” para se referir a mulheres sem estudo, sensuais, que abusam do corpo e de roupas justas e curtas, com pretensão de chamar atenção ou conseguir fama e casamentos que lhes favoreçam social e economicamente. Outros exemplos são Lurdinha e Maria Vanúbia, de *Salve Jorge*.

De forma geral, o que se pode perceber é que esse novo modelo, baseado nas ruas e no cotidiano, acaba favorecendo algumas identidades em detrimento de outras: muitas das representações sobre classe e gênero criadas pelas telenovelas acabam contendo julgamentos e pressupostos estereotipados a respeito do comportamento, visão de mundo ou história dos personagens. Através de um olhar crítico, pressupomos que esse movimento que parece mais democrático ao exibir realidades antes rechaçadas pela mídia, pode acabar favorecendo algumas identidades em detrimento de outras. Por abordarmos o estereótipo como uma “falsa representação de uma dada realidade” (BHABHA, 2005, p. 117), pensamos que a sub-representação das mulheres de classes mais baixas pode acabar se constituindo como um entrave para a representação do sujeito receptor nas relações sociais cotidianas.

## Referências

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BARNARD, Malcolm. *Moda e Comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CARNEIRO, Marília. *No camarim das oito*. Rio de Janeiro: SENAC, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina Damboriarena e SIFUENTES, Lírian. As relações de classe e gênero no contexto de práticas orientadas pela mídia: apontamentos teóricos. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* | E-compós, Brasília, v.14, n.2, maio/ago. 2011.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Representações, mediações e práticas

comunicativas. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Comunicação, representação e práticas sociais*. RJ: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades de mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

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

LEITE, Adriana.; GUERRA, Lisete. *Figurino: uma experiência na televisão*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MCCRACKEN, Grant. *Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: Maud, 2003.

MATTOS, P. A mulher moderna numa sociedade desigual. In: SOUZA, Jessé (Org.). *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

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

MEMÓRIA GLOBO. *Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MORIGI, Valdir José. Teoria Social, Comunicação: Representações Sociais, Produção de Sentidos e Construção dos Imaginários Midiáticos. In: *Revista Eletrônica E-Compós*, n.1. dez. 2004.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2004.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ROCHA, Everardo. A mulher, o corpo e o silêncio: identidade feminina na publicidade. In: *Representações do consumo: estudos sobre a narrativa publicitária*. Rio de Janeiro: EdPUC-Rio: Mauad, 2006.

RODRIGUES, Fernanda Junqueira. *Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras*. 2009. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

RONSINI, Veneza Mayora e SILVA, Renata Córdova. Mulheres e telenovela: a recepção pela perspectiva das relações de gênero. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011.

SOUZA, Jessé. *Ralé Brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.