



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

THAIANE DOS SANTOS MACHADO

**JOSÉ INOCÊNCIO E MARIA SANTA: EXAMINANDO O PROGRAMA DE
EFEITOS EMOCIONAIS EM *RENASCER***

Salvador
2005

THAIANE DOS SANTOS MACHADO

**JOSÉ INOCÊNCIO E MARIA SANTA: EXAMINANDO O PROGRAMA DE
EFEITOS EMOCIONAIS EM *RENASCER***

Monografia apresentada ao Curso de graduação Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção da graduação em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador
2005

À

Deus, criador do céu, da terra e de todos nós, inclusive eu;

Aos meus pais, Perivaldo e Rosália, fontes de muita fibra, garra, força e persistência, a quem eu devo a vida, aos meus princípios, a ser quem eu sou hoje;

Aos meus irmãos, que iniciaram este caminho rumo a uma nova fase em nossas vidas;

Ao meu namorado, Adson, (apesar da falta de paciência) a quem eu devo todas as mudanças na minha vida desde o dia em que nos conhecemos, quem me ensinou a amar e ser amada;

À minha orientadora e amiga, Maria Carmem, grande responsável pelo meu crescimento intelectual e que me apresentou o mundo “fantástico” das telenovelas;

À família Carqueija, em especial Eliana e Lourival, meus segundos pais, que me deram confiança, acolhida e uma nova família;

Aos meus GRANDES amigos, que, graças a Deus, são muitos e seria até injustiça nomeá-los aqui, grandes irmãos que escolhi para estarem comigo toda a vida;

Aos amigos Fabiano Matias, a quem eu pude contar nos momentos mais desesperadores, e Janira Borja, por todo o “apoio moral” nas horas mais difíceis;

Aos parentes e cunhadas, sempre incentivadores e um colo sempre disponível;

Aos colegas de pesquisa, do Grupo A-Tevê: análise de telenovela, importantes coadjuvantes nesta complicada trama que é entender as telenovelas;

A todos vocês, muito obrigada por estarem contribuindo, sempre de alguma forma, para o meu enriquecimento humano e profissional.

“É a pedra de toque da televisão, seu produto mais forte e influente. Nesta dos folhetins e filha do dramalhão radiofônico, a telenovela cativa o imaginário popular com competência industrial. Produto multinacional, segue obediente linha de montagem e é capaz de embalar valores com dissimulada inocência.”

LUIZ COSTA FREIRE PEREIRA JÚNIOR

RESUMO

“José Inocência e Maria Santa: examinando o programa de efeitos emocionais em *Renascer*” apresenta os resultados da análise das estratégias de produção de programas de efeitos emocionais na telenovela a partir das situações dramáticas vividas pelo principal “par amoroso” de uma das telenovelas escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho: José Inocência e Maria Santa em “*Renascer*” (TV Globo, 1993). Explorou-se os primeiros quatro capítulos, onde se dá a construção da promessa do amor eterno, e os dois últimos capítulos da telenovela, buscando examinar o desfecho desta promessa de amor. A descrição resumida e ampliada das telenovelas permitiu compreender as relações entre o desenrolar da história e os capítulos examinados. O método de análise dos programas de efeitos está sendo testado no grupo de pesquisa A-tevé, do Programa de Pós-Graduação em Cultura Contemporânea (FACOM/UFBA), tendo sido inspirado nos pressupostos de GOMES (1996), ao propor um método de análise da poética fílmica. A análise realizada mostrou que o “amor romântico” encenado pelos protagonistas examinados, num ambiente criado pela trilha sonora, foram importantes elementos para a geração. Deve-se lembrar que o exercício analítico empreendido pressupôs, ao eleger o tema “amor romântico” nas telenovelas de Barbosa e Carvalho, elementos dos modos de contar as histórias de amor próprio deste escritor e diretor, entrando assim, na preocupação principal da pesquisa coordenada pela Prof. Maria Carmem Jacob de Souza, a questão da autoria nas telenovelas destes realizadores.

Palavras-chaves: Telenovela - amor romântico – programas de efeitos emocionais

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Marcando o pedaço de chão

Quadro 2 – O Encontro

Quadro 3 – O beijo

Quadro 4 – A separação

Quadro 5 – Ações do cotidiano

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	PARTE I: O amor nas telenovelas	11
	Telenovela: suas características e elementos	12
	O amor nas telenovelas: dos anos 70 aos dias atuais	18
	A telenovela e as narrativas sentimentais	23
	Amor romântico: tema para toda estória	27
	O amor e o autor nas telenovelas brasileiras	34
3	PARTE II: O amor e a produção de efeitos	37
	As estratégias de produção de efeitos (emocionais)	38
	Estratégias de composição dos efeitos emocionais: o lugar especial do recurso sonoro	42
	Os protagonistas (no programa de feitos emocionais): eles dizem “eu te amo”	47
4	PARTE III: A telenovela, <i>Renascer</i> e o casal protagonista central, José Inocêncio e Maria Santa	52
	<i>Renascer</i> : um panorama	57
	Zé Inocêncio e Maria Santinha: o amor eterno	59
5	CONCLUSÃO	69
	REFERÊNCIAS	71

INTRODUÇÃO

O amor é tema para muitas estórias, mesmo que não seja exclusivamente uma estória de amor. Na nossa cultura, temos diversos exemplos, em todos as idades do mundo, de estórias de amor, retratadas das mais diversas maneiras. Algumas delas ficaram conhecidas e tornaram-se mitos ao passar dos anos como: *Cleópatra*, a mais famosa rainha do Egito, que ficou conhecida pelos seus inúmeros romances ardentes; *O Banquete* (Séc. IV aC), de Platão¹, que narra o enaltecimento do amor; *Tristão e Isolda*², uma das mais belas epopéias de amor da Idade Média; *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, a mais famosa história de amor da dramaturgia universal; *Os sofrimentos do jovem Werther* (Sec. XVIII), de Goethe, romance epistolar que retrata os transbordamentos da paixão e, por que não, *Jack* (Leonardo de Caprio) e *Rose* (Kate Winslet), em *Titanic* (James Camerom, 1997), um dos filmes *hollywoodianos* de mais sucesso em bilheteria, que emocionou platéias com a história do casal amoroso, em pleno naufrágio de um navio.

Observa-se que o amor presente nestas estórias tem sido, com frequência, o “amor romântico”. Todos os exemplos citados acima retratam estórias de casais, “pares amorosos”, destinados a renúncias, sofrimentos e até a morte por conta deste amor “desesperado”. Da Grécia antiga até a indústria cultural que temos na atualidade, estas estórias de amor se repetem e fazem sucesso junto ao público. Para LÁZARO (1996), “desde o momento em que se organiza, ainda em fase artesanal do século XIX, a incipiente indústria da cultura especializou-se em falar do amor. Não há problema que seja tratado sem que a questão do amor apareça e acabe por ocupar um papel decisivo no desenrolar da trama narrativa” (p. 13).

¹ Jerri Alberto Santos de Almeida, em seu site “Café Filosófico”, faz uma síntese do que Platão nos traz ao escrever “O Banquete”. Segundo ele: “Platão apresenta diversos oradores discursando sobre o Amor, ou o que consideram: ‘um discurso em louvor a Eros’ que, na mitologia grega, é a divindade que representa o Amor. Em seu discurso empolado e retórico, Fedro assevera que o Amor é o mais antigo dos deuses. É ele que projeta as boas ações e oportuniza uma vida honesta. Nesse sentido, com o Amor poderíamos constituir uma política eficaz, pois: ‘ninguém faria o que fosse desonesto’. Com o Amor, portanto, estimular-se-ia ‘a prática de belas coisas’. Em seguida, Pousânias apresenta uma distinção entre o Amor: existe o ‘Amor belo e louvável’ que está relacionado com a moral, a alma nobre. É, portanto, duradouro. Mas também existe o ‘Amor vulgar’ ou ‘sensual’ que está relacionado ao corpo. Esse ‘não oferece segurança, nem estabilidade. Logo, é temporário. (...)’” – Disponível em: <<http://www.litoralnorters.com.br/cafeofilosofico/2003/index2803.asp>>. Acesso em: 14 mai. 2005.

² “A história de Tristão e Isolda é um dos contos mais populares da Idade Média. Como a maioria dos contos arturianos, ela caiu na obscuridade durante a Renascença e foi ressuscitado com vigor durante o século 19. Para muita gente esta é uma história de amor absoluto e perfeito; a combinação de tragédia e destino” – Disponível em: <http://www.lunaeamigos.com.br/mitologia/12_tristao.htm>. Acesso em: 14 mai. 2005.

No caso da telenovela, esta temática é constante desde o seu surgimento. Sabemos que existe um “par amoroso” central que se encontrará no início da trama e percorrerá “perigosos” caminhos até encontrar a felicidade e ficarem juntos. Este trabalho investigou os modos como estas estórias de amor do par romântico central foram narradas em “Renascer”, telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa, direção geral de Fernando Carvalho, produzida e exibida pela TV Globo, em 1993. GOMES³, ao analisar os programas de produção de efeitos no cinema, formulou um método de análise textual de obras ficcionais audiovisuais. Este método de análise textual salienta que a telenovela seja vista como obra que depende da apreciação do telespectador para existir, ou seja, que o programa de efeitos nas telenovelas supõem o ato de apreciação de sua audiência. Retomando Gomes:

A primeira intuição realmente importante retirada da Poética de Aristóteles consiste na sua idéia de que a obra deve ser pensada em função da sua destinação (...).O mais interessante, todavia, é que para Aristóteles a destinação de uma composição qualquer, a sua realização é o seu efeito. Mas efeito que não se realiza senão sobre aquele que desfruta ou aprecia a representação. Quando se efetiva, quando produz um efeito, é que uma operação se torna *obra*, resultado. E efeito é sempre efeito sobre o apreciador, para o qual justamente, ela opera, ela é obra.(2003)

Uma dimensão que faz parte da análise refere-se ao papel do escritor e diretor geral em “Renascer”, na produção dos programas de efeitos. Estes realizadores foram, por exemplo, responsáveis pela escalação da equipe técnica e pela seleção dos atores, do “par amoroso” central, cientes de um conjunto de efeitos que pretendiam gerar nos telespectadores. Um outro elemento importante da análise é o tema “amor”, ou seja, a análise da representação deste amor romântico presente na estória. Por fim, a trilha sonora foi o recurso que não podia ser deixado de lado na análise da construção destes programas de efeitos, pois a música foi fartamente usada para produzir sentimentos, a sensações, além e criar identificação da história amorosa dos pares examinados. Buscamos examinar com maior atenção os programas de efeitos emocionais, ou seja, estratégias voltadas a exercer efeitos sobre a apreciação.

Vale ressaltar que o pressuposto de uma autoria compartilhada (SOUZA M., 2004a) por Barbosa e Carvalho na telenovela “Renascer” levou a uma análise que usasse o recurso da

³ Em seu texto, “Estratégias de produção de encanto”, Gomes faz uma releitura da *Poética* de Aristóteles. Ele coloca as questões sobre as representações, trazida neste tratado, numa abordagem orientada às questões atuais, no contexto das disciplinas da expressão e interpretação. Suas análises são baseadas na construção e produção de efeitos em análises filmicas, mas tomamos seus conceitos como pressupostos e hipóteses da construção de efeitos em obras teleficcionais. Gomes traz uma nova leitura das representações, preocupada no fruidores da obra, pois uma obra (seja uma pintura, um filme ou uma telenovela) só pode ser considerada obra se tiver um apreciador que faça a sua “leitura”.

comparação, mesmo que de modo assistemático, dos programas de efeitos associados ao tema amoroso nas outras obras: “O Rei do Gado” (TV Globo, 1996) e “Esperança” (TV Globo, 2002).

Examinados os quatro primeiros capítulos, onde há a construção do enlace amoroso, da promessa do amor eterno e os dois últimos, configurando, desta maneira, o desfecho dos conflitos enfrentados pelo “par amoroso” central. Isso se deve, dentre outros motivos, à extensão do material audiovisual analisado. Uma telenovela possui em média duzentos capítulos, cada um com duração de mais ou menos 45 minutos. Já que o acervo das imagens não é disponibilizado facilmente para a pesquisa e análise é necessária a construção de um método de investigação, como, por exemplo, a seleção dos capítulos que serão examinados. Além disso, como não foi possível examinar os 213 capítulos que compõem a telenovela “Renascer”, utilizaram-se resumos da TV dos jornais especializados, boletins de programação, os resumos descritivos e ampliados e os quadros gerais que permitem observar o ritmo da narrativa⁴. Por fim, a escolha de “Renascer”, deve-se, principalmente, por ser a primeira entre as outras no período de 1993 e 2002.

Na Parte I será apresentado um panorama geral do tema amor nas telenovelas, enfocando a partir da década de setenta, quando este tema começou a ser mostrado de diversas maneiras, principalmente pela introdução de uma telenovela “tipicamente brasileira”, com temas primordialmente nacionais. Além disso, este capítulo buscará alguns dos conceitos sobre “amor romântico”, pois é o tipo de amor comum nestas narrativas, um amor movido pelo sofrimento, pela busca da felicidade através do seu amado, pela renúncia, etc.

Na parte seguinte pretende-se levar ao conhecimento o que venha a ser o método de análise usado para examinar os programas de efeitos associados aos modos de narrar o amor do principal casal da telenovela “Renascer” – José Inocêncio e Maria Santa. Trata-se da análise dos elementos estrategicamente compostos para gerar efeitos emocionais no telespectador. Damos ênfase aos recursos sonoros, em especial a música, e a construção dos personagens examinados, principalmente os modos de implantar a promessa de amor e de realiza-la ao final da obra. A terceira parte expõe um breve resumo da trajetória dos dois autores apresentando alguns de seus traços de autoria para melhor localizar a telenovela “Renascer” e as relações amorosas dos protagonistas selecionados. Este capítulo apresenta a análise da telenovela “Renascer”, mais especificamente o “par amoroso”, José Inocêncio e Maria Santa, o modo de narrar o amor entre estes dois personagens e os programas de efeitos emocionais associados.

⁴ As descrições resumidas e ampliadas, assim como os quadros gerais que indicam o ritmo da narrativa foram desenvolvidos e elaborados pelo grupo de pesquisa “Campo da telenovela e autoria: análise de ‘Renascer’, ‘O rei do gado’ e ‘Esperança’”, coordenado pela Prof. Maria Carmem Jacob de Souza.

PARTE I
O amor nas telenovelas

Telenovela: suas características e elementos

Desde que o mundo é mundo, se assim podemos falar, contar estórias é uma atividade natural à humanidade, sejam elas estórias “reais” ou “inventadas”. Por todas as épocas que passamos, da Idade Antiga, Média, Moderna e Contemporânea, as estórias, fábulas e epopéias sempre permearam o imaginário humano. Os nossos ancestrais, como afirmam pesquisas antropológicas, já desenhavam em pedras como formas de deixar registrados as estórias de seus tempos. Pensando nos últimos cinquenta e poucos anos, a partir da invenção (e introdução) do eletrodoméstico mais popular: a televisão, contar estórias passou a ser uma boa estratégia para as emissoras brasileiras. Em 18 de setembro de 1950 ninguém tinha idéia do que aquele aparelho “diferente”, que na época era considerado símbolo de *status*, era capaz de provocar nas mentes humanas.

Naquela década, que o comunicólogo Assis Chateaubriand havia trazido a televisão ao Brasil, um pouco mais de 10 mil espectadores, 0,5% da população da cidade de São Paulo, (SIMÕES, 2000) tinha acesso a esta “luxuosa” tecnologia. A televisão brasileira foi iniciada com um número pequeno de aparelhos, mas até a segunda metade da década, com programação precária ou não, o crescimento do número de aparelhos de TV se dava em ritmo constante. Desde então, estórias começaram a ser contadas e difundidas utilizando, para isso, um produto que veio, mais tarde, tornar-se um dos gêneros mais populares: a telenovela. Este gênero ficcional⁵, introduzido no Brasil no mesmo período que a televisão tem, construindo e consolidando o seu espaço, ocupando nos últimos anos cerca de um terço da programação televisiva (PALLOTTINI, 1998).

A primeira emissora comercial TV Tupi, inaugurada em 1950, já iniciava às suas transmissões com uma cena romântica encenada por Walter Forster e Lia Aguiar. Entretanto, a “era das telenovelas”, segundo CAMPEDELLI (1997), tem início em 1964 com “O Direito de Nascer” (TV Tupi, canal 3, São Paulo) e já na década seguinte este gênero é considerado “campeã de audiência”. Mesmo já estando presente desde os primórdios da televisão, somente no final da década de sessenta, coincidindo com a formação da Rede Globo de Televisão, a telenovela ganhou horários regulares, segundo modelos de público, dentro de uma grade de programação onde as telenovelas

⁵ Esta questão de gênero ficcional se refere aos outros tipos de ficção televisiva que foi sendo incorporada na programação de TV nos últimos anos. Pallottini (1998) coloca que quando falamos de ficção televisiva, não se está tratando somente de telenovela, mas de outros produtos como minissérie, unitário, casos especiais, etc. A questão do gênero surge para caracterizar, segundo a autora, a distinção quanto a formatos, tratamento do material, tipos de trama e subtramas, maneiras de criar e apresentar e desenvolver personagens, dentre outras características, de cada um destes tipos de ficção. Como afirma a autora, “vamos buscar conceituar o gênero por suas características formais, sua linguagem própria e inerente, só nela encontrada” (p. 24).

eram determinadas por horários: novela das seis, das sete e das oito⁶. Nesta mesma época, com o advento do vídeo-teipe⁷, a telenovela pôde ser dividida em capítulos e serem exibidas diariamente⁸, de forma fragmentada.

O advento do VT foi um dos primeiros sinais de modernização da telenovela e seus efeitos surtiram nos modos de exibir as telenovelas, pois ele muda a lógica operacional de sua produção. Segundo SIMÕES (1986), o vídeo-teipe multiplica a rentabilidade das telenovelas, principalmente pela possibilidade de adquirir maior *know-how* para disputar os mercados publicitários. A autora completa dizendo que “trata-se de um novo tempo em que não há mais lugar para a gafe cometida pela garota-propaganda [e pelos atores em cena], porque passa a vigorar [...] um padrão de acabamento formal e de organização técnica que diminui o imponderável ao seu grau mínimo” (p. 50). A partir deste período, a telenovela foi tida como um produto inteiramente comercial, voltada para um público heterogêneo e amplo, por isso, teve que se “adaptar” a trazer temas que se aproximasse dos diversos segmentos sociais. Havia (assim como nos dias atuais) uma relação de exigência do seu sucesso comercial com a finalidade de oferecer entretenimento a um público extenso. Por seu caráter comercial, a telenovela passou a incorporar no interior da sua narrativa a “venda de produtos” (*merchandising*) e a criação de um modelo industrial de produção.

Desde suas primeiras exibições verifica-se que a telenovela, mesmo tendo um custo maior que o teleteatro, era mais rentável para as emissoras, pois, com a exibição diária, os custos poderiam ser “diluídos” nas horas de programação cobertas por este produto. Além disso, a criação do hábito de assistir, criado pela novela diária, e o aumento de sua audiência “inflaciona” os valores dos intervalos comerciais, aumentando a participação das empresas de publicidade. A TV Excelsior, criada em 1959, foi a primeira emissora a ter um caráter profissional para os seus produtos televisivos, principalmente às telenovelas.

⁶ Segundo REIMÃO (1997), a separação por horário pressupõe uma categorização do público por idade, sexo, classe social, etc. Esta classificação de horários, acabou criando a diferenciação temática das telenovelas, no horário das seis ficavam as adaptações literárias, “às sete horas ia ao ar, geralmente, uma comédia romântica. Menos 'ousada' e experimental que a novela das dez horas, a novela das oito era vendida ao público como a mais trabalhada” (p. 44).

⁷ A invenção do vídeo-teipe (VT), em 1962, contribuiu para que a telenovela ganhasse a formação que possui na atualidade. Antes de sua introdução, tudo era “improvisado”, exibido em momento real, “ao vivo”, depois, os erros poderiam ser cortados e a técnica de edição, por exemplo, possibilitou que as telenovelas fossem exibidas diariamente e com melhor acabamento. O advento do VT e as implicações do seu uso intensivo assentam um golpe poderoso no teleteatro, em seu lugar surge a telenovela, que até 1951, com “Sua Vida me Pertence” (TV Tupi/SP), esteve num plano secundário, sendo exibida, somente, duas vezes por semana.

⁸ O projeto de exibir uma telenovela diariamente se deu com “2-5499 Ocupado”, exibida pela TV Excelsior em 1963. Esta telenovela mostrava o drama de uma presidiária, interpretada por Glória Menezes que trabalhava como telefonista dentro do presídio e acaba se apaixonando por uma voz desconhecida, interpretada por Tarcísio Meira. Esta telenovela, já trazia os traços que irão perdurar nas futuras produções, como lágrimas e sofrimento.

A “nova emissora” trouxe tecnologia e mentalidade industrial, criando novos conceitos de programação, mercado e profissionalismo. Para formar o seu corpo técnico e artístico a TV Excelsior ofereceu salários maiores que o do mercado, conseguindo, assim, atrair profissionais de outros canais e criando uma política contratual que ia de encontro aos acordos de “cavalheirismo” feitos anteriormente⁹. Esta prática introduzida implicou, dentre outros elementos, na relação entre o produto e os realizadores. Sobre isso SOUZA M. (2004a) nos coloca que “a característica comercial deste gênero ajuda a compreender o processo de trabalho dos escritores, o ritmo do trabalho, a necessidade de ter auxiliares, a capacidade de negociar os seus honorários com os editores e de construir canais de reconhecimento e consagração deste novo meio de produção artística” (p. 105). Estas inovações criaram e confirmaram à telenovela um modelo de indústria de produção em série com rotinas e normas de criação, elaboração, exibição, etc.

A TV Globo, em 1965, torna-se uma ameaça a aparente estabilidade das emissoras já existentes naquele período. A Rede Globo de Televisão rende-se ao monopólio das produções de telenovela, impulsionada, também, pela falência de duas grandes produtoras e concorrentes, a TV Excelsior (em 1969) e a TV Tupi (em 1980). A emissora passa a investir mais nestes produtos tornando-o um “produto nacional” e consolidando o seu “padrão de qualidade” no chamado *prime time*, horário de exibição das telenovelas e do primeiro jornal com objetivo de integração nacional, o “Jornal Nacional” (TV Globo, 1969). Por isso, a consolidação da telenovela como um gênero brasileiro, ocorreu devido aos altos investimentos realizados pela TV Globo, em sua melhoria estética, altas contratações de profissionais qualificados e, conseqüentemente, na construção de novos modos de contar histórias.

Baseado nas características do gênero, como podemos definir o que seja uma telenovela? Partindo da origem do termo, a palavra “novela” remota ao italiano *novella*, do latim *novellus*, adjetivo diminutivo originário de *novus*. Posteriormente, adquirindo diferentes denotações, acabou sendo adotada como uma idéia de enredo, entrecho, vindo do que PALLOTTINI (1998) chama de *narrativa enovelada trançada*. Durante um tempo, a palavra foi empregada para referir a narrativa fabulosa fantástica e inverossímil, cabendo ao movimento literário do Romantismo dar o sentido do que hoje entendemos sobre “novela”, algo mais ligado a literatura e ao romance.

⁹ SIMÕES (1986) coloca que a entrada da TV Excelsior no mercado das emissoras a concorrência começa a surgir em contraposição a primazia da TV Tupi, que manteve durante todo os anos 50 o monopólio da programação. A autora completa, através do depoimento de Álvaro de Moya à FUNARTE em 1982, que “a TV Excelsior descobriu a programação horizontal [...] depois adaptada às novelas. [...] No momento que a telenovela entrou de segunda a sexta, às 8 horas da noite, foi um estouro no primeiro momento. [...] Entrou para o cotidiano.” (p.54-55).

PALLOTTINI (1998) define a telenovela brasileira, talvez latino-americana, como “uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, uma trama principal e muitas subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no curso da apresentação” (p. 54). A autora completa que sua origem pode ter heranças do romance europeu do século XIX, do romance folhetim da mesma época, da radionovela, da fotonovela, do melodrama teatral, dentre muitas outras, entretanto cada um destes elementos deu o contorno que a telenovela possui atualmente:

Escrita por capítulos; dimensão alargada com tendência a aumentar exageradamente, para manter a atenção do consumidor; estrutura aberta (peculiarmente aberta), passível de receber o influxo do consumidor – o famoso *feedback* -; tom predominantemente melodramático de cunho sentimental, emocional, em princípio dirigido a um público feminino, tomada de uma forma preconceituosa e superficial; (...) tom popular e sensacionalista; e, finalmente, o caráter sobretudo maniqueísta que enfatiza as soluções dadas pela emoção e que vê o ser humano como alguém que traz em si os componentes do bem e do mal que o irão definir. (p. 56).

A telenovela foi ganhando algumas características próprias, que se expressam na sua estrutura interna. Segundo Ramos e Borelli (1989), os romances folhetins, por exemplo, deram à telenovela esta característica de série, e, em conseqüência, a repetição e a longevidade (sua extensão). A característica fragmentada, oferecida em capítulos, fez com que a telenovela desenvolvesse inúmeras estratégias nos modos narrativos para não perder o vínculo com o telespectador. Dentre muitos deles pode-se apontar os *ganchos*, a criação do suspense. O autor cria a ansiedade pelos acontecimentos futuros, restando ao telespectador aguardar “as cenas dos próximos capítulos”.

Segundo COSTA C. (2000), há diversos tipos de ganchos na telenovela, “não só aquele que encerra o capítulo [...], mas também os ganchos entre cenas e entre blocos” (p.175-176). Segundo a autora, o gancho entre blocos exige mais suspense e tensão, pois ele separa a ficção da publicidade, por isso há uma necessidade de criar maior envolvimento com o público. O gancho de capítulo supõe, para PALLOTTINI (1998), uma pergunta em que se coloca a questão e a resposta fica para o dia seguinte. É uma geração de expectativa para uma novidade, uma revelação, o teor de uma carta, uma pessoa, um passado, que irá “prender” o telespectador até a sua descoberta.

Além disso, a “serialização” trouxe a linguagem da redundância. Para PALLOTTINI (1998), a redundância é a característica primordial deste gênero, pois o telespectador vê telenovela juntamente com outras atividades, ele desliga-se, esquece e volta-se a ligar a narrativa, “ele não tem, em sua

casa, descompromissado, à vontade, a atenção total de quem vai ao teatro ou ao cinema” (p. 37). Por conta disso o autor de telenovela não pode dispor uma informação importante num único capítulo, numa cena, ou num estágio da novela, essa informação tem que ser periodicamente reapresentada, resumida, usando para isso recursos como o *flashback* e o diálogo, quando um personagem conta para o outro um fato já ocorrido. Prevê-se que o telespectador não será capaz de acompanhar todos os capítulos, por isso, caso ele não assista aquele dia em que aquele fato foi apresentado, é importante que ele saiba esta informação para entender os acontecimentos futuros. A repetição funciona, desta maneira, como um modo do telespectador voltar ao fluxo narrativo.

A telenovela, de modo geral, possui tramas e subtramas. PALLOTTINI (1998) compara a telenovela como a estrutura de uma árvore, onde o tronco corresponde à trama principal e os ramos as tramas paralelas (subtramas), que a depender do assunto pode ser mais desenvolvida que outras. “Cada ramo tem vida própria, com folhas e flores, tem sua unidade; mas está ligado aos demais, saindo todos do tronco principal e guardando a unidade principal, exatamente proveniente desse tronco” (p. 74). Em consequência, as telenovelas possuem muitos personagens, dentre eles o(s) principal(ais) e o secundários, que dão vida às multiplicidades de enredos.

Uma das características da telenovela tem a ver com os temas que suas narrativas costumam (re)produzir. A inspiração trazida pelo melodrama, o drama romântico e outras fontes introduziram (quase como uma regra) as narrativas sentimentais e emocionais, com tramas e personagens que representam, dentre muitas outras, situações amorosas. “Quando o cinema, o rádio e, mais tarde, a televisão vão dirigir-se às massas urbanas, é o modelo de novelas açucaradas que vai ser adotado para conquistar os grandes públicos” (LÁZARO, 1996, p. 214). O amor aparecerá, então, como o grande tema, como reafirma Lázaro:

Quer estejamos na pré-história, quer na Roma Antiga, em qualquer tempo, não há história ou trama que não se desenrole através da procura e encontro da paixão amorosa. A intensidade é o signo da modernidade e do ‘ethos’ moderno: seu ‘locus’ é a intimidade, e seu herói é o par apaixonado que se busca através dos meandros que o destino e a couraça individual impõem (...). O amor agora é vencedor, há um método para conciliar secretamente natureza e cultura, indivíduo e sociedade, homem e mulher, história e eternidade. O amor é integrador (p. 216).

O amor tem ocupado maior espaço nas narrativas ao longo do tempo, com algumas modificações ao passar dos anos, trazendo formas distintas de tratamento dos códigos amorosos. SOUZA L. (2003) afirma que, apesar da telenovela ser um produto puramente sentimental e ter esta característica de forma invariante, o código sofreu alterações através do tempo para que pudesse

acompanhar as realidades imediatas. Sociedades de condutas moralistas, capitalistas, patriarcalista, etc foram reflexos para que as telenovelas falassem (ou usassem) a temática amorosa da forma como seria melhor aceita pelo seu público.

A telenovela tem utilizado este tema para “tocar” o coração de seu público, até porque inicialmente o público maior das telenovelas era composto por mulheres. Os *mocinhos* e *mocinhas* trazidos pelos escritores de telenovela tornaram-se, desde a primeira exibição do produto em “Sua Vida me Pertence” (TV Tupi, 1951), de Walter Forster, os grandes porta-vozes destas estórias “românticas”. Nas primeiras telenovelas, os encontros das personagens (heróis e heroínas) concentravam as sensações amorosas nas cenas de beijos e carícias, fugindo, muitas vezes, das relações sexuais, pois o casal devia estar apaixonado e o sexo era uma consequência que ficava implícita na narrativa. “O amor ainda é nas telenovelas a força mágica [...] que transforma a pastora em princesa e a besta em príncipe encantado” (ANDRADE, 2003, p. 83-84).

Em “Direito de nascer”¹⁰ (TV Tupi, 1964), por exemplo, a personagem principal Maria Helena (Natália Thimberg), por ser mãe solteira, sofreu no interior da narrativa todo o tipo de preconceito que exprimia os valores sociais vigentes, sendo o exemplo das leis que regiam o seio da formação ética da década de sessenta. SOUZA L. (2003) afirma que a telenovela “Direito de Nascer”, de Teixeira Filho e Talma de Oliveira, tematizava as normatizações amorosas de acordo com os valores de moral patriarcal da época. A telenovela reforçava, implicitamente, a não convenção do sexo fora das relações conjugais. Porém, com o passar do tempo, devido, também à ousadia dos autores brasileiros, o amor começa a ser colocado de outras maneiras não antes vistas na teledramaturgia. Isso se deve, dentre outras coisas a diversidade de público que este gênero começou a “cativar”.

Se antes as telenovelas eram destinadas, em sua maioria, para as mulheres, naturalmente a figura feminina esteve relacionada com o amor, mas por muito tempo por um amor que levava à submissão (de uma sociedade patriarcalista) ao marido, sua total atenção aos afazeres domésticos e à maternidade. O amor conjugal era meramente um acordo familiar. “Os pais escolhiam as esposas de seus filhos, os pais da noiva recebiam um pagamento pela transação e a esposa era considerada um

¹⁰ Para compreender um pouco da história desta telenovela, coloco um trecho de sua sinopse (algo arbitrária): “Maria Helena vai ser mãe solteira. Um rapaz, também de família tradicional, a seduzira, provocando uma situação inaceitável para os rígidos padrões morais da sociedade cubana do início do século. Uma moça em situação tão embaraçosa passa inevitavelmente por maus apuros. O pai dela não pode aceitar que se lance a vergonha sobre a família e, assim, ordena a uma empregada que logo após o nascimento elimine o bebê. Mamãe Dolores não pode executar tamanha crueldade e foge levando a criança para longe do patrão. Educa o menino e protege-o da fase adulta, quando se forma em medicina. E é a medicina que involuntariamente vai coloca-lo de novo em contato com a família original, no momento em que atende a um velho orgulhoso e enfermo, que não é outra pessoa senão o seu avô. Daí o encontro com a mãe verdadeira é apenas uma questão de tempo. Ela vive num convento. Ela é uma freira...” (SIMÕES, 1986, p. 58).

bem do marido” (LÁZARO, 1996, p. 65). O amor poderia, ou não, vir depois da união¹¹. Porém, a telenovela começou a ser um produto de público indistinto, deixou de ser estória só para mulheres e hoje, como afirma CAMPEDELLI (1997), “todos vêem telenovela”.

O modelo dessas produções, o chamado “dramalhão”, que segundo COSTA C. (2000) tinha um “enredo melodramático centrado na família burguesa e em seus conflitos, advindos geralmente da oposição entre instintos e anseios íntimos e a necessidade de adequá-los às normas sociais, também burguesas” (p. 149), foi por muito tempo explorado, principalmente nas narrativas escritas pela cubana Glória Magadan¹², que permaneceu na TV Globo até 1969. Durante o período em que ela esteve a frente da roteirização das telenovelas desta emissora, as narrativas melodramáticas foi seu elemento essencial e suas estórias se passavam em côrtes reais, possuindo cenários, figurinos e posturas de personagens bastante diferenciadas da “realidade” brasileira. Eram dramas que mostravam príncipes europeus, aristocratas mexicanos e, como cita SIMÕES (1986), “milionários que empobrecem, mas que, em compensação, obtêm a felicidade, que decorre das coisas simples [...] e justiceiros mascarados (p.59). A exemplos de suas obras pode-se destacar “O Sheik de Aguiar” (TV Globo, 1966), “O Rei dos ciganos” (TV Globo, 1967) e “A Rosa Rebelde” (TV Globo 1969).

A partir da década de setenta os modos de contar histórias sofre significativa mudança, mas as estórias amorosas não deixam de ser o tema central. As situações amorosas nas telenovelas depois desta década começam a mostrar o amor inserido na “realidade” social. Esta mudança vai continuar no virar de cada década até chegar nos dias atuais. O que não deixará de ter foco é o lugar do amor, que estará presente em tramas cômicas, rurais, urbanas, políticas etc. Enquanto as telenovelas anteriores a este período se preocupavam com os valores sociais e mostravam as histórias de amor fabulosas, com direito a príncipes e princesas, no pós-70 estes personagens serão substituídos por pessoas “comuns”, “reais”.

O amor nas telenovelas: dos anos 70 aos dias atuais

A telenovela, agora considerada cotidiana e doméstica especialmente no horário das 20h, transformou-se na década de setenta no principal modelo de produção da imagem do “homem

¹¹ A mulher ainda estava submetida a “provas de amor” de acordo com a sua virgindade, com a sua contenção sexual. O casamento com uma mulher que não fosse resguardada sexualmente era motivo de vergonha. Por isso, torna-se um paradoxo de onde está, realmente, o lugar do amor.

¹² A escritora Glória Magadan fez muito sucesso no período em que suas narrativas eram exibidas. Seus personagens, como cita SOUZA C. (2003), tinham “compromisso com a bondade ou com a maldade [...] a partir da qual eram construídos personagens conforme transgressores da lógica amorosa. Os bons investiam pouco na sedução física, ganhavam o amor e iam ao altar pela riqueza interior; os maus tinham desejo e faziam de tudo para conquistar o ser amado, perdendo-a evidentemente” (p. 52).

brasileiro”. A idéia principal era que a telenovela não poderia deixar de criar ilusões e fantasias, porém que elas fossem não muito distantes da realidade brasileira. Os autores e diretores de telenovela começam a se preocupar em “imitar” em suas obras a aparente identidade brasileira, favorecendo uma maior identificação emocional dos telespectadores com os dramas que eram produzidos por eles (KEHL, 1986).

Muitos colocam que o marco desta virada deu-se com a exibição da telenovela “Beto Rockefeller” (TV Tupi, 1968)¹³, de Bráulio Pedroso. O mais importante desta mudança é a quebra do maniqueísmo melodramático¹⁴ (a forma rígida do “bem” e do “mal”) e a mudança do código amoroso ajustado a uma formação de um código social. A partir deste período as telenovelas começam de fato a retratar o mundo “realista brasileiro” e, os anos 70, podemos afirmar, foi o período de consolidação desta vertente. Segundo HAMBURGER (2005), “segundo o caminho aberto por Beto Rockefeller, a dupla [Janete Clair e Daniel Filho] consolidou um novo estilo, a novela crônica do cotidiano, inspirada no cinema, fiel à tradição melodramática do gênero, mas com ênfase no contemporâneo, o que acentuava sua vertente folhetinesca” (p. 85). “Beto Rockefeller” inovava o novo jeito de escrever telenovela, mas não somente em seu enredo, mas na construção das tramas, no foco dos conflitos, na interpretação cada vez mais próxima da realidade e enfocava, como nunca antes, as questões sociais e os problemas brasileiros. Porém, qual o lugar que o amor ocupava neste modo realista de contar histórias?

O amor, presente nestas narrativas, foi explorado de diversas maneiras, sendo algumas delas comuns e ainda utilizadas nas tramas atuais. Em geral, as tramas centrais estavam relacionadas à ascensão social do herói ou heroína, sendo, segundo KEHL (1986), “o tema universal das novelas” (p. 279). A autora completa que nas telenovelas deste período (e poderíamos aplicar aos dias atuais) todos os apaixonados têm as mesmas atitudes, “desde a maneira de recusar o diálogo com o ser amado à menor decepção até o jeito de palpitar e perder o fôlego diante de um encontro inesperado”(p.283). A imagem do herói deste período continua ligado ao referencial do herói

¹³ Beto, o “anti-herói” ou “herói sem nenhum caráter”, quebrou a dualidade dos personagens “bons” e “mús” e, ainda, colocou o amor da maneira mais interessada: o “amor” como busca de um bem estar social. Não seria correto afirmar que esta forma de colocar o amor esteja presente, especificamente, na obra de Bráulio Pedroso. Digamos que tenha sido uma forma inovadora, uma primeira iniciativa, mas ainda hoje, na contemporaneidade, o amor é colocado como meio de ascensão social. Em “A Lua me disse” (TV Globo, 2005), escrita por Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, havia um “par amoroso”, formado por Soraya (Juliana Baroni) e Pedro (Rafael Paiva) onde o maior interesse desta relação (influenciada, inclusive, pela mãe) era atingir a riqueza pelo casamento com um dos herdeiros do Banco Bogari, ou seja, um dos futuros donos de uma fortuna deixada pela família e, por consequência ter este sobrenome era sinônimo de estabilidade financeira e social.

¹⁴ Esta visão maniqueísta, trazida pelas telenovelas até os finais da década de sessenta, está relacionada com as narrativas “melodramáticas” escritas por Glória Magadan, como foi citado. Mas isso será abordado com mais cuidado num item mais a frente sobre a herança melodramática nas narrativas das telenovelas.

romântico, porém este herói encontra-se num ambiente “desajustado” (como a realidade brasileira) e o seu maior desejo é a reintegração, mas para isso há dois caminhos: o da ascensão social e o da modernização de seu comportamento (o pobre torna-se rico com o “suor” do seu trabalho, por exemplo).

Esther Hamburger (2005) em “O Brasil Antenado – Sociedade da telenovela”, traz em um dos seus capítulos um panorama das telenovelas escritas e exibidas entre os anos de 1970 e 1980. Dentre elas, a autora destaca “Irmãos Coragem” (TV Globo, 1970), que além de trazer algumas inovações formais que consolidaram modelos posteriores ao gênero, como tramas paralelas, convenções dramáticas mais complexas, a telenovela expôs, através dos pares românticos, visões diferenciadas do papel da mulher em relação ao homem amado. Segundo ela, “são mulheres que posicionam-se de maneiras diferentes no eixo que opõe mulher ‘moderna’ e liberada a mulher convencional e submissa” (p. 96).

A autora continua citando que a oposição de gênero (homem e mulher) está presente nos pares românticos e nas relações conjugais que são histórias de união e separação marcadas pela paixão. Desta maneira, modelos de comportamento humano destacam o debate do que pode (ou não) ser adequado. A autora completa que “figurinos, cabelos, hábitos, como cigarro, são exemplos de elementos que marcam diversas possibilidades para mulheres em uma época em que sexo estava associado à procriação. Nossas heroínas [da década de setenta, quando a telenovela foi exibida] casam e engravidam, ou engravidam e casam, mas realizam a maternidade, coisa que suas descendentes, na década seguinte não farão” (p. 97).

Um outro exemplo trazido pela autora é da telenovela “Selva de Pedra” (TV Globo, 1972), onde se introduz na relação entre pares o triângulo amoroso. “Fascinado com o mundo glamouroso em que vive o seu tio milionário, o protagonista Cristiano [Francisco Cuoco], trai a esposa com a herdeira da metade do estaleiro do tio, mulher obsessiva, interessante, a um só tempo agressiva e frágil, representada por Dina Sfat” (p. 99). Na época em que esta telenovela foi exibida, a censura impediu que o segundo casamento deste protagonista fosse realizado, pois sua esposa fora considerada morta dentro da narrativa, porém vivia no exterior com identidade falsa. Desta maneira, embora na trama a personagem de Francisco Cuoco acreditasse que fosse viúvo para a censura significava bigamia, pois o público sabia que sua esposa estava viva (HAMBURGER, 2005).

Os códigos amorosos se modificaram desde então e o que temos atualmente são formas contemporâneas de falar de amor, mas ainda com resquícios deixados pelo seu passado, até mesmo na figura da mulher em relação ao ser amado. As mulheres, em algumas histórias, passaram de seres passivos a seres ativos, investindo, inclusive, na conquista do amado (mesmo que ainda assim passe por muitos sofrimentos). Maria (Priscila Fantin) e Giovanna (Letícia Spiller), das telenovelas

“Esperança” (TV Globo, 2002) e “O Rei do Gado” (TV Globo, 1996), respectivamente, ambas escritas por Benedito Ruy Barbosa, são demonstrações deste lugar do amor para a mulher. Apesar das duas telenovelas serem obras de época, a figura feminina mostra-se disposta a enfrentar famílias (mesmo que rivais) e tantas outras impossibilidades para estar com o seu amado. Isso demonstra, também, o período em que estas telenovelas foram exibidas, apesar de serem de época, as atitudes femininas são coerentes com a contemporaneidade (das conquistas femininas, por exemplo).

Nos últimos anos, um “novo” código amoroso tem sido inserido nas telenovelas: o amor entre pessoas do mesmo sexo. O amor entre homossexuais tem sido introduzido, de forma mais explícita, a partir da década de noventa e, desde então, tem feito emergir questões e discussões na nossa sociedade. Apesar de muitas contestações, a ousadia de alguns escritores tem introduzido cada vez mais esta forma de amor nas narrativas, tais como Gilberto Braga (“O Dono do Mundo”, TV Globo, 1991), Sílvio de Abreu¹⁵ (“A Próxima Vítima”, TV Globo, 1995 e “Torre de Babel”, TV Globo, 1998), Manoel Carlos (“Mulheres Apaixonadas”, TV Globo, 2003), Aguinaldo Silva (“Senhora do Destino”, TV Globo, 2004), Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa (“A Lua me disse”, TV Globo, 2005) e Glória Perez¹⁶ (“América”, TV Globo, 2005).

Um dos exemplos dos modos de contar esta situação amorosa pôde ser dado pela personagem Jefferson (Lui Mendes), em “A Próxima Vítima” que descobre a sua atração por homens, no caso, pela personagem Sandro (André Gonçalves), no decorrer da trama, mesmo tendo em seu seio familiar o seu pai Cléber (Antônio Pitanga) e seu irmão Sidney (Norton Nascimento), modelos da “normalidade” masculina.

*Não sou fraco, nem covarde. Sou diferente. Não sinto atração por meninas. Papai sentia, Sidney sente, mas eu não. Sou diferente deles. Sou assim, não tenho culpa. Não sou monstro, nem sou doente.*¹⁷

¹⁵ De fato, Sílvio de Abreu foi muito criticado em ambas as telenovelas que foram citadas acima. Em “A Próxima Vítima”, o personagem Sandro (André Gonçalves), chegou até a ser agredido nas ruas, por rejeição ao personagem. Já em “Torre de Babel”, as personagens Leda (Silvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni) foram retiradas da trama pela rejeição popular a um casal de lésbicas que, no primeiro capítulo, conversavam numa deitadas na cama assuntos pertinentes às suas relações.

¹⁶ Em “América”, o casal homossexual formado por Júnior (Bruno Gagliasso) e Zeca (Erom Cordeiro) serviram, por muito tempo, de pauta das conversas entre o público e da mídia especializada. Milhares de *sites* na Internet fizeram votação popular se queriam, ou não que houvesse um beijo entre o casal. Mas, muitos ficaram surpresos com a cena que foi ao ar, que somente inferia que o beijo ia acontecer, deixando muitos telespectadores indignados. Segundo a autora, o corte na cena foi uma posição da emissora. De outro lado, a TV Globo alega não ter feito cortes. Ficando, dessa forma o impasse e mais uma tentativa “frustrada” de colocar um beijo entre pessoas do mesmo sexo ao ar.

¹⁷ Discurso de Jefferson ao assumir diante da família sua preferência sexual.

Assim, as obras ficcionais ganham maior abertura social para narrar histórias de amor entre homossexuais, até mesmo em “pé de igualdade” às histórias de “amor romântico” entre homem e mulher, tradicional às obras ficcionais, como foi o caso dos “pares amorosos” Clara (Aline Moraes) e Rafaela (Paula Cicarelli), em “Mulheres Apaixonadas” e Jenifer (Bárbara Borges) e Eleonora (Mylla Christie), em “Senhora do Destino”. Ambas ganharam a simpatia do público, chegando a morar juntas e, até, construir família, como qualquer casal “tradicional”, mostrando as mudanças sociais quanto ao amor, a sexualidade e a família. Por isso, a partir dos anos noventa o código amoroso nas telenovelas começou a valorizar cada vez mais a sexualidade feminina e questiona temas como a virgindade, permitindo a união da motivação sexual e com o amor.

A exemplo desta nova ligação entre o sexo e o amor pode-se destacar a relação entre Edwiges (Carolina Dieckmann) e Cláudio (Erik Marmo), na telenovela “Mulheres Apaixonadas” (TV Globo, 2003), escrita por Manoel Carlos. O casal apaixonou-se já na exibição do primeiro capítulo e, inegavelmente viveram uma história de amor, porém, Edwiges era virgem e tinha prometido entregar-se ao “homem de sua vida”, neste caso Cláudio, que promete esperá-la até o dia em que eles se casassem. Apesar de serem “felizes para sempre” no final, no meio do caminho Cláudio reencontra uma amiga de infância, Gracinha (Carol Castro), com quem tem uma relação sexual, quebrando assim o pacto amoroso e sexual com a sua amada Edwiges. A questão colocada pelo autor discutiu até que ponto o amor pode estar separado do ato sexual e a opção da entrega feminina antes do casamento, num período em que os jovens estão iniciando a sua vida sexual cada vez mais cedo.

Os argumentos amorosos compõem as narrativas das telenovelas. As personagens e o núcleo da ação que eles estão inseridos nascem como focos que devem instaurar uma relação a dois, e, por isso, o caráter convencional do amor funciona como ponto de partida. As situações amorosas são quase convenções, como afirma SOUZA L. (2003), convenções do encontro, por exemplo, impulsionadas por uma série de relações que irão favorecer ou impedir a união dos seres amados. Observa-se que o amor tem sido um tema constante com capacidade de “fornecer modelos estruturas que refletem um ‘deve ser’ das relações amorosas entre homens e mulheres” (ANDRADE, 2003, p. 83). Para melhor compreender essa permanência é necessário retomar a história dos gêneros que serviram de ponto de partida para a telenovela. Dentre as influências pode-se destacar as narrativas sentimentais, principalmente o melodrama e os romances folhetins.

A telenovela e as narrativas sentimentais

Melodrama

Segundo THOMASSEAU (2005) A gênese do melodrama tem início nos anos de 1770 e está relacionada com a Revolução Francesa, quando a partir de 1791, todo e qualquer cidadão poderia construir um teatro público e exhibir peças teatrais de todo e qualquer gênero. Para o autor, o melodrama acabou tornando-se um gênero popular, massivo, que, na época, causou uma certa ambigüidade entre as salas oficiais vazias e as multidões nas arenas ao ar livre. Como afirma THOMASSEAU (2005), “o melodrama, durante todo o século [XVIII], iria permanecer neste estatuto ambíguo; ao mesmo tempo amado por um grande público e desprezado pelos críticos e historiadores da literatura [...]” (p. 16). MARTÍN-BARBERO (2003), em seu livro “Dos meios às medicações”, reserva um de seus capítulos para retratar resumidamente sobre o melodrama. Para ele, o melodrama está ligado...

[...] à transformação do canalha, do populacho em povo e à cenografia dessa transformação. É a entrada do povo duplamente ‘em cena’. As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permite encenar suas *emoções* (p. 170)

O termo “melodrama”, assim como o seu próprio gênero, possui uma dualidade de sentidos. A palavra que nasceu na Itália, no século XVII, designava um drama inteiramente cantado. Posteriormente o termo (o novo gênero) e as peças que levavam este nome introduziram o “bailado” juntamente com as personagens e a partir daí o termo tornou-se, segundo THOMASSEAU (2005), cômodo para classificar as peças que não estavam inseridas no critério clássico e que utilizavam música como suporte ao apelo dramático. O espetáculo popular, que inicialmente era exibido em feiras, com semelhanças a espetáculos circenses, ao ir para os palcos é proibido, pela elite “cultura”, que houvesse diálogo, ficando restringido aos gestos e, como saída, os atores utilizavam placas que exprimissem interjeições ou textos que correspondesse às suas ações. “Uma economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e dança” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 172).

Com o tempo o melodrama tornou-se o sinônimo de histórias de “lágrimas”¹⁸ e, por isso, acabou sendo relacionada com a tragédia, porém diferente das tragédias gregas, por ser mais popularizada. Esta estreita ligação está relacionada, dentre outros elementos, com a freqüente dualidade temática incorporada ao melodrama, como paixão/dever, bem/mal, amor/poder etc, apresentando-se como um sistema binário e de contraposições. A este sistema, MARTÍN-BARBERO (2003) propõe o melodrama como um *drama de reconhecimento*, pois, pelo seu cunho popular, possui a característica de interpelação e de re-conhecimento, não somente do sujeito individual, mas também os coletivos, os sociais.

O conteúdo melodramático cumpre, segundo ele, esta função interpelativa ao seu público através do que é mostrado na ficção (peça melodramática) com os valores sociais “reais”. Segundo o autor, “todo sujeito está sujeito a outro e é ao mesmo tempo sujeito para alguém” (p. 316), por isso o drama de reconhecimento do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, move o enredo que é sempre do desconhecimento de uma identidade e “a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma *luta por se fazer reconhecer*” (p. 317). O autor ainda aponta quatro eixos principais básicos do melodrama: “medo, entusiasmo, dor e riso”, que correspondem a quatro tipos de sensações, “terríveis, excitantes, ternas e burlescas”¹⁹. Assim, o melodrama propõe-se a suscitar certos efeitos no seu público, criando uma “função social” no interior da narrativa.

Pode-se entender melhor sobre esta “função social” através dos estudos de OROZ (1992), em seu livro “Melodrama – Cinema de lágrimas da América Latina”, quando ela propõe que o melodrama transformou-se numa espécie de “consultório sentimental”, pois, segundo a autora, o “melodrama [...] foi a educação sentimental de mais de uma geração, consolidando e sublimando, através de sua própria convenção lingüística as condutas e modelos motivados pelo dito popular: ‘o amor tudo pode’” (p. 46-47). Baseado nestes argumentos ela propõe que o melodrama esteja ancorado em quatro grandes “mitos”, da cultura judaico-cristã: amor, paixão, incesto e mulher. Estes são, portanto, alguns dos estereótipos e arquétipos adquiridos pelo gênero melodramático, que

¹⁸ Na América Latina, o melodrama ficou por muito tempo, entre as décadas de 30, 40 e 50, rotulado como “o cinema das lágrimas” ou “os filmes para chorar”. Segundo Aristóteles (*apud* OROZ, 1992, p. 13), “o melodrama foi o gênero que veiculou o pranto, inspirando a piedade e o temor necessários para atuar como catarse legítima de tais emoções”.

¹⁹ Um ponto importante apontado por MARTÍN-BARBERO (2003) diz respeito aos personagens arquétipos que desenvolve estes quatro tipos de sensações citadas por eles. São: O Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo. O traidor, para ele, é a personagem que liga o melodrama ao romance de ação e à narrativa de terror. Sua figura é a personificação do mal, mas também do sedutor que fascina a vítima. Ao passo que a vítima, quase sempre mulher, a heroína é a inocência e a virtude. O justiceiro (ou protetor) é a personagem que salva a vítima do castigo do traidor, seria o herói, do tipo tradicional, cavaleiro, ligado a vítima que sempre por amor (ou parentesco). E, finalmente, o bobo, que está fora dos três protagonistas, representa o cômico, uma vertente essencial para as narrativas populares.

acabam, por vezes, sendo inerente ao próprio gênero, pois a posição maniqueísta²⁰ e a valorização dos personagens em “bons” ou “maus” acabam criando elementos de identificação no interior da narrativa.

O melodrama se baseia, segundo THOMASSEAU (2005), na idéia da perseguição, sendo ela o pivô de toda a intriga melodramática. Por isso, a divisão maniqueísta das personagens entre o “bem” e o “mal” opera-se em função de um vilão. Em geral, numa trama melodramática, assim como na telenovela, antes da chegada da personificação do “mal”, a vida é harmoniosa e após a sua punição, todos os mal-entendidos são resolvidos, havendo uniões familiares, casamentos, enfim, tudo retoma ao equilíbrio de antes. Esta construção arquetípica dos personagens é uma característica do gênero e é através dele que se exprime a moral social, religiosa ou afetiva.

A estrutura dramática do melodrama ficou ligada ao “que se vê”, sendo a imagem o elemento mais importante de sua apresentação, pois trata-se de algo essencialmente visual e sonoro. MARTÍN-BARBERO (2003) afirma que a telenovela é o produto onde o melodrama se acha mais próximo da narração. Ele completa que:

Da narração, o melodrama de televisão conserva uma forte ligação com a cultura dos contos e das lendas, a literatura de cordel brasileira, as crônicas cantadas nas baladas e nos *vellenatos*. Conserva o predomínio da narrativa, do *contar a*, com o que isso implica de presença constante do narrador estabelecendo dia após dia a continuidade dramática; e conserva também a abertura indefinida da narrativa, sua abertura no tempo [...] (p. 319).

A questão da moral e da renúncia, próprio dos textos melodramáticos, está presente nas telenovelas desde o seu surgimento até as produções contemporâneas. Exemplificando esta questão, poderíamos citar a telenovela “Por Amor” (TV Globo, 1997), escrita por Manoel Carlos. Ao estreitar a intimidade do público com as personagens, favorece a identificação e revira os antigos arquétipos – o amor materno, por exemplo. Helena (Regina Duarte) e Atílio (Antônio Fagundes) se casam, assim como Eduarda (Gabriela Duarte), filha de Helena e Marcelo (Fábio Assunção). Mãe e filha engravidam na mesma época e acabam dando a luz no mesmo dia e horário, inclusive, no mesmo hospital em que trabalha César (Marcelo Serrado), médico apaixonado por Eduarda. O filho de Helena nasce saudável, mas o de Eduarda morre após o parto. Helena, para poupar a filha de um enorme sofrimento, troca as crianças, auxiliada por César. Eduarda cria o irmão pensando ser seu

²⁰ Lembrando que esta visão maniqueísta compõe um modo de construção melodramática, pois pode-se conter o elementos do melodrama sem necessariamente ser uma obra maniqueísta. O fato de ter o “bem” e o “mal” nas narrativas não expressa que ela seja exclusivamente maniqueísta, embora possa haver traços. Do mesmo modo, como afirma XAVIER (1998) nem sempre o melodrama recorre-se ao maniqueísmo em suas obras.

próprio filho enquanto que Atílio sofre pensando que seu filho está morto. Esta trama exemplifica um dos “mitos” do melodrama que OROZ (1992) propõe: o amor-sacrifício filial. A figura da mãe torna-se síntese se qualquer sacrifício e tudo é justificável para o bem-estar e felicidade de um filho. Na telenovela, a partir das influências melodramáticas é composto o quadro das doses diárias de sacrifício, sofrimento e atitudes que estão ligados às condutas morais.

Romance-folhetim

Alguns autores denominam a telenovela como “folhetim eletrônico”. Esta denominação se deu pela sua estreita relação com os romances-folhetins do século XIX, por volta dos anos de 1830. O romance-folhetim fazia parte dos jornais impressos e atraía o público através de uma estratégia (muito semelhante ao da telenovela) de criação de um hábito, pois sua forma fracionada estimulava um consumo diário do jornal. Essencialmente ficcional, o romance-folhetim trazia estórias de ação ou melodramáticas que atraíam à atenção dos leitores pela expectativa do conteúdo que viria escrito no próximo exemplar.

Segundo COSTA C. (2000), as estórias eram “recheadas” de muita ação, diálogos, personagens típicas e enredos que variavam desde a luta pelo sucesso, ascensão social a desejo pela justiça, realização afetiva, etc. O gancho, para o próximo exemplar caracterizou esta forma fracionada do folhetim, pois tinha que gerar expectativas, suspenses e tensões para o público que, embora alfabetizado, não era instruído, nem intelectualizado. O “romance vulgar”, como é denominado, torna-se um produto mercadológico de entretenimento para as classes menos favorecidas intelectualmente. Sua produção industrial, em larga escala, transformou o folhetim num sucesso de público e de rentabilidade para os jornais que circulavam na época. Desta maneira, é possível apontar o motivo para que a telenovela tenha esta forte herança do folhetim.

Meyer (1996, *apud* SOUZA M., 2004a) aponta outra semelhança com a telenovela ao que diz respeito à organização mercantil (fabril) da sua produção:

Tanto o folhetim, quanto a radionovela e telenovela se transformam em devoradores de seus respectivos veículos, quer dizer, eles ganham tamanha importância econômica que os veículos se colocaram numa relação de dependência diante das rentabilidades que passaram a proporcionar. No que diz respeito ao trabalho dos escritores [...] a realização conjunta das obras que contava com o apoio dos seus redatores auxiliares, uma das práticas atuais dos escritores de telenovela. [...] O romance-folhetim era tão pejorativamente encarado que chegava a ser visto de maneira uniforme e homogênea, de modo a desconsiderar-se completamente as diferenças de qualidades e de estilos (p. 88).

Todas estas características apontam as semelhanças entre estes dois produtos, porém o principal deles tem a ver com o conteúdo textual de suas narrativas. Assim como a telenovela, o folhetim escolhe o *happy end* como um dos seus recursos narrativos. As mulheres eram o maior público do romance-folhetim e com suas histórias buscavam modos de vidas mais modernos, pois muitas destas histórias retratavam “novas” regras para a organização doméstica e “novas” formas de agir e pensar. SOUZA M. (2004a) aponta uma outra temática comum: um importante sentimento, que não deixa de estar associado a todas as outras temáticas já citadas como ascensão social, família etc, o amor. Segundo a autora o amor era mostrado em dois lados: o negativo do povo (negros, prostitutas, usurpadores) que eram associados a ordem sexual – “Essas personagens, por meio da sedução e da paixão, corromperiam ou destruiriam as virtudes, a honra, a moral familiar, o destino das crianças e filhos ilegítimos, o casamento monogâmico” (p. 109) – O positivo do povo (trabalhadores e vítimas das desgraças sociais) utilizariam do amor como instrumento para garantir a presença do bem – “a cumplicidade entra patrão e empregado, assim como o êxito levaria ao final feliz” (p. 109).

As histórias amorosas nas telenovelas possuem uma estrutura básica, que se destina a encontrar a felicidade ao lado do “ser” amado. Entretanto, o amor, que tanto já foi citado, precisa ser melhor compreendido, pois há de haver diferenciações entre o amor conjugal, o amor fraterno, o amor entre pais e filhos etc. Apesar de ser uma narrativa constante, há modos diferenciados de como isso se dá. Certos escritores e diretores de telenovela possuem seus modos particulares de tratar o tema amor, seja esteticamente, como no próprio texto. Há, então, uma classificação sobre que tipo de amor está preferencialmente presente nas telenovelas, que fazem os telespectadores torcerem pelos heróis e heroínas nos seis a oito meses que durarem a trama.

Amor romântico: tema para toda história

O que se entende por amor? Segundo COSTA J. (1998), “o amor foi inventado como o fogo, a roda, o casamento, a medicina, o fabrico de pão, o computador [...], os deuses e as diversas imagens do universo” (p. 12). O amor, segundo o autor, seria a natureza, que faz parte de todas as coisas que habitam o universo. Muitas devem ser as definições sobre o amor, mas SPONVILLE (1995, *apud* BORGES, 2004) descreve em seu “Pequeno tratado das grandes virtudes”, no capítulo titulado “Amor”, as três formas de amor mais comuns. A primeira delas diz respeito ao **amor/ *philia***, explorado por Aristóteles, e está relacionado ao desejo de compartilhar a companhia do outro.

Esta seria a forma mais completa que, segundo ARISTÓTELES (*apud* BORGES, 2004, p. 10), pode ser definida com “a amizade entre bens e virtuosos, que implica querer bem do outro e ter prazer em sua companhia”. O amor/*philia* é uma relação duradoura, de querer bem e está muito próxima a relação conjugal, no prazer de convivência. “Passada a paixão romântica, restaria a amizade aristotélica” (BORGES, 2004, p. 10). LÁZARO (1996) explora em seus estudos sobre o amor/*philia* o casamento e, principalmente aos laços familiares. Inserido o amor entre marido e mulher, que deve ser mútuo, e o afeto em relação aos filhos, para ele, “pode-se pensar num estágio intermediário quando o casamento é pensando a partir das características da amizade (...). As relações íntimas em que o casamento implica permitem que se apliquem a eles os valores que a amizade oferece. Ao buscar na amizade um ambiente para o casamento, é contra o amor-excesso que se está procurando abrigo” (p. 156-157).

O amor / *ágape* ou *caritas* é o tipo de amor que foi sistematizado por São Paulo e está relacionado ao amor cristão, fazendo referências a “Lei do Amor” enunciado por Cristo. É um amor de benevolência, de caridade à humanidade. “Em São Paulo, *ágape* adquire o sentido do amor desinteressado e doador, afastado da sensualidade e da paixão” (LÁZARO, 1996, p. 66), mas com dom reparte-se entre todos os homens. O amor/*ágape* tem ligação com o mandamento cristão “amar ao próximo como a si mesmo” que KANT (1968, *apud* BORGES 2004, p. 11) denomina como “bem ao outro, ainda que não tenha nenhuma inclinação especial ou sentimental em relação a esse “. Um amor que tem a ver com as doutrinas cristãs, a renúncias, porém renúncias ao corpo, ao prazer, buscando sempre práticas para manter os corações amolecidos (“Deus é amor”- 2Cor 13,11). Segundo LÁZARO (1996), “o cristianismo rompe os vínculos tradicionais que ligavam os homens entre si, na vida pública da cidade. Privatizando o corpo, ganha uma dignidade paradoxal; é carne, promessa de morte; é o tempo do Espírito Santo, promessa de redenção” (p. 69).

Por fim, o amor / *Eros* é aquele que está relacionado ao *Banquete*, *Tristão e Isolda*, *Romeu e Julieta*, e muitos outros “pares amorosos” da ficção. “Este tipo de amor é caracterizado pelo desejo, não necessariamente o desejo carnal, mas o desejo do que se falta” (BORGES, 2004, p. 09). Há o desejo de se reunir à metade perdida, segundo o mito do “andrógino” e se fundir com ela e a busca daquilo que completa. Este é, então, o “amor romântico” que pode ser entendido de inúmeras formas, mas, de maneira geral, muitos autores o colocam como o sofrimento da impossibilidade de completar algo que falta no interior do amado, estando o sofrimento como parte essencial do “amor romântico”.

“O amor romântico” está ligado a *Eros*²¹, Deus do amor, cultuado pela mitologia grega e quem difundiu o amor de forma honrosa, como uma entrega em nome da virtude e não da humilhação. Na

²¹ “Segundo Pausânias, não existe apenas um Eros, mais dois: um Eros vulgar e outro celeste. Eros vulgar é aquele que incita o amor do corpo e não do espírito. Tal amor é guiado pela concupiscência, não tendo nenhuma preocupação com a

atualidade, o “amor romântico” não tomou conotações diferentes das advindas da Antiguidade, ainda como uma espécie de uma “doença”. Para MALINOWSKI (1929, *apud* GIDDENS, 1993, p. 47), o “amor romântico é uma paixão (...), atormenta a mente e o corpo em maior ou menor extensão; conduz muitos a um impasse, um escândalo ou uma tragédia; mais raramente, ilumina a vida e faz com que o coração se expanda e transborde de alegria”. Para muitos dos autores, o “amor romântico” está relacionado a uma renúncia, fazendo com que o indivíduo deixe de lado suas atividades cotidianas, para viver somente o sofrimento daquele amor. Ele é sempre marcado por uma urgência.

Para o “amor romântico” a sua destinação está totalmente voltado para o “verdadeiro amor”, para busca da felicidade, de um sentimento único e indissociável da pessoa amada. Ao mesmo tempo torna-se um paradoxo, pois para que chegue este “final feliz” os “enamorados” passarão por inúmeros momentos de incertezas e tristezas ou, quando não, preferirão a morte a ter que viver sem aquele amor. Porém, a morte, ou o suicídio, que pode se deixar levar pela falta deste amor, não é vista como uma atitude covarde, ao contrário torna o amado um “herói”, pois foi uma morte justificada pelo amor.

É um amor sem medidas, sem vergonhas, sem pudores. O amor/*Eros* tem relação com as paixões da alma, na verdade a união de duas almas, por isso que este amor se alimenta da alma, não do corpo. Para DESCARTES (1964, *apud* BORGES, 2004), o ser humano é a união de uma substância pensante e uma extensa, envolvendo, portanto, tanto o corpo, quanto a alma. Para ele, “o principal efeito das paixões nos seres humanos, é preparar o corpo para aquilo que elas incitam a alma a querer. No medo, elas preparam o corpo para fugir [...], no amor, elas o preparam para se aproximar do seu objeto amoroso” (p. 29).

A relação com a alma é infundável, pois outro efeito do amor é a “languidez”²² e, como reafirma Descartes, o amor ocupa a alma a empregar todos os espíritos cerebrais para que ela mantenha a imagem do ser amado, não havendo controle racional e aniquilação do sentimento amoroso não depende de nossa vontade. Assim como Descartes, Sócrates alimenta o amor ser uma questão da alma, mais do que isso, é um “delírio da alma, pois a alma é imortal e o amor é a lembrança de sua origem divina que a alma experimenta” (SÓCRATES *apud* LÁZARO, 1996, p. 54).

virtude do ser amado, ou com a sua educação para a virtude. Ele ama o que é fugaz, não sendo digno do apreço. Ao contrário, o *Eros* celeste não se dirige ao prazer do corpo, mas do espírito, ama a virtude e a inteligência do outro, não apenas seu corpo. As relações baseadas no *Eros* celeste são mais duradouras, pois os amantes visam a companhia do outro, já que amam o seu espírito e não buscam algo meramente fugaz como o prazer do corpo” (BORGES, 2004, p. 12)

²² Segundo o Minidicionário Aurélio (1993), Aurélio Buarque de Holanda,, *Languidez*: (ê^) *sf.* Estado de lânguido; langor ; ao posso que *Lânguido*: *adj.* **1.** Sem forças; fraco, debilitado, langoroso. **2.** Mórvido, doentio. **3.** Voluptuoso, sensual, langoroso.

O olhar é o principal sentido para consumir o amor (inclusive esta é uma das principais estratégias utilizadas no “enamoramento” dos “pares amorosos” nas narrativas sentimentais televisivas). Porém, segundo Platão, ao mesmo tempo em que o olhar torna-se um elemento contemplativo, ele afirma que também pode cegar²³. “O contraste entre a cegueira de Cupido e a luminosidade amorosa proposta pela idealização neoplatônica, se traduz numa poesia em que o amor é simultaneamente abjurado e desejado” (SILVA, 1980 *apud* LÁZARO, 1996, p. 149). Tudo isso constrói um paradoxo romântico: vivencia-se com a intensificação do olhar, do experimentar, porém através da distância. LUHMANN (1991) nos ilustra esta situação paradoxal do amor romântico, pois...

...o amante do amor admira-se, surpreende-se, aborrece-se, consigo mesmo, enquanto amante, com o modo como se surpreende nesta gestualidade em harmonia com outro. É incapaz de controlar técnicas, manobrar o seu corpo para se aproximar do outro...e com isto sai maculado. Deixa de poder controlar-se a problemática através da ironia romântica; aquela deixou de se encontrar sobretudo na reflexão pensante sobre o interesse próprio no amor; ela transferiu-se para a capacidade de manutenção da identidade do eu por si próprio: eu esse que tem de sentir os sentimentos e amar o amor (p. 185).

O “amor romântico” está ligado ao casamento, a estrutura familiar, contudo, este casamento tem que estar relacionado ao fruto de um “amor romântico”, que fora consumado depois de muito sofrimento dos amantes. Se antes os casamentos eram realizados por interesses, sejam eles econômicos, principalmente arranjados pelos pais, a partir do século XIX o “amor romântico” institucionalizou o casamento por amor. “O amor torna-se o motivo exclusivamente lógico legítimo de escolha de companheiro, por isso tem de filtrar-se todos aqueles momentos da paixão, ameaçadores, perigosos para a existência e que colocam as coisas em termos de vida ou de morte” (LUHMANN, 1991, p. 46)

Mesmo com a “institucionalização” do casamento por amor, o “amor apaixonado”, muitas vezes confundido com o “amor romântico”, acaba por colocar a questão sexual (e de prazer) no

²³ Panofsky (1986, *apud* LÁZARO, 1996) comenta o tema, observa que “nas inúmeras representações do gênio do Amor na arte helenística e romana, em nenhuma delas encontra motivo do menino cego. A cegueira de Cupido parece ter sido uma criação medieval, na esteira moralizante que procurava absorver e enquadrar a mitologia clássica nos limites propostas pela ortodoxia católica. [...] durante o período final da Idade Média, o motivo da venda dos olhos do Cupido passa a ser utilizado para expressar essa cegueira. Nas palavras de um moralista medieval, a cegueira ‘comporta algo de negativo y nada positivo, y ciego entendemos generalmente al pecador’. [...] O cupido cego inicia sua carreira em companhia da Noite, da Sinagoga, da Infidelidade, da Morte e da Fortuna. E o motivo da venda adquire tal importância que, conclui Panofsky, no século XIV, a cegueira de Cupido tinha um significado tão preciso que a imagem podia mudar de sentido, passar da representação do Amor Divino à imagem da sensualidade lícita, bastando, para tanto, retirar ou acrescentar-lhe a venda. A figura do menino cego e nu, com um arco, nasceu com um pequeno monstro, criado com intenções de advertência” (p. 148-149)

interior das relações. Em “A transformação da Intimidade”, GIDDENS nos traz algumas relativizações sobre o “amor romântico”: a questão do amor apaixonado (*amour passion*). Este amor paixão não está desintegrado ao “amor romântico”, mas tornou-se, no século VII, uma expressão para conectar o amor à relação sexual. Segundo ALBERONI (1983, *apud* GIDDENS, 1993), “o amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais, em um sentido semelhante ao do carisma, arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios” (p. 48).

Mas, de que maneira o “amor romântico” se diferencia do amor apaixonado? Esta distinção está relacionada, de certa maneira, ao casamento. É uma diferenciação entre prever a estabilidade do casamento ou das outras relações íntimas. A *passion* é passiva e permite pensar o amor como atração por um objeto dotado de virtudes. Por conta disso, o amor apaixonado torna-se problema para o campo amoroso da modernidade, ao passo das relações íntimas estarem ligadas às relações extraconjugais. Como afirma LÁZARO (1996),

O *amour passion* busca sua naturalização através do prazer, por sua vez legitimado pela atividade-passividade a que a natureza do objeto induz. Ainda aqui, o espaço do sujeito como ser singular que age por motivação de sua própria consciência, capaz de produzir por sua própria avaliação o motor de sua ação, ainda aqui esta noção produtiva e moderna da alma humana não encontra expressão. Mas o código do amor, e suas paradoxizações, contribui enormemente para criar condições tais que favorecem a autojustificação do amor (p. 166).

O “amor romântico” se relaciona ao casamento, a estrutura familiar, mas um casamento fruto de um “amor verdadeiro”, que se realiza pela escolha individual do seu companheiro, do seu amado. É exatamente neste ponto que se encontra o paradoxo: existe, então, como expõe GIDDENS (1993), uma “diferenciação entre a sexualidade ‘casta’ de casamento e o caráter erótico ou apaixonado dos casos extraconjugais” (p. 50). O amor apaixonado teria, então, o sentido libertador, uma quebra de rotina, acabando por predominar o “ardor sexual”.

Porém, na contemporaneidade, a relação entre “amor romântico” e “amor paixão” tem se estreitado. Acentuam-se as vivências sexuais do homem e da mulher e o “amor romântico” surge como uma semântica de transição, onde as relações íntimas são também inseridas nas relações conjugais. “O amor teria de ser inovadoramente previsto enquanto unidade resultante da ilusão e realidade, oferecido enquanto modelo de vida igualmente fidedigno [...]: aos amantes não pode ser-lhe retirada a confiança, quer por eles próprios quer pelos outros, só porque amam” (LUHMANN,

1991, p. 222). A modernidade estaria, então, convivendo com estes dois “amores”, observado na própria ficção.

Portanto, a partir das definições exploradas destaca-se que o amor utilizado nas narrativas das telenovelas tende a ser o amor romântico. Isso se deve, principalmente, pelos modos como as histórias dos “pares amorosos” centrais são contadas. Sabemos que, em geral, numa telenovela, seja ela qual for o tema (rural, urbana, de época, *western*, etc), haverá um casal apaixonado que passará por muitas impossibilidades até conseguirem, finalmente, viver o seu amor. Como acentua ANDRADE (2003),

As telenovelas tratam, sempre, da história de um homem e de uma mulher que se encontram e se enamoram, mas até a concretização desse amor, deverão superar obstáculos. Assim o amor nas telenovelas tem que ser mais forte do que o tempo, a distância e as desgraças mais terríveis, devendo superar todos os obstáculos que possam ser encontrados nas diferenças econômicas, culturais e sociais [...]. O amor passa a ser a explicação universal que resolve as contradições sociais, negando-as (p. 85).

A vida emocional das personagens de uma telenovela é caracterizada por modulações entre felicidade e infelicidade, eles caem e levantam-se inúmeras vezes enquanto durar a trama. Por isso, ANDRADE (2003) denomina esta estrutura de trágica a “ idéia de felicidade jamais pode durar, pelo contrário ela é precária” (p. 64). Os altos e baixos enfrentados pelos apaixonados têm um lugar central e a vida representa um problema de acordo com esta trágica estrutura de sentimentos. Desta maneira, esta “estrutura trágica” consiste no lado trágico da vida de todos, da vida real e da ficção. O que diferencia é que o sofrimento constante do herói ou da heroína que move as tramas não é algo natural, de vontade soberana ou divina, mas são resultados de intrigas e armadilhas tecidas pelos seus antagonistas²⁴.

Esta dose de sofrimento e injustiças seria um dos mecanismos para produzir o “engajamento emocional” do público. Este engajamento está relacionado, também, ao mecanismo de identificação ligado não apenas a figura do protagonista, pois as atuações dos vilões são representações de condutas morais deturpadas que, para o público significa algo que deve ser condenável. “A audiência pode ser convidada a se identificar com a união de um casal de amantes só para, no momento

²⁴ Estes antagonistas são, quase sempre, os vilões, que são a personificação do mal, fruto do maniqueísmo melodramático. ANDRADE (2003) afirma que o ritual melodramático exige o confronto entre os antagonistas e protagonistas e que, no final, eles sejam banidos do meio social (por isso que em muitas histórias os vilões acabam nos hospícios, ou à morte). A lógica da justiça, oriunda do melodrama, dá sentido a trama, pois tem a ver com as questões morais que são demonstradas através da conduta dos protagonistas, da vitória do amor, das revelações e da certeza que as situações têm que terminar bem

seguinte, a identificação ser quebrada no instante em que a atenção é focada nos sofrimentos da rival” (ANDRADE, 2003, p. 67). Há, portanto, uma relação entre telespectador e a estas estórias de amor que são apresentadas nas telenovelas onde as cenas românticas, os “pares amorosos” ou qualquer outro elemento do código amoroso, geram um tipo de sentimento e/ou emoção nos telespectadores.

Mesmo sabendo de tudo que está por vir, pelas próprias regras do gênero, eles acompanham os enlances, peripécias e desenlaces amorosos dos “pares” apaixonados. ANDRADE (2003) acentua que as audiências reconhecem estes recursos dentro da narrativa e sentem prazer em acompanhá-los nos meses em que as personagens se encontram e desencontram-se. As telenovelas tendem, desta forma, a responder às demandas emocionais de seu público, estabelecendo momentos no interior da narrativa nos quais estas necessidades emocionais são preenchidas. Segundo a autora, “o gênero capacita as audiências a imaginar um mundo ideal onde as tensões nas relações entre homens e mulheres se resolvem, ao final, harmoniosamente” (p.86).

Os códigos amorosos no interior das narrativas funcionariam como uma forma de “catarse”, como salienta ARISTÓTELES (*apud* OROZ, 1992), para as emoções reclusas dos telespectadores. A “catarse” seria, então, um momento de perplexidade que possibilita ao telespectador a sua projeção para aquela situação (amorosa) ou identificação. Realidades do mundo real como ausências (de qualquer ordem), escassez de experiências, sentimentos de impotência, são contrastadas nas telenovelas com fantasias, espontaneidades, honestidade nas relações que falam de um mundo diferente, um mundo narrativo. ANDRADE (2003) coloca que a telenovela oferece, então, cinco possibilidades idealizadoras: energia, abundância, intensidade, transparência e senso de comunidade. E estas possibilidades idealizadoras sustentam a espera do *happy end*, como uma promessa de um estado idealizado, pois apesar de ser uma obra ficcional os sentimentos que ela apresentam são reais, existentes no mundo em que o público está inserido, estando neste ponto o prazer que a narrativa proporciona.

O amor seria um elemento para a geração de um efeito no público, um efeito ligado a emoção, que por sua vez tem a ver com sensações²⁵. Os sentimentos estão relacionados com estados afetivos (medo, raiva, temor, gratidão, amor, etc) sendo uma espécie de resposta ou reação aos “estados emotivos”²⁶. Enquanto sensação se assemelha, segundo COSTA J. (1998), às noções de “‘experiência’, ‘experiências perceptivas’, ‘impressões sensoriais’, ‘dados sensíveis’, etc.” (p.207).

²⁵ Mais a frente será apontado algumas diferenciações sobre estes três conceitos: emoção, sensação e sentimento (ver Parte II).

²⁶ COSTA J. (1998) descreve este “estado emotivo” algo que corresponde a sensação, ou seja, todos os estados afetivos, corporais e psíquicos que são, em imediato, sofridos pelos organismos humanos.

Ao acompanhar os caminhos dos “pares amorosos”, por exemplo, diversas são as emoções que são proporcionadas como compaixão, num momento que a heroína sofre por ter que se separar de seu verdadeiro amor, raiva, quando há renúncia deste amor devido a um segredo que não pode ser desvendado, satisfação, quando eles se reencontram depois de tanto sofrimento, etc. A telenovela provoca aos seus telespectadores emoções que, talvez não seja possível encontrar na vida cotidiana, como afirma ANDRADE (2003) “seu prazer compensatório não está relacionado a uma telenovela qualquer, mas ao próprio gênero que funciona como extensão e complemento da vida ordinária e de suas atividades rotineiras” (p. 75).

Esta emoção tem um ponto de partida, que está no momento em que a trama está sendo escrita e produzida. O autor e diretor tornam-se os responsáveis por criar e, de certa forma, transmitir, esta emoção, junto com muitos outros elementos. O tema amoroso, apesar de ser uma temática comum, como já foi citado anteriormente, possui modos distintos de ser narrado e isso tem a ver, principalmente, com os realizadores-autores que participam da elaboração da obra. O amor tratado por Manoel Carlos, por exemplo, distingue-se dos modos como Benedito Ruy Barbosa trata em suas tramas. Por isso, o amor, no interior das narrativas ficcionais, torna-se um elemento para confirmar hipóteses existentes sobre autoria nas telenovelas.

O amor e o autor das telenovelas brasileiras

A telenovela passou por um tempo pelo desprestígio da crítica por ser considerada (e de fato é) um produto massivo, produto da indústria cultural. Nos anos 50 a 60 elas eram produzidas com os mesmos recursos do teleteatro o que implicava uma forma de produção precária e improvisada. Quando a telenovela passou a ser o gênero mais consumido do meio televisivo, nos finais da década de 60, a concorrência que se instalou entre as emissoras do período e impulsionaram a necessidade de profissionalizar os realizadores, que naquela época vinham do rádio ou do teatro.

Neste período em que o quadro da produção de telenovela ainda estava em formação, a TV Globo, por exemplo, introduziu na suas empresas profissionais cada vez mais qualificados dentre eles, produtores, cenógrafos, figurinistas, técnicos de edição, operadores de vídeos, etc. e os escritores considerados “bons” eram aqueles que escreviam numa perspectiva “realista” e “romântica” predominante nas telenovelas da época. Além disso, as experiências acumuladas na área teatral aumentavam as chances dos realizadores serem consagrados dentro do universo de criação de telenovelas. Já que não era mais necessário “importar” escritores, como foi o caso de Glória Magadan, para escrever as histórias “genuinamente brasileiras”, “a televisão tornou-se um importante espaço para os artistas da época que não apenas podiam oferecer melhores salários, mas também a

possibilidade de experimentar, inovar e criar. Migraram juntamente com estes artistas seus critérios de reconhecimento e distinção, seja do trabalho que realizavam, seja de suas obras” (SOUZA M., 2004a, p. 165).

O escritor levava sua experiência e “identidade” para a televisão, desenvolvendo temáticas que favoreceram o reconhecimento de sua telenovela. Para COSTA C. (2000), o autor é um dos elementos que garantem o reconhecimento e qualidade às obras e a isso ela denomina como sendo um “traço de autoria”, comparando os escritores de telenovela com compositores musicais e artistas plásticos, por exemplo. Por isso, mesmo a telenovela ser uma obra coletiva, o autor torna-se importante, pois de certo modo o texto é parte dele e suas marcas estão impressas, como uma *griffe*. Neste ponto, COSTA C. (2000) confirma dizendo que:

Nas telenovelas, os autores desenvolvem estilos próprios que se manifestam no gênero – regionais, sentimentais, urbanas ou de suspense -, na linguagem e no ritmo das narrativas. Bráulio Pedroso notabilizou-se pelo caráter inovador de seus temas e das situações criadas. Janete Clair, pelo melodrama e Benedito Ruy Barbosa pelos temas rurais. A caracterização das personagens tendem a revelar também certo estilo autoral (p.196).

A questão autoral pode ser examinada melhor através de um conjunto de obras de um mesmo autor. Para que seja possível identificar Benedito Ruy Barbosa como um escritor que tematiza prioritariamente a vida e o ambiente rural, é necessário reconhecer estas características em obras como “Os Imigrantes” (TV Bandeirantes, 1981), “Cabocla” (TV Globo, 1979 e 2004), “Pantanal” (TV Manchete, 1990), “O Rei do Gado” (TV Globo, 1996), dentre outras. A partir destas telenovelas escritas pelo mesmo autor é possível reconhecer traços que confirme as hipóteses de autoria²⁷. Por ser um produto feito em equipe, a parceria com o diretor-geral, por exemplo, pode ser ainda um diferencial para considerar que aquela telenovela seja autoral.

Para alongar esta discussão, podemos comparar a maneira como as telenovelas eram escritas nos seus primórdios com modelos de produção atual. Se antes o autor era responsável somente por escrever suas histórias, atualmente os autores não só criam as histórias como chefiam equipes de escritores. Walter Negrão (*apud* APOLINÁRIO *et all*, 2002) compara o trabalho a um escritório: “novela é organização: é administrar equipe e dividir tarefas” (p. 123). A maioria dos autores contam

²⁷ SOUZA M. (2004b) questiona este ponto como sendo um entrave na pesquisa sobre a autoria em telenovela. Isso se deve, dentre outros fatores, ao volume e tipo de material utilizado. Atualmente uma telenovela possui, em média 150 capítulos, exibidos de segunda a sábado, durante o período de seis a oito meses, acumulando muitas horas de material a ser examinado. Além disso, há uma certa dificuldade em obter e organizar o material que o pesquisador precisa construí-lo (já que não é disponibilizado facilmente), o que implica no problema da escolha do que será analisado, “quando a questão é diz respeito as marcas de autoria: quais capítulos, momentos da telenovela seriam mais apropriados” (p. 18).

com a “ajuda” de colaboradores (ou co-autores) na linha de produção das telenovelas²⁸. Há aqueles que criam somente os diálogos, ou ficam responsáveis por determinados núcleos de personagens, outros desenvolvem somente cenas de humor, enfim, a construção do roteiro (peça principal para considerar a obra como sendo algo particular) torna-se algo coletivo. Reconhecer a importância do autor na telenovela, não significa desconhecer que ela seja uma produção em equipe COSTA C. (2000). A autora completa que:

É de grande peso a direção que orienta os atores em sua interpretação, o diretor de fotografia, os intérpretes, a cenografia, a iluminação, o trabalho de produção, de câmera, e a edição final. Toda essa orquestra trabalha de forma integrada e tem uma importância decisiva naquilo que chega aos telespectadores (p. 197).

Segundo SOUZA M. (2004b), em seu texto “Analisando a autoria das telenovelas”, um telespectador assíduo é capaz de distinguir diferenças entre uma telenovela e outra através de identificação de marcas de determinados escritores. Essas identificações podem vir através de lembranças sobre os modos de narrar de determinados escritores, agregados as parcerias que ele constrói com diretores e atores. Citando algumas das novelas marcantes de Gilberto Braga como, por exemplo, “Vale Tudo” (TV Globo, 1988), “O Dono do Mundo” (TV Globo, 1991), “Celebridade” (TV Globo, 2003), é possível identificar seu acompanhamento pelo diretor Denis Carvalho e pelas atrizes Malu Mader e Cláudia Abreu. Este exemplo aponta a existência de traços particulares daqueles que escrevem estas tramas.

Entretanto, nos últimos tempos, mais especificamente, a partir dos anos noventa, segundo a autora, pode-se falar em uma “autoria compartilhada”, devido a constante parceria entre escritores diretores gerais, a exemplo de Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho em “Renascer” (1993), “O Rei do Gado” (1996) e “Esperança” (2002). As estratégias textuais das telenovelas reconhecidas como sendo autorais, correspondem, segundo SOUZA M. (2004b), dentre outros elementos, a “certas decisões estilísticas”. O tema amor é uma, de muitas outras, estratégias textuais que ajudam a reconhecer as marcas autorais, ou estas “decisões estilísticas” a que a autora se refere. Escritores podem se diferenciar ao modo de encenar o amor, do jeito mais “água com açúcar” aos amores “desenvergonhados” (não deixando de ter o romantismo, comum nestas narrativas, como já foi citado). A análise textual é um procedimento necessário para estabelecer bases gerais dos traços

²⁸ Esta dinâmica de contar com colaboradores na construção do roteiro foi sendo introduzida nos finais dos anos 70, início dos anos 80. Alguns escritores sofreram “recriminações” da própria classe, sendo taxados como incapazes. Gilberto Braga foi o primeiro a solicitar auxiliar quando escrevia a telenovela “Água Viva” (TV Globo, 1980), segundo ele, na época ele foi recriminado por Janete Clair, que julgou o pedido como “fraqueza” (APOLINÁRIO *et al*, 2002)

autorais e o “amor”, no interior destas narrativas, é um caminho para o reconhecimento das telenovelas pelos seus autores e diretores (que muitas vezes trabalham em parceria).

Para analisar a questão da autoria, através da parceria autor e diretores, tomamos como exemplo o escritor Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho, pois eles buscavam aliar as demandas econômicas, exigidas pelo próprio gênero, com os resultados estéticos mais elaborados e de maior qualidade. Segundo SOUZA M. (2004b), Benedito Ruy Barbosa “tem sido um importante defensor dessas inovações, responsáveis pela linguagem própria da telenovela” (p. 32).

Apesar de terem sido parceiros em “Renascer”, “O Rei do Gado” e “Esperança”, privilegiamos um maior aprofundamento do tratamento do principal “par amoroso” em “Renascer”. Isso se deve, dentre outros fatores, por esta telenovela ser a primeira desta parceria, o que facilitará a análise futura do mesmo tema nas outras telenovelas escritas e dirigidas por eles.

PARTE II
Conhecendo o programa de
produção de efeitos emocionais

A análise do tratamento do “amor romântico” na telenovela “Renascer” buscou identificar os tipos de efeitos que eles podem proporcionar ao telespectador e, também, às estratégias utilizadas para que isto ocorra. A estratégia que se buscou observar com maior atenção foi voltada para a produção de efeitos emocionais. GOMES (2003) acentua que cada obra²⁹ possui uma destinação. A produção de efeitos a partir de estratégias e recursos utilizados prevê que esta destinação se efetive. A análise da poética da telenovela pressupõe a capacidade de “indicar, em princípio, *o que está convocado por natureza a realizar* cada tipo de representação. Mas aquilo que algo ou alguém deve realizar, uma vez realizado torna-se resultado, obra efeito” (p. 113).

Cada gênero possui, portanto, suas próprias dinâmicas, destinando a provocar um efeito sobre os seus fruidores. , GOMES (1996) explica que:

Quando dizemos “produção” (que não é terminologia aristotélica) queremos dizer que a poética se ocupa com os efeitos das espécies de poesia sob os fruidores, mas tais efeitos devem ser considerados do ponto de vista das estratégias de que lança mão o poeta na realização da sua obra poética. Isto significa, em linguagem contemporânea, que a poética estuda as estratégias de produção de efeitos, quer dizer, estratégias de agenciamento e organização dos elementos da composição que prevêem e solicitam determinados efeitos [...] (p. 113-114).

O telespectador de telenovela, neste caso, é a destinação pensada pelo autor, estrategista da composição dos programas de efeitos. A telenovela representa, pois, um “pacto” entre o produtor – estrategista e o público, onde o primeiro, mais do que executar a obra, completa desenvolve pistas inseridas nela e o segundo produz várias obras, dentro de uma mesma, “para que o fruidor sintasse estimulado a freqüentar o percurso de sentido que ele quiser” (GOMES, 1996, p. 105) e de emoções propostos na telenovela.

As estratégias de produção de efeitos emocionais

O “amor romântico” tem sido recorrente nas narrativas sentimentais, como as telenovelas, sendo em geral traduzido num conjunto de estratégias de produção de efeitos. O que importa nesta análise não é a unanimidade e constante presença das estórias de amor nas telenovelas, mas

²⁹ GOMES (2003) refere-se a poética como uma “perspectiva analítica” a que ele pretende sistematizar. Para Aristóteles a poética está relacionada a ficção e representação teatral e literária. Como afirma GOMES (2003), “o tratado antigo [de Aristóteles] versava sobre a composição de representações em forma de história, aquilo que hoje chamaríamos de construção de histórias. Interessa-lhe o que hoje chamamos de narrativas, ou, em linguagem antiga, representações de pessoas que praticam alguma ação”.

investigar o programa de efeitos emocionais associado ao modo de narrar a estória do casal amoroso – José Inocêncio e Maria Santa, em “Renascer”.

Importante salientar que estas análises que pretendem conhecer as estratégias de produção de efeitos devem estar relacionadas a um método de análise das estratégias de composição dos programas de efeitos nas telenovelas. A perspectiva de análise aqui adotada se inspirou no método formulado por Gomes³⁰ e buscou compreender as estratégias de agenciamento e organização dos elementos de composição dos efeitos emocionais associados a determinadas situações dramáticas amorosas construídas na telenovela selecionada, “Renascer”. Nesta perspectiva, o autor – escritor e diretor geral – foram pensados como “estrategistas”, condutores de “instruções de leitura” que visam provocar determinados efeitos. Neste caso, estratégias, segundo SOUZA M.(2004b), relacionadas aos interesses destes autores de exprimir marcas autorais

Basicamente, uma telenovela possui recursos que são empregados com habilidade técnica que marca, de certa forma, o estilo e a linguagem de seu realizador. O procedimento metodológico supõe que haja uma compreensão dos elementos que compõem a telenovelas., sendo ele colocados em três dimensões: “efeitos, estratégias e meios ou recursos”. GOMES (2003) explica que os meios são ordenados tendo em vista a produção dos efeitos sentimentais, emocionais, estratégias que agenciaram dispositivos de forma a programar estes efeitos na telenovela. Estes recursos ou meios³¹ são em geral os narrativos, cênicos, visuais e sonoros. Pode-se inferir que as estratégias de composição destes recursos podem gerar programas de efeitos variados, que a grosso modo podem ser classificados em programas de efeitos comunicacionais, quando a ênfase está na produção de significados, sentidos; poéticos, quando a ênfase está na produção de efeitos emocionais; e por fim, estéticos, quando os programas de efeitos tendem a efeitos sensoriais, plásticos.

A composição de programas de efeitos comunicacionais, por exemplo, tende a gerar sentidos, até mesmo a compor mensagens. Um dos recursos narrativos empregado, dentre outros elementos, é o diálogo entre personagens, principalmente nas telenovelas. As personagens são os porta-vozes que dão o sentido comunicacional a obra, pois muito do que eles falam ou expressam tem a ver com a intenção de transmitir uma mensagem que foi sugerida (mesmo que implicitamente) pelo autor. O diálogo na telenovela não constitui apenas um ritual no interior da fábula, mas uma troca entre

³⁰ Este método de análise que hoje é exercitado pelo grupo de pesquisa A-Tevê (FACOM/UFBA), coordenado pela Prof. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza, nasceu das experiências desenvolvidas no Laboratório de Análise Fílmica (FACOM/UFBA), coordenado pelo Prof. Dr. Wilson Gomes.

³¹ GOMES (2003) coloca estes meios como parâmetros: visuais (aspectos plásticos, escalas de planos, nitidez da imagem, brilho, movimentos de câmera, ect.), sonoro (acústico de música, sonoplastia), narrativos (composição da história, seu argumento, enredo, peripécias e desenlaces) e cênicos (direção, atuação dos atores, cenários, figurinos, etc).

narrador e público. Como acentua BOURNEUF e OUELLET (1976) em sua obra “O universo do romance”:

O estudo de uma obra narrativa considerada como um acto de comunicação, como uma seqüência de sinais dirigidos a uma narratário³² e interpretados em função dele, das suas relações com o narrador, com as personagens e com os outros narratários, em função também das distâncias maiores ou menores que o separam dos leitores [...] (p.100).

Há, inclusive, alguns autores que afirmam uma certa “camuflagem” da presença do escritor em seus textos, de um “eu que monologa, de um vós misterioso” (BOURNEUF e OUELLET, 1976), utilizando-o, como um intermediário entre ele, sua criação, e o leitor. É como se o autor pudesse exprimir o seu “ponto de vista” através do que escreve indo para o apreciador de forma personificada, ou seja, intermediado pelas personagens que dão voz a este “ponto de vista”. Se pensarmos, por exemplo, no *merchandising* social³³ nas telenovelas, em especial nas telenovelas escritas por Glória Perez, podemos entender o que estes autores se referem ao que seja este “ponto de vista”, ou ao que GOMES (2003) denomina de “fazer pensar em determinadas coisas”.

Em sua trajetória, como escritora de telenovela, Glória Perez sempre esteve preocupada em trazer temas “polêmicos” que chamassem à atenção do público quanto às questões sociais. Foi assim em “Barriga de aluguel” (TV Globo, 1990), quando a escritora abordou a questão das experiências com bebê de proveta e inseminação artificial, em “De corpo e alma” (TV Globo, 1992), com a discussão sobre transplante e doação de órgãos, em “Explode Coração” (TV Globo, 1995), com questões sobre o trabalho infantil e o desaparecimento de crianças, fazendo, inclusive uma ligação entre ficção e realidade ao mostrar casos verídicos das Mães da Cinelândia³⁴, mais tarde em “O Clone” (TV Globo, 2001), ao abordar a ética na clonagem humana e a dependência química e, recentemente em “América” (TV Globo, 2005), ao explorar a questão da deficiência visual. Desta forma, pode-se dizer que Glória Perez tem colocado seu “ponto de vista” ao estar sempre abordando

³² O termo narratário como é colocado, pelos autores, como o destinatário do relato feito pelo narrador, não o confundindo com o leitor. Assim, o narratário está no interior do texto, da narrativa.

³³ De forma sucinta, o *merchandising* social é uma estratégia que tem como propósito a promoção de temas sociais e ações de desenvolvimento tendo como suporte as tramas das telenovelas, e sendo compreendido como uma pequena trama ou ação particular, na qual o escritor roteiriza cenas com objetivos específicos. Ocorre geralmente em um ou mais núcleos da telenovela, que num determinado momento da trama, dramatiza um problema de ordem sócia e o escritor cria cenas para enfatizar alternativas de solução, através de informações com demonstração efetiva dos personagens. A inserção pode ser durante uma cena, ou um ou mais capítulos, ou até mesmo ter um caráter de campanha, sendo abordado de forma estruturada ao longo de toda trama.

³⁴ Como são chamadas as mulheres que dedicam suas vidas à busca dos filhos desaparecidos.

temas de ordem social nas telenovelas, fazendo uso da composição comunicacional para tratar de determinados temas com o público.

A composição sensorial está relacionada com a organização de elementos que proporcione qualquer tipo de sensação corporal e prática, no telespectador. Sensações podem estar associadas a sentimentos de ternura, terror, nojo, tristeza, provocadora comumente do choro. Para isso, recursos como o ritmo de montagens, luz, cor e, principalmente, trilha sonora são importantes elementos de construção destas sensações associadas a emoções. Lembremos que, pode-se esperar a emoção das cenas “românticas” protagonizadas pelos “pares amorosos”, pode-se esperar angústia do apreciador ao acompanhar todo o sofrimento de um casal apaixonado que não pode viver seu grande amor, ou, mais ainda, não se pode impedir de sentir raiva quando acompanham as “maldades” construídas pelos antagonistas contra a felicidade de um amor verdadeiro. Por fim, no caso da composição de programas de efeitos emocionais, chamada por GOMES (2003) como “composição poética”, os materiais (ou meios) estão destinados a produzirem emoções, fazem emergir qualquer tipo de idéia, sensações que provocam um “estado de ânimo”, sentimentos.

O que não se deve esquecer é que estes três programas de efeitos apontados acima estão sendo apresentadas separadamente por uma questão analítica, conceitual, mas nas obras, nas telenovelas, elas trabalham conjuntamente, pois o sentido, a sensação e o sentimento são efeitos que se pretende provocar no público, nos consumidores das obras. “O filme [ou a telenovela] como um todo é a programação de efeitos, a logística que rege e coordena as estratégias fundamentais e os uso de seus recursos elementares” (GOMES, 2003).

Nesta relação entre sensação e sentimento, deve-se ter de forma mais clara a diferenciação entre estes dois termos, pois pode parecer que estamos falando da mesma coisa. De fato, são dois conceitos que estão numa linha tênue de diferenciação. Segundo o Minidicionário Aurélio (1989), sensação é uma surpresa, ou grande impressão, enquanto sentimento está relacionada a sensibilidade, uma “disposição afetiva em relação a coisas de ordem moral ou intelectual” (p. 465). Assim, pode-se ter noção dos elementos que os diferenciam, a sensação parte de um estímulo externo, de algo que os toque, conformando uma impressão dele, a surpresa, como está no dicionário. O sentimento é algo afetivo como o amor, a tristeza, que podem ou não provir de um estímulo externo. Não dizemos, por exemplo, que temos a sensação de raiva e, sim, o sentimento.

Em seu livro, “Nem fraude, nem favor: estudos sobre o amor romântico”, Jurandir Freire Costa (1998) nos diz que sensações e sentimentos fazem parte de nossa linguagem expressiva ou “exteriorizada”, são estados de coisas e eventos que, por meio de inferências, identificamos como estados de alegria, tristeza, infelicidades, sem que seja necessário a sua comprovação ou a ,

veracidade, a sua distinção pois trata-se de fatos do próprio sentimento ou da própria sensação. “Sentimentos e sensações se caracterizam, por conseguinte, pela imediatez [não-reflexiva e indutiva, quando] se apresentam à consciência”(p. 172). Podem ser causadas, desta maneira, de alterações de estados mentais, mas não são motivos desta alteração, entendendo o motivo ou razão como sendo algo de ordem intencional.

O autor ainda coloca que os sentimentos e as sensações também estão relacionadas com a idéia de crença e julgamento. Desta maneira, o sentimento e a sensação estarão ligados ao que acreditamos e o que julgamos sobre determinado estado da coisa, estando fundadas em proposições racionais sobre o “valor motivacional” de sentir sobre algo. Partindo destes conceitos, pode-se afirmar que a produção de efeitos emocionais ao público tem a ver também com as suas crenças e julgamentos sobre o amor. Isso nos faz pensar que os realizadores das obras propõem certas representações capazes de interpelar emocionalmente o fruidor, mas esta intenção torna-se completa se as crenças de seu público estiverem caminhando junto com estas representações propostas. Assim, segundo pressupostos de COSTA J.(1998), o público se emociona com a estória de amor entre Dinho (Murilo Rosa) e Neuta (Eliane Gardini), em “América” (TV Globo, 2005), ao acreditar, por exemplo, que o amor rompe barreiras da idade, da intelectualidade, da questão financeira, etc.

Estratégias de composição dos efeitos emocionais: o lugar especial do recurso musical

O estudo das lágrimas realizado por Anne Vicente-Buffault (1988) em seu livro “História das Lágrimas”, traz a questão da busca da emoção no teatro, mais especificamente no drama burguês, defendendo a hipótese que existem elementos utilizados pelos dramaturgos para provocar as tão desejadas lágrimas no público. Para isso, a autora destaca elementos (ou procedimentos, como é colocado) como, por exemplo, a temática trazida pelo texto, dentre eles o amor. Segundo ela, “A emoção é provocada pela utilização de um estilo entrecortado, de declarações interrompidas pela dor. [...] são os meios adequados para descrever a violenta inquietação do infeliz ou do apaixonado, dilacerado entre a virtude e o amor” (p. 93).

Do mesmo modo, os romances do século XVIII, segundo VICENTE-BUFFAULT (1988), também convidam o leitor para as lágrimas, desempenhando em muitas narrativas esta função central.

A técnica do romance epistolar, que M^{me} Riccoboni utiliza, é empregada com frequência no século XVIII. Ela facilita a ilusão

da verdade sugerida pelos romances. Nesse tipo de obras os amantes, escrevendo ou lendo cartas, banham-nas com tantas lágrimas que estas chegam a apagar as letras: fórmulas que tornaram-se comuns na literatura. [...] Os folhetins, impressos ou manuscritos, são generosamente regados de prantos. (p. 22)

Assim podemos também pensar as telenovelas. A busca pela emoção, por partes dos realizadores, que lançam mão de uma série de estratégias para a geração de efeitos de ordem emocional. Destacamos um dos mais importantes deles, que é o recurso sonoro, mais especificamente a música. A música aliada a dramaturgia traz heranças do “melodrama”, gênero que se aliou ao pranto, a “catarse” legítima das emoções. Conhecido como o “cinema de lágrimas”, logo depois que ocupou espaço nas telas, o gênero melodramático tornou-se um produto cultural mais popular e, por conta disso, contar histórias de amor, especialmente de “amor romântico” é trazer alguns elementos melodramáticos. A introdução da música na ficção deve-se a este gênero, que uniam os seus temas populares à melodia com intenção de levar às “lágrimas”, à emoção. Sobre a questão da música no interior da narrativa, OROZ (1992) salienta que,

(...) a pleonástica musical acentua-se, esquematizando sua função dramática. Assim, existe uma reiteração maior de tal recurso, com objetivo de servir ao drama e prevenir o público. Chega-se a abusar tanto deste recurso, que se converte num estilo próprio que atua como ‘anunciador’ de futuros acontecimentos ou como ‘comentarista de situações. Desse modo, a música converte-se num elemento de efeito dramático, constituindo-se num suporte fundamental da narração. (OROZ, 1992, p. 93-94).

A música³⁵ na telenovela possui inúmeras finalidades, desde a abertura até a tematização de determinados personagens. Segundo FILHO (2001), a primeira telenovela a ter músicas criadas especialmente para a narrativa foi “Véu de Noiva” (TV Globo, 1969). Foi a partir desta experiência que se descobriu a importância de criar (e encomendar) músicas feitas especialmente para cada telenovela, para cada personagem. O recurso sonoro, principalmente, nas telenovelas têm se sofisticado com o passar dos anos. Começou-se a ter uma maior tratamento nas músicas temas, que

³⁵ O silêncio ou o ruído, também está inserido no recurso sonoro desta geração de efeitos emocionais. São estratégias de criar expectativas sobre o que vai vir pela frente, ou até mesmo gerar um certo suspense. “O ruído também serve de música (...) pode-se destacar um passo até o roçar da meia de uma mulher cruzando a perna, ou o barulho do sapato sendo tirado do pé” (FILHO, 2001, p. 321). Esses efeitos sonoros chamam à atenção para algumas ações específicas, funcionando como uma pontuação na narrativa.

compõem a abertura, as situações cômicas, amorosas, servindo muitas vezes como identificação de determinado personagens ou par amoroso.

O mercado fonográfico também foi responsável por esta mudança de tratamento, pois as músicas temas criaram o que hoje conhecemos como trilhas sonoras, tornado-se um produto de comercialização. Se a música “cair no gosto do publico” ela fará sucesso na telenovela, será umas das mais tocadas nas rádios e terão as maiores vendagens de CD. Muitos foram os compositores e cantores que tornaram-se conhecidos através da introdução de suas músicas em telenovelas, criando uma “cultura de fixação”, ou seja um maior estreitamento na relação das músicas com as telenovelas³⁶. É inevitável para alguns telespectadores ouvirem *Dancin’ Days* (da telenovela que leva o mesmo nome “Dancin’ Days”, TV Globo, 1979), interpretada pelas *Frenéticas*, e não se recordar das cenas de Júlia (Sônia Braga) nas pistas de dança.

As músicas de abertura têm procurado estar relacionadas ou com o título da telenovela ou com o seu tema central (no caso de músicas letradas, pois podem ter trilhas sonoras instrumentais que, segundo FILHO, é uma maneira de “avisar” ao espectador saber que a novela está começando). A música de abertura da telenovela “Renascer”, caracteriza os traços guerreiros do protagonista e sua determinação de que tudo pode conquistar. A música de abertura, “Confins”, cantada por Ivan Lins, mostra, então o seu destino:

*Nada cai do céu, nem cairá
Tudo que é meu eu fui buscar
Aprendi a viver e caminhar, entre os bons e maus,
e me guardar.
Vivo me remoendo com meus remendos a me lembrar,
Que lá vem desavenças, que eu tenho que enfrentar.
Isso é que me alimenta, que me sustenta, me faz amar...
Nesses confins de mundo, nada vai me assustar..*

Do mesmo modo, em “O Rei do Gado”, a música refere-se a história da saga da família Mezenga e a sua forte relação com a terra, que irá se perpetuar nas gerações entre pai, filho e neto. Nas entrelinhas, sabemos de seus sonhos, de suas lutas e do seu destino em tornar-se o “rei do gado”.

³⁶ A rentabilidade destas trilhas sonoras tem, desde a sua criação, tão grande que a Rede Globo criou em 1971 a Som Livre (SIGLA - Sistema Globo de Gravações Audiovisuais Ltda.), com sede no Rio de Janeiro, responsável por produzir, divulgar, distribuir e comercializar os CD’s temas de telenovela e compilações, tanto no Brasil como em outros países em que a telenovela é exibida. A mercantilização das músicas temas foi um advento que deu tão certo que, da década de oitenta em diante, cada telenovela possui dois CD’s, o nacional e o internacional, sendo lançados no decorrer de sua exibição.

*Sou deste chão, sou da terra raiz,
Sou a relva do campo e pra sempre serei...
Sou este rei, sou peão laçador.
Do sertão sou senhor, mas por força de lei
Sou deste chão, onde o rei é peão
Com um, laço na mão, laça fere e mata...
Deixando a ilusão de que tudo é seu
Com a coragem de quem vive, luta e sonha
Em ser mais feliz e quem sabe será
E sentir-se um rei...
(autoria da Orquestra da Terra)*

A música, dentro da narrativa, é um apoio à imagem e um dos pilares para gerar a emoção. “A música deve refletir apenas um belo sentimento ou um estado d’alma, pois existe uma relação muito complexa dos personagens, não sabemos para onde eles vão (...). As músicas devem ser usadas para remeterem imediatamente a uma situação, a uma emoção” (FILHO, 2001, p. 326). Por isso, muitos personagens, ou pares amorosos possuem certas canções, letradas ou não, que o “denunciam”, ou avisam ao público que ele entrará em cena, servindo como uma espécie de aviso. Tomemos o exemplo de “Celebridade” (TV Globo, 2003), quando Renato Mendes (Fábio Assunção) era sempre pontuado por um *jazz* que indicava sua presença ou que ela estava prestes a acontecer. Além disso, o ritmo da música suscitava a idéia que algo iria ser “tramado” por ele, já que sua personagem era um dos vilões da narrativa (OLIVEIRA, 2004).

A música romântica quando relacionada ao par romântico, é colocada na estrutura dramática para acentuar o desejo de um personagem ao outro, por isso muitas vezes a letra conta um pouco da história de amor do casal. Ao escutar, por exemplo, o trecho da canção: *Somente por amor / a gente põe a mão/ / no fogo da paixão e deixa-se queimar / somente por amor...*³⁷, sabíamos que o casal Jade (Giovanna Antonelli) e Lucas (Murilo Benício), da telenovela “O Clone”, estavam sendo exibidos, não importa em que situação, mas estava criada a geração de expectativa do que poderia acontecer com a entrada daquele “par amoroso” em cena.

³⁷ Canção “A Miragem”, escrita por Marcus Viana.

Há situações em que as cenas das telenovelas possuem dois tipos de trilha: a música interna da narrativa e a outra que somente o espectador está ouvindo. BOURNEUF e OUELLET³⁸ (1976), traz a questão da *diegese*, termo que engloba tudo que a narração provoca no espectador e está relacionada a capacidade de criar um universo, um “pseudomundo”. Esse termo pode ser utilizado para qualquer elemento que esteja interno ou externo à narrativa. No caso da música, o espectador é levado, em certas situações pela forma *extra-diegética* e tem sido um recurso bem utilizado nas tramas. Vejamos o exemplo do primeiro capítulo da telenovela “Renascer”: há o primeiro encontro entre os “pares amorosos”, José Inocência (jovem – Leonardo Vieira) e Maria Santa (Patrícia França). Este encontro se dá na fazenda do “coronelzinho” (como ele é chamado na região), onde está para acontecer a manifestação do *Bumba meu boi*, embalada por uma cantoria popular. Ao momento em que se dá a troca de olhares entre os “pares amorosos” (desta forma, o “enamorado”), a canção popular é colocada em segundo plano (como um “pano de fundo”), estando assim dentro da narrativa, e a música tema dos personagens toma o lugar fora da narrativa, onde somente o espectador pode ouvir e senti-la. Esta troca de olhares é embalada pela música “Lindeza”, de Caetano Veloso, que nos anunciará os momentos do casal apaixonado. Além disso, a letra irá sugerir o amor eterno entre José Inocência e Maria Santa:

*Coisa linda, é mais que uma idéia louca,
Ver-te ao alcance da boca,
que nem posso acreditar (...)*

*Coisa linda, desejante desde sempre,
Ter-te agora, um dia e sempre
Uma alegria para sempre...*

Como afirma FILHO (2001), “quando se vê, aquela música já entrou na cena e nem se notou. O espectador é levado por determinadas situações [neste caso, a festa do *Bumba*], tudo vai num crescendo até que ela [Maria Santa] encontra o homem [José Inocência], o homem olha para ela (...) e a música cresce”.(p. 323). Desta forma, a introdução da música nas telenovelas, foi mais do que um incremento estético, foi um elemento de crescimento da narrativa e mais uma maneira eficiente de

³⁸ Esta noção de *diegese* foi um pressuposto, aplicado ao caso da trilha sonora, trazido por estes dois autores em seu livro “Universo do Romance”, Eles trazem este termo relacionando aos tipos de narradores de romance, que eles denominam como *heterodiegético* e *homodiegético*. O que eles propõem é que o narrador *homodiegético* esteja dentro da narrativa e o *heterodiegético* o narrador estaria fora da narrativa, exterior à ação. Desta forma, poderíamos pensar na música de uma certa cena, a que compõe o interior da cena e a que está fora da narrativa e surge para gerar efeito, unicamente, ao apreciador.

tocar nos “sentimentos” dos apreciadores. Embora outros recursos sejam utilizados com este mesmo intuito, a música tornou-se a mais freqüente e melhor utilizada para gerar efeitos emocionais, não é a toa que, segundo FILHO (2001), muitas telenovelas são marcadas e lembradas muito mais pela música do que pela história que elas contam.

Os protagonistas (no programa de efeitos emocionais românticos): eles dizem “eu te amo”

Muitos atores/atrizes anseiam protagonizar uma telenovela, pois muitas vantagens estão inseridas nesta oportunidade, como reconhecimento e respeito perante o público e a crítica, prestígio no interior da classe artística e, economicamente, maiores oportunidades de participarem de comerciais, de serem garotos/garotas propagandas. Porém, todas estas vantagens podem “cair por terra” se o ator/atriz não souber segurar a trama no seu papel de destaque. Os protagonistas são personagens que alimentam a trama, a narrativa, que criam expectativas e que são responsáveis, em alguns casos, pelo fracasso ou sucesso da telenovela. Para PALLOTTINI (1998), “o capítulo deve trazer sempre ao público a visão dos protagonistas, e que a ação dramática deve se dar, sobretudo, por meio deles” (p. 89).

No caso específico da nossa análise, os protagonistas são o “par amoroso” central, os grandes responsáveis pela geração da emoção denominada de amor. Alguns autores, quando estão escrevendo a sinopse de uma telenovela, muitas vezes já possuem em mente os “pares amorosos” que irão protagonizar suas histórias³⁹. Por conta disso, eles esperam que as personagens sejam cuidadosamente construídas para que os telespectadores fiquem na torcida durante os seis ou oito meses que durarem a narrativa até chegarem ao seu final feliz. Uma boa “química” entre o casal romântico leva o público quase a “catarse” quando eles exprimem suas emoções e chegam bem próximo ao princípio de “verossimilhança”. “Dois artistas em cena provocam muita emoção, gerando grande força pelo mero fato de aparecerem juntos dizemos que há entre eles uma ‘química’ certa” (FILHO, 2001, p. 291).

É quase uma regra que o “mocinho” e a “mocinha” sejam definitivamente convincentes. Isso tem a ver não só com os modos como eles se apresentam na narrativa, ou com as emoções que eles exprimem na ficção, mas também na forma de compor a relação entre eles e o diálogo. As juras de

³⁹ Daniel Filho (2001) expõe um exemplo sobre esta dinâmica da escolhas dos protagonistas: “Em ‘Laços de Família’, Manoel Carlos foi categórico ao dizer que, sem Vera Fischer e Tony Ramos, não escreveria a novela. Primeiro motivo: tinha que ser uma mulher perto dos 50 anos, atraente, forte, sensual, para que o romance inicial com um jovem se mantivesse crível, pois ele estaria diante de uma mulher irrecusável. Segundo motivo: quando ela procurasse um antigo amor (José Mayer), o sentimento manteria o ‘fogo’ de 20 anos atrás. Terceiro motivo: o perfil de homem honesto, sensível e compreensível de Tony Ramos tornaria possível o perdão de um amor maduro pela traição que ela sofreria”. (p. 160-161).

amor trocadas pelos protagonistas (“pares amorosos”) são importantes elementos de construção da sensação e sentimento que devem ser provocados ao público. Um exemplo desta composição encontra-se na primeira fase da telenovela “O Rei do Gado” (TV Globo, 1996), de Benedito Ruy Barbosa. Os “pares amorosos”, Enrico (Leonardo Brício) e Giovanna (Leticia Spiller), estão prestes a serem separados por conta de uma viagem que a “heroína” deverá fazer para São Paulo e encontram-se escondidos, em meio aos cafezais, para uma despedida (um encontro às escondidas devido a rivalidade entre as famílias). O diálogo entre os dois protagonistas é passível de suscitar emoção ao público, que mesmo sem conhecer sua estória de amor, já sabe que são dois jovens que sofrem por não estarem juntos, e, naquele momento, sofrem muito mais pela separação que virá pela distância.

Enrico: “Eu te vollo tanto bene, Giovanna.

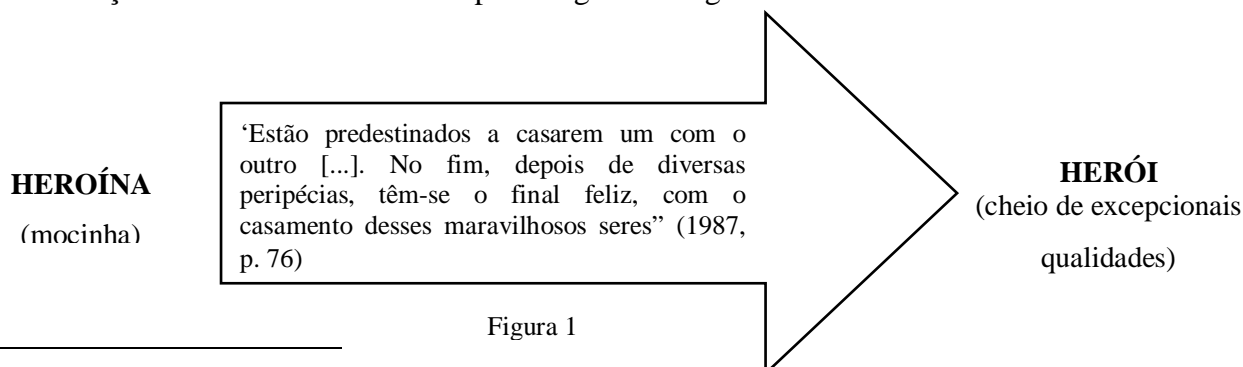
Não posso te perder assim”

Giovanna: “Você não vai me perder, Henrique. Eu te prometo!” (...)

Giovanna: “Eu não vou querer nenhum outro na minha vida...”

As telenovelas criaram uma espécie de “estereótipos” de protagonistas, com relação aos “pares amorosos”. KOTHE (1987) em seu livro “O Herói” afirma que a relação estabelecida entre herói e heroína é, em sua maior parte, atendida pelos produtos ficcionais televisivos. Seus personagens amorosos são caracterizados pela repetição e pelos clichês, até mesmo pelas próprias regras do gênero. O herói pode ser de qualquer raça, gênero (feminino ou masculino), andar sozinho ou em grupo, ser rico ou pobre, etc, mas a sua função básica tende a não se modificar: “ele é o defensor da lei. A lei é para ele a aplicação da justiça”⁴⁰ (p. 70).

KOTHE (1987) insere estes personagens no que ele denomina de “narrativa trivial feminina”, podendo ser usado em diversos veículos como, “fotonovela”, a “novela-cor-de-rosa”, o “cinema água-com-açúcar”. Ele caracteriza estes personagens da seguinte forma:



⁴⁰ A visão estabelecida por KOTHE (1987) sobre o herói da narrativa tem ligações estreitas com a visão “maniqueísta” da herança melodramática. Desta forma ele afirma que as “narrativas triviais”, como é o caso das telenovelas, possuem e mesma estrutura e, por isso as personagens sempre se desenvolvem da mesma maneira: “uma norma é violada [...]; o herói procura o vilão que a violou; o violador é encontrado e punido; violas ressoam para o herói. A divisão entre o bem e o mal é rigidamente maniqueísta: bom herói é quem defende a lei; mau é quem vai contra a lei” (p. 70-71).

Para tentar sair da “trivialidade” que as narrativas de telenovela estão inseridas, as personagens tendem a ser compostas de modo que suas histórias de amor, mesmo que ofereçam a sensação de serem iguais, sejam destacadas, diferenciadas em meio as outras. A boa construção desta estratégia muitas vezes implica na escolha de uma dinâmica comum entre o público, para serem confundidos com os personagens da ficção. Muitos deles comentam que o “termômetro” sobre a sua atuação está na receptividade do público.

A distinção entre o “real” e a “ficção” pode estar nesta personificação. O princípio de “verossimilhança”, termo aristotélico, é um dos componentes básicos dessa relação entre mundo ficcional e experiência cotidiana. PAVIS (1973, *apud* PALLOTTINI, 1989) argumenta que “a verossimilhança caracteriza uma ação que é logicamente possível devido ao encaminhamento dos motivos, e por isso necessário como lógica interna da fábula”.(p. 21). Trata-se, então, de buscar um ponto médio entre a “teatralidade” e a “realidade”, entre a ilusão criada pelo ficcional e a realidade da vida, em outras palavras, tem que parecer verdadeiro. Assim, ele completa que:

Não há, evidentemente, o verossímil absoluto. [...] O autor trabalha nos limites do possível atraente, impossível capaz de convencer, de todo modo, algo que seja muito interessante e fora do comum [...]. O verossímil consiste num código ideológico e retórico comum ao emissor e ao receptor, numa espécie de entendimento prévio entre quem faz e quem recebe a obra de arte teatral” (p. 20-21)

Assim, um fato irreal pode tornar-se verossímil, mas inversamente os dados mais autênticos parecem irrealis e mesmo incompreensíveis. Esta coerência que deve existir na narrativa está na lógica da personagem, que representam a possibilidade da adesão afetiva e intelectual ao enredo ficcional. “As personagens vivem o enredo, são os seus valores e atitudes que trazem ‘veracidade’ às narrativas. Não espanta, então, que a personagem seja o que há de mais vivo nas telenovelas” (ANDRADE, 2003, p. 70).

PALLOTTINI (1998) define personagem como “um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e filtrado por ele [...], é a imagem de um ser, ou de vários seres, que passa pelo crivo do criador” (p. 141). Entretanto, falar de personagens é falar de representação, o que nos faz retomar a *Poética*, de Aristóteles. Segundo ARISTÓTELES (*apud* GOMES, 1996), há de considerar na representação “sua caracterização enquanto qualificação moral-psicológica enquanto personalidade psicológica-racional bem como a organização de enredo ou trama” (p. 120). Neste sentido a construção de uma personagem está na caracterização do gênero que será representado, a

depender do efeito a ser suscitado⁴¹. A representação, neste caso, consistirá em transmitir emoção ao público: é sua ternura, sua sensualidade, suas lágrimas, seu romantismo, seu ódio ou sua raiva.

O escritor responsável pela telenovela é o grande conhecedor de suas personagens. A construção dos personagens, nas telenovelas, por exemplo, inicia-se na escalação. O ator é construído segundo suas características e “caricaturas” presentes no texto do escritor, por isso necessita procurar os meios de separar a figura da “pessoa”, ator, do personagem. Assim, conforme o que se tenha proposto pelo escritor, como, suas vontades, seus desejos, seus sentimentos, suas funções etc, tudo isso fará parte de sua caracterização, do cumprimento de seu papel na trama. “De pouco nos valerá que o autor ajunte detalhe sobre detalhe a respeito do seu personagem se, ao final, esse personagem não se configurou como um ser *viável, crível* [...]” (PALLOTTINI, 1989, p. 63). Não esquecendo da importância do diretor, muitas vezes ele contribui na caracterização da personagem, independente do texto. São contribuições que surgem durante a encenação, agregando ou complementando elementos para a construção da personagem.

No boletim de programação da telenovela “O Rei do Gado”, Antônio Fagundes, que faz o papel de Antônio Mezenga (na primeira fase) e Bruno Mezenga Berdinazi (na segunda fase), ambos protagonistas, fala sobre a questão da caracterização, comparando com o seu outro personagem da segunda fase da telenovela “Renascer”, José Inocêncio:

Painho [José Inocêncio], meu personagem em Renascer, era o rei do cacau e Mezenga é o rei do gado, mas fora isso, não há nada em comum entre esses dois personagens. O histórico deles é completamente diferente. Eu não poderia de forma alguma encaminhar uma solução fácil, repetir o que já foi feito, assim como Benedito[Ruy Barbosa] e o Luiz Fernando[Carvalho] não estão se repetindo. Eu estou curtindo muito esse jogo de fazer meu neto. Representar é um jogo mesmo, uma brincadeira com o público; a gente pisca o olho aqui, chora ali. O gostoso dessa experiência é o desafio de fazer o público esquecer que sou eu, na primeira fase, lembrando, ao mesmo tempo, que um personagem tem relação direta com o outro.

⁴¹ Desta maneira, baseado nestes princípios da representação, GOMES(1996) exemplifica esta questão: “Como efeito da comédia, presumivelmente, é o riso, essa caracteriza os personagens na caracterização como inferiores à média dos homens, caracterizando-os como risíveis, ridículos (...)”. (p. 120).

Passar a emoção é, sem dúvida, o elemento essencial para a construção dos “pares amorosos” e interagir para o romance, para o amor, para a “paixão descontrolada” que eles devem passar ao apreciador. A arte de representar para estes protagonistas é arte de emocionar, seja no “enamoramento”, nos desencontros, nos reencontros, no final feliz. Houve “pares românticos” que deram tão certo na ficção que perduram até hoje na realidade como Tarcísio Meira e Glória Menezes, Nicette Bruno e Paulo Goulart, dentre outros. Independente do tema geral das telenovelas, há de ter um “par amoroso” que norteie a narrativa capaz de desenrolar a trama. O importante é que este “par amoroso” seja forte e bem construído e que sua história seja bem estruturada.

Os narradores das histórias de amor são os condutores deste jogo, são personagens que dão o primeiro impulso dinâmico na narrativa. Eles possuem conflitos internos que deverão ser resolvidos no decorrer da história. São confrontos que visam sempre a chegada a um objetivo, pois é importante que este conflito seja colocado, desenvolvido, eclodido e, por fim, resolvido. O obstáculo, que faz parte deste conflito, também pode estar dentro do próprio personagem, com maior ou menor intensidade e se contrastam com as incertezas que elas irão se deparar no meio da narrativa. Como afirma PALLOTTINI (1989), são “vontade e contravontade, ambição e medo, lealdade e deslealdade, Deus e o Diabo, se quiser” (p. 79). Em se tratando de “pares amorosos”, seus conflitos estão relacionados à luta por este amor e a busca da felicidade ao lado do seu amado. “Essas criaturas deverão estar cheias de um impulso que as leve a crer que vale a pena o embate [ou o sofrimento] [...]. Encontrarão, com certeza, outras vontades, igualmente fortes, ou de qualquer modo proporcionais às suas” (p. 77).

Do mesmo modo, os “pares amorosos” enfrentam conflitos externos para que cheguem ao *happy end*. São obstáculos dos mais variados como família, diferença de níveis sociais, distância que estes protagonistas encontrarão no caminho de seus desígnios. É comum encontrarem outros personagens que querem a mesma coisa ou desejam impedir que eles alcancem o seu final⁴², é um conflito de “personagem contra personagem” (PALLOTTINI, 1989). O fechamento destes conflitos nas histórias de amor, no caso das telenovelas, tende a ser os casamentos, as reconciliações (inclusive o fim de rivalidades entre famílias), em fim, o fechamento de que “o amor vence tudo”. Assim, o desfecho destes “pares amorosos” restabelece o equilíbrio, a paz no universo ficcional. Desta forma, estão apresentados os principais pontos a serem examinados na telenovela “Renascer”: a construção dos personagens do “par amoroso”, Zé Inocência e Maria Santa, e um dos elementos mais importantes da composição de efeito emocional que é o recurso musical.

⁴² Em geral, estes personagens que estão contra aos conflitos internos dos protagonistas, são chamados de antagonistas, que geralmente são os “vilões” “Para que haja conflito, para que a ação se forme, é preciso que apareça uma força antagonista, um obstáculo que impeça a força temática de se desdobrar no microcosmos: na terminologia de Souriau, é a força opositora”. (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 215).

PARTE III
A telenovela, *Renascer* e o casal protagonista central, Zé Inocência e Maria Santinha.

As trajetórias destes dois realizadores⁴³, Barbosa e Carvalho vieram de gêneros distintos. A primeira obra escrita por Benedito Ruy Barbosa foi uma peça de teatro, “Fogo Frio”, em 1960, enquanto Luiz Fernando Carvalho teve formação cinematográfica. Barbosa e Carvalho se encontraram pela primeira vez em “Vida Nova” (TV Globo, 1988), numa novela das 18h, mas a parceria iniciou-se, de fato, com a telenovela “Renascer” (TV Globo, 1993) e, a partir daí, formou-se a sintonia entre escritor e diretor⁴⁴.

Barbosa iniciou a sua carreira na televisão, especificamente com telenovelas, em 1966, na fase dos folhetins melodramáticos (iniciando com “Somos todos irmãos”, TV Tupi, 1966) que eram adaptações de obras literárias (neste caso, uma adaptação do romance “A vingança do Judeu”, de J. W. Rochester). Por algum tempo, Barbosa passou a ser rotulado como escritor de telenovelas das 18 horas na TV Globo, mas com o sucesso de “Cabocla” (TV Globo, 1979), ele sai da emissora, pela sua insatisfação em não escrever obras para o horário das 20 horas. Em 1990 escreveu “Pantanal” (TV Manchete), sucesso que favoreceu seu retorno à TV Globo, conquistando o horário das “oito” com “Renascer” (SOUZA M., 2004a).

Conhecer a trajetória de Barbosa, facilita a compreensão de suas tendências nos temas rurais e políticos das suas telenovelas. A grosso modo, pode-se dizer que a terra, o homem simples, a natureza e o amor são os principais temas presentes nas telenovelas escritas por Benedito Ruy Barbosa. Neto de fazendeiros de café é evidente a valorização que o escritor oferece ao homem em suas obras, sobretudo ao homem da terra. A terra é colocada em suas histórias como o alicerce de tudo, financeiro e moral e é por ela que se travam lutas, que se tira o sustento, se vive e morre. Não obstante, as suas tramas são predominantemente ambientadas no campo que na idéia do escritor, parece ser o único lugar capaz de oferecer ao homem a redenção, a paz e o amor.

Em duas novelas, por exemplo, Barbosa tratou a ligação homem-terra: o protagonista de “Renascer” finca o facão nos pés de um “jequitibá-rei” e sela seu destino: daquelas terras, só sairá

⁴³ Faremos um plano geral da trajetória destes realizadores para explicar a “sintonia” entre ambos. Em “Campo da telenovela e representação e representação social – Benedito Ruy Barbosa e Representação popular na telenovela Renascer”, da Prof. Dra. Maria Carmem Jacob, encontra-se uma extensa investigação sobre estes dois realizadores e os modos de construir a narrativa na telenovela “Renascer”.

⁴⁴ Esta sintonia entre escritor e diretor é muito importante na qualidade estética final do produto, no caso a telenovela. Muitos foram os casos em que a diretores ou escritores “abandonaram” a narrativa por falta desta “química” entre eles. Vejamos o caso mais recente da telenovela “América” (TV Globo, 2005), escrita por Glória Perez e, inicialmente, dirigida por Jayme Mionjardim, mas foi substituído por Marcos Schechtman. A imprensa divulgou que a troca havia acontecido pela falta de entendimento entre diretor e autora, que já não se entendiam desde a escalação do elenco. Ramos e Ortiz falam da importância desta sintonia no resultado final da obra. Para eles. “o encontro do escritor com a sua ‘cara metade’ da direção geral confere a cumplicidade e a identidade política e estética que garante a autoria, a inovação e a qualidade possível em um produto comercial e de fabricação industrial como telenovela. No caso particular de Benedito Ruy Barbosa, o encontro com Luiz Fernando Carvalho permitiu aguçar uma determinada linha de construção da representação do popular, aquela pautada na tensão permanente entre, de um lado a fábula, o lirismo e a emoção, e, do outro, o realismo e a crítica social, sem descurar do respeito e da importância da telenovela como um produto comercial e artístico.” (RAMOS e ORTIZ *apud* SOUZA, M. 2004a, p. 211).

morto, quando aquele facão for retirado; em “O Rei do Gado”, numa versão mais adaptada à realidade das lutas do movimento dos sem terra estampados nas páginas de jornal, a terra é objeto de luta dos homens que não têm o privilégio de possuí-la. Nas duas telenovelas, os homens lutam e morrem pelo seu pedaço de chão.

O tratamento dos temas de cunho político e social que Barbosa imprimiu nas telenovelas, entre 1993 e 2002, “Renascer”, “O Rei do Gado”, “Terra Nostra” e “Esperança” foram diversos, colocando questões como reforma agrária, luta do homem pelo direito à moradia, direitos trabalhistas, analfabetismo, meninos de rua, coronelismo e o anarquismo de forma a ocupar um espaço muito importante na narrativa e, não raramente, conseguindo mobilizar a opinião pública não apenas por serem programas de grande audiência, mas pelo modo como o conjunto de efeitos foi programado.

Barbosa incube a tarefa de defender essas bandeiras, em geral, aos personagens de origem humilde ou aos de situação social (ou intelectual) privilegiada que se sensibilizam com a causa dos mais necessitados, com aqueles que não tiveram a mesma sorte – como a jovem professora, Lu (Leila Lopes) de “Renascer”, que sai da cidade grande para alfabetizar plantadores de cacau no sul da Bahia, ou como o senador Caxias (Carlos Vereza), honesto, que representa a luta a favor da reforma agrária em “O Rei do Gado”. Os personagens que Benedito Ruy Barbosa predestina a uma luta ideológica são capazes de dar a própria vida para defender seus ideais, como o catador de caranguejo Tião Galinha (Osmar Prado) de “Renascer” que, inconformado com humilhação e a realidade de não possuir uma moradia, se suicida dentro da prisão. Como salienta SOUZA M. (2004a),

Pode-se afirmar que uma das principais características das telenovelas de Benedito Ruy Barbosa tem sido a ênfase na questão do poder: das práticas do Estado e de instituições sociais, como a Igreja, a Escola, os partidos e a família, até a expressão das redes de dominação presentes na intimidade e no relacionamento amoroso. (p. 201)

Entretanto, Benedito Ruy Barbosa nunca deixou de mesclar em suas histórias as tramas polêmicas e politizadas com as emoções oferecidas pelas histórias de amor. Na verdade, o amor torna-se o início, o “ponta pé inicial” para inserir as discussões de cunho social. As peculiaridades das histórias de amor nas obras de Barbosa, poder-se-ia dizer, estão na função que elas ocupam no conjunto global da narrativa. Maria e Toni (“Esperança”, TV Globo, 2002) não podem viver o seu amor por razões sociais, de diferenças econômicas, por questões ideológicas divergentes entre suas famílias. Com a vinda de Toni ao Brasil (quando se dá o desencontro amoroso) começa-se as discussões sobre as problemáticas sociais: a proibição da entrada de imigrantes no Brasil devido ao

grande contingente de imigrantes italianos, as divergências ideológicas da época (comunismo, socialismo, anarquismo, fascismo, etc), as más condições de trabalho operário e, principalmente a exploração do trabalho feminino, figurado na personagem Nina (Maria Fernanda Cândido), a crise do café e a política ditatorial do presidente Getúlio Vargas, as questões sindicais, dentre muitos outros temas.

Em “Renascer”, Maria Santa (Patrícia França) é aprisionada na sua janelinha por conta da postura patriarcalista familiar na sua criação e isto só pôde ser realmente mostrado na narrativa quando os olhares dela se cruzam com o de Zé Inocêncio. Além disso, o seu casamento vai ser a entrada para discussões sobre as relações familiares, os conflitos entre pais e filhos, maternidade e casamento. O único filho que realmente seguirá o caminho do pai, o mais novo, João Pedro, (dando continuidade a saga) será rejeitado, ao mesmo tempo em que os outros três, frutos do mesmo matrimônio, estarão mais preocupados com a partilha da herança. O amor de Maria Santa e Zé Inocêncio conduz o modo destas questões serem levantadas. A história de amor tende a ser, portanto, um contexto geral para o tratamento de “temas explorados sob uma perspectiva moralizante e libertária, no sentido de mostrar o certo, o que deve ser feito, mas a partir de princípios que condenam práticas autoritárias, misóginas e preconceituosas” (SOUZA M., 2004a, p. 201).

Barbosa conquista o sucesso com “Renascer”, demarcando uma parceria criativa com Luiz Fernando Carvalho, considerado um dos representantes da nova geração de diretores. Sua trajetória na televisão inicia-se em 1984, com a telenovela “Helena” (TV Manchete) e a partir deste período, nos anos 80, Carvalho destaca-se pelo seu aprimoramento na linguagem televisiva dando às telenovelas uma melhor qualidade estética e tratamento audiovisual.

Sua experiência com “Renascer” mostrou novo patamar na história da telenovela onde “o cinema não seria mais fonte dos critérios da avaliação e reconhecimento estético desse gênero, eles já seriam encontrados na sua própria história audiovisual” (p. 219). Por isso, muitos críticos colocam o ano de 1993, mais especificamente após a exibição desta obra, uma nova etapa da história da telenovela brasileira, que para outros andavam em “crise” por falta de criatividade de escritores e diretores⁴⁵. O próprio Carvalho, ao falar sobre o seu trabalho nesta telenovela, expõe as suas razões por ele ter sido considerado um marco. Segundo ele, num depoimento cedido à ALMEIDA (1995),

Talvez *Renascer* tenha sido um papel importante dentro da Globo. Digo talvez pensando na assimilação ou não de certos

⁴⁵ Os jornais especializados da época de exibição de “Renascer”, como a Revista da TV (Jornal do Brasil), publicou uma matéria exaltando o sucesso alcançado por esta produção, considerando-a “novela que deixa marca na televisão brasileira” (13.11.93), colocando, inclusive como responsável por este sucesso o diretor Luiz Fernando Carvalho, “que acrescentou ao esquema industrial um estilo que intervém criativamente no texto, criando um produto de alta qualidade”.

exercícios de narrativa que tentei imprimir alternadamente com a linguagem convencional da telenovela. Realmente não sei até que ponto essas buscas não foram e não são extremamente solitárias. Não cabe a mim indicar as diferenças entre *Renascer* e outras novelas, pois, de um certo ponto de vista, talvez elas não existam. Quanto a parte que me cabe como diretor, procurei utilizar uma linguagem mais humanizada do ponto de vista formal, menos burocrática. Uma narrativa que procurava a personagem, e ao encontra-lo, dava-lhe a palavra, o direito de revelar nuances, verdades (p. 117).

Este marco se deve, dentre outras razões, a parceria bem sucedida entre autor e escritor, ou seja, entre Barbosa e Carvalho. As obras destes dois realizadores têm sido investigada como modos realistas⁴⁶ de contar histórias, mesmo que sejam histórias de amor. As obras de Barbosa quase sempre estão ligadas a sagas familiares, a continuação de histórias que entrelaçam passado e presente, entre pais, filhos e netos, submetendo os “pares amorosos” a essa temporalidade. Em algumas de suas tramas os “pares amorosos” sofrem saltos temporais na história atravessando gerações. Os protagonistas iniciam suas histórias num tempo remoto em relação à atualidade e a importância deste presente e passado está na construção dos enlaces amorosos que os protagonistas irão passar. Em suas telenovelas, este tempo tem importância na medida que o amor torna-se a espera, o sofrimento, a renúncia e até a morte.

Observa-se um tratamento usual do amor. O “verdadeiro drama amoroso” de dois protagonistas que estão “pré-destinados” a estarem juntos e serem felizes. As histórias amorosas nas três últimas telenovelas de suas parcerias – “Renascer”, “O Rei do Gado” e “Esperança” (TV Globo, 1993 a 2002) - , foram centros da narrativa, ao mesmo tempo em que serviram como pano de fundo para tratar das temáticas habituais, dessa forma, as histórias de cunho social foram enoveladas aos toques de romantismo. Não é por acaso que nos seus primeiros capítulos as ações dramáticas estão concentradas no “par romântico”, seja na forma de troca de olhares, do “amor á primeira vista” (como no caso de “Renascer”), seja em casais que já estão perdidamente apaixonados encontrando-se às escondidas (em “O Rei do Gado” e “Esperança”).

⁴⁶ Durante muito tempo, até a década de sessenta, as telenovelas contavam histórias importadas de nossos vizinhos latinos, até mesmo pela influencia de Glória Magadan, consagrada pelas suas histórias melodramáticas. Mas, a partir dos anos 70 surgiu a idéia de telenovela “realista”, que contemplassem a realidade brasileira, não confundindo o “realismo” com a sua relação entre realidade e ficção. Essa perspectiva realista tornou-se hegemônica no campo. “Ela firmou-se com um dos principais critérios de consagração e reconhecimento fortemente alimentado pela crítica especializada de televisão, segunda a qual este era sinônimo de ‘boa novela’. As ‘boas novelas’ estavam sediadas na emissora que a partir de meados desse década tornou-se hegemônica do campo”. (SOUZA M., 2004, p.187).

Renascer: um panorama

A telenovela “Renascer” foi exibida, no horário das 20h, entre março e novembro de 1993, num total de 213 capítulos. A estória da telenovela se entrelaça com a realidade existente na região cacauceira de Ilhéus, cidade do sul da Bahia. Apesar da história principal ser a de José Inocêncio e sua relação com seus filhos, “Renascer” não poderia ser filmada em outra locação, pois retrata uma grande preocupação com as políticas agrárias, especialmente com a questão da crise do cacau. Mostra-se, dentre outras coisas, uma grande preocupação de Barbosa com a riqueza da terra em paralelo à pobreza do povo. É a primeira de suas obras, no horário nobre, a falar abertamente sobre política, votações, eleitorado e a importância de alertar sobre o voto “cabresto”, tão comum na zona rural. Sobre isso, o próprio escritor argumenta, no Boletim de Programação da telenovela:

A novela serve de instrumento para criar uma consciência coletiva. Não há quem não saiba que o atravessador é sinônimo de corrupção e que quem planta. Minha origem é a terra e estes assuntos estão sempre na minha obra. Mas sou teimoso e ‘bocó’: espero que depois de nove meses de trabalho e milhares de laudas escritas, além das belas cenas de amor, eu tenha produzido alguma coisa que fique gravada na consciência das pessoas. E a prova disso é a correspondência que recebo.

O primeiro capítulo inicia-se com a chegada de José Inocêncio, um forasteiro desconhecido, tanto no interior da narrativa, quanto para os telespectadores, na região onde a produção de cacau estava em expansão. Tudo começa quando ele se depara num tronco de “Jequitibá Rei” e finca o seu facão, simbolizando a sua permanência na terra, seus sonhos e desejos de se tornar eterno.

José Inocêncio: Aqui aos seus pés vou plantar o meu destino, o meu reino e a minha vida. Aqui eu planto a minha alma como se fosse uma semente de cacau. A partir dos seus pés, Jequitibá, eu vou marcar a minha posse. Enquanto o meu facão estiver cravado aqui, nem eu nem você haverá de morrer de morte matada, nem de morte morrida...

Está exposto, nesta primeira cena do primeiro capítulo, as grandes preocupações do escritor que é o homem e a terra: Zé Inocência chega na região cacauzeira e finca seu fazendeiro como se quisesse demarcar um território que ele pretende conquistar. Sua ação de ter a imortalidade, do mesmo modo que o pé de “Jequitibá-Rei”, demonstra a sua força e fé de tornar-se próspero com os frutos de seu trabalho. Para o público não importa as suas origens, de onde vem, quem são seus pais, se tem família, pois o mais importante é vontade de ter o seu “pedaço de chão”. Como descreve SOUZA M. (2004), “sem avisar que estava chegando, a história irrompe a telinha com um rapaz banhado de suor [...]. No meio da mata, sozinho e, claramente, sem um passado que devesse ser mencionado – só o futuro importa” (p. 239).

A partir daí este forasteiro desconhecido, torna-se o “coronelzinho” da região, provocando a ira de seu opositor Belarmino (José Wilker). É desta rivalidade que Barbosa irá retratar a questão da terra, da crise do cacau e da epidemia da “vassoura de bruxa”, das relações de poder entre patrões e empregados, a submissão feminina diante de pais e esposos, etc. A saga de José Inocência é relatada em duas fases: a primeira fase de sua juventude (onde ele constrói a sua riqueza e família ao lado de seu grande amor Maria Santa) e a segunda que transporta o telespectador para a sua maturidade. Em sua fase jovem, o “coronelzinho” torna-se vitorioso de várias batalhas, inclusive por salvar-se de duas “emboscadas” promovidas pelo seu grande inimigo Belarmino.

Sua paixão por Maria Santa inicia-se já no primeiro capítulo e prossegue até a sua morte, no capítulo final, mesmo depois do grande amor de sua vida morrer ao dar a luz ao quarto filho do casal, João Pedro (Marcos Palmeira). Este fato será o fator principal para que a relação entre pai e filho seja tensa do início ao fim da trama, pois Zé Inocência nunca irá perdoar o seu filho, alegando ter sido o responsável pela morte de seu único e verdadeiro amor. Entretanto, João Pedro será o filho que dará a continuidade a esta saga, valorizando o trabalho e a tradição familiar de seu pai.

Segundo SOUZA M. (2004), o coronel Inocência, assim como será João Pedro,

[...] representa o fazendeiro liberal e moderno porque ao mesmo tempo em que se interessa pela produtividade e eficiência dos trabalhadores, investe na educação das crianças, filhos dos seus empregados, e procura ser justo com seus trabalhadores, dispensando um tratamento familiar e de agregado aos companheiros fiéis – Deocleciano [Leonardo Brício, 1 fase e Roberto Bonfim, 2 fase], Jupará [Gésio Amadeu] e depois Zinho [Cosme dos Santos] – e à empregada mãe preta Inácia [Solange Couto, 1 fase e Chica Xavier, 2 fase]. (p. 237)

Na fase madura de Inocência o seu opositor, Teodoro (Herson Capri) representava o contrário, não mantendo relações de respeito e justiça com os seus empregados, ganancioso, machista, violento

e autoritário nas suas relações familiares. Desta maneira, a trama será configurada de forma a mostrar a representação popular no núcleo rural e a vida urbana, representada pelos filhos de José Inocêncio, José Augusto (Taumaturgo Ferreira), José Bento (Marco Ricca) e José Venâncio (Tarcísio Filho), espelho da ganância e descaso aos valores familiares.

Temas como o hermafroditismo, através da personagem Buba (Maria Luísa Mendonça), o celibato religioso, ao colocar uma história de amor entre o Padre Lívio (Jackson Costa) e Joaninha (Tereza Seibltiz) e a questão dos meninos de rua, com a personagem Teka (Paloma Duarte) e seus amigos. Tudo isso mesclado a discussões sobre o analfabetismo, a questões sob a terra, enfim, problemas de ordem política e social. Mas, o mais importante desta análise está na relação amorosa entre os “pares amorosos” da telenovela, que será examinada no próximo item.

Zé Inocêncio e Maria Santinha: o amor eterno

Fazendo uma breve descrição do primeiro capítulo, podemos entender como se dá a construção destes personagens principais, que constituem o “par amoroso” da trama, além dos modos como suas histórias serão contadas, pois o amor será o início dos conflitos principais que virão no desenrolar da narrativa, assim como os recursos utilizados na composição da poética, a fim de suscitar certas emoções ao público. Para melhor entender como se dá os enlaces amorosos entre Zé Inocêncio e Maria Santinha, nomeiam-se algumas fases de sua história de amor: *o encontro*, *o beijo*, *a consumação*, *a separação* e *o reencontro*.

Em três grandes blocos, Barbosa e Carvalho irão iniciar esta história que passeia entre o suspense e o amor, por isso que o primeiro capítulo será todo voltado na figura de José Inocêncio e Maria Santa, preocupando-se em evidenciar seus valores, suas crenças, seus laços afetivos, suas principais características. As primeiras cenas revezam entre o *mocinho* e a *mocinha* história, sendo interrompida, em alguns momentos pelo opositor, Belarmino, revelando-o o oposto da moral e ética do protagonista.

O primeiro bloco nos revela a chegada de José Inocêncio e sua luta para sobreviver da primeira “tentativa” de findar sua vida, ao ser “depelado” vivo e costurado pelo libanês Rachid (Luis Carlos Arutim), uma história que será contada por ele por toda vida, virando lenda entre os seus empregados. José Inocêncio é mostrado como um homem valente, obstinado, sonhador, que não tem medo da morte, nem de enfrentar as dificuldades da vida. Seus grandes amigos e empregados, Deocleciano, Jupará e Inácia, foram cultivados como as suas “roças de cacau” e, embora haja uma certa passagem de tempo deste bloco para o seguinte, ela se dá de forma sucinta, pois não importa mostrar ao público como ele conseguiu comprar o seu “pedaço de chão” e plantar as suas “mudas de

cacau”, importa saber (o que de fato é mostrado) que ele está conseguindo realizar o que ele prometeu ao fincar o facão ao pé de “Jequitibá” (ver **Quadro 1**).



Quadro 1 – Marcando o pedaço de chão

O bloco seguinte inicia revelando a mocinha que Zé Inocência irá se encantar, Maria Santa. Sua apresentação se dá através de uma janelinha que existe no seu quarto e de onde ela vê o “mundo exterior”. Sobre esta cena, Carvalho conta, em depoimento cedido a ALMEIDA (1995), que surgiu a partir de um conceito em que a câmera tem de estar a serviço da personagem, determinando desde a posição da câmera até o tipo de iluminação, cenário, etc. Sobre Maria Santa e a forma que ela é apresentada ele comenta que:

A via como uma heroína aprisionada de contos de fadas e senti que deveria aprisiona-la também na câmera. Por isso, todas as suas tomadas, internas e externas, eram feitas por trás de uma moldura que representava a pequena janela de sua casa. A idéia era aprisiona-la mesmo quando do lado de fora (p. 115).

Esta janelinha marca, de certa maneira, a forma como Maria Santa foi criada pelo seu pai, José Venâncio (Cacá Carvalho): com extremo rigor e submissão às suas ordens. Além disso, havia uma dose de ciúmes e mistério, pois seu pai sentia uma forte atração física por sua filha⁴⁷, obrigando-

⁴⁷ Maria Santa tinha uma irmã mais velha, Maria Aninha, que já havia sido expulsa de casa pelo pai, por engravidado prematuramente. Ela não é mostrada na narrativa, mas é a todo tempo mencionada pela sua mãe, Quitéria (Ana Lúcia

a a ficar boa parte do tempo “sem mostrar as pernas” e com “os peitos amarrados” para não provocar desejo aos homens da redondeza (quando na verdade o desejo era dele). Este bloco será destinado a mostrar a casa, a família e as características de Maria Santa, expressada em seu figurino, utilizando vestidos de “menina-moça”, como eles a referiam, e nas suas atitudes. Uma das cenas de sua apresentação mostra a ingenuidade da heroína ao coloca-la brincando com uma boneca de pano e ao fundo, completando a atmosfera, uma música de roda, tocada de modo infantil, como, de certa forma, é a personagem.

Mas o mais importante deste primeiro capítulo ainda está no segundo bloco, que é *o encontro* (ver **Quadro 2**) destes dois protagonistas. Um conjunto de cenas prepara a ida de Maria Santa ao encontro de Zé Inocêncio. Isso se dá numa manifestação folclórica do *Bumba meu Boi* (onde o “miolo do boi” é pai de Maria Santa), que adentra-se no quintal da casa do “coronelzinho”. É o encontro de troca de olhares, sem que haja qualquer verbalização e o efeito da emoção se dá com a junção da cantoria popular da festa do *Bumba* e a música *extra-diegética* do par romântico (“Lindeza” – Caetano Veloso), depois desse momento eles estão apaixonados. Entretanto, esta troca de olhares enfurece o pai de Maria Santa que reage, derrubando a filha e Zé Inocêncio no chão, caracterizado como o “boi enfurecido”. Maria Santa e José Inocêncio se despendem, se entreolham e a partir daquele momento a paixão, o amor já está consumado entre eles dois.



Quadro 2 – O encontro

José Inocêncio: - Quem é esta menina, Deocleciano?

Deocleciano: - É a Santinha, filha do boi.

Torre), que teme que o mesmo aconteça com Maria Santa. Entretanto ela desconfia que seu marido a tenha violentado e tem os mesmos desejos pela sua caçula. A confirmação deste mistério irá perdurar por toda a trama.

Jupará: - É o boi é o Venâncio, que lhe deu uma chifrada por causa dela.

José Inocêncio: - Pois eu quero aquela menina, eu quero a Maria Santa!

Depois deste primeiro encontro o pensamento e coração dos dois protagonistas já estão ligados e a partir daí virão sucessivas tentativas de aproximação e consumação deste amor. Zé Inocêncio, em uma das conversas com seus empregados, define o sentimento que não o faz tirar Maria Santa de seus pensamentos, ao ponto de “enfrentar” o “pai boi” para tê-la nos seus braços:

Deocleciano: - Eu se fosse o patrão, esquecia aquela menina!

Inácia: - Ocê num ta vendo, Deocleciano? Ta abestado!

José Inocêncio: - To abestado não, Inácia. Isso é paixão!

Inácia: - Paixão? Mas que paixão? Se só viu aquela menina uma vez e nunca mais falou com ela?

Como afirma COSTA J. (1998), “o desejo nasce de sua impossibilidade e que as provas, os obstáculos, as interdições são as condições da paixão” (p. 146). E assim será com o “par amoroso” até que eles possam viver este amor. Até a preparação do segundo encontro, que acontecerá no terceiro bloco do primeiro capítulo, Maria Santa se sentirá culpada por ter ido no cortejo do boi, ao mesmo tempo em que tentará lutar contra o seu sentimento em relação ao “coronelzinho” que a esta altura só aumenta. A *mocinha*, apesar de estar satisfeita por saber que Zé Inocêncio está interessada por ela, teme que ele enfrente o seu pai e que seu fim seja a morte. Assim, configura-se um traço forte do “amor romântico” que é o desejo de ter alguém, mas que este desejo caminhe junto com o sofrimento, a renúncia (prefere não tê-lo a vê-lo morto).

O beijo (ver **Quadro 3**) do casal acontece no final do primeiro capítulo, no terceiro bloco. Este beijo irá iniciar o desencontro do casal e mais uma etapa do sofrimento por não viver este amor. A troca de beijo, que para Maria Santa era como uma violação a sua integridade sexual, é o que vai selar esta paixão. Este fato acontece quando o “coronelzinho” chega à casa de Maria Santa, para conversar com seu pai sobre o amor entre eles dois, mas a encontra sozinha. Encantada e, ao mesmo tempo amedrontada, com o desejo que sentia, Zé Inocêncio rouba-lhe um beijo. É uma cena com muitos closes, embalada pela música-tema do casal, sem letras (incidental), e por um longo diálogo que culmina em juras e promessas de amor.



Quadro 3 – O beijo

José Inocência: - Eu queria falar com teu pai.

Maria Santa: - Painho, num ta...

José Inocência: - Não se assuste, Maria Santa. Eu sou de paz!

Maria Santa: - Painho num ta, mainha também num ta...

José Inocência: Por favor, Maria Santa, não precisa ter medo de mim.

Maria Santa: - Painho num ta...

José Inocência: Já sei, eu entendi.

Maria Santa: - Então, por favor, vá embora.

José Inocência: - Mas antes eu gostaria de esperar por ele.

Maria Santa: - Não, ele mata você!

José Inocência: - Vai valer a pena porque eu te vi de novo.

Maria Santa: Pelo amor de Deus, vá embora.

José Inocência: - Por favor, Maria Santa. Porque tanto medo se te quero tanto bem? Eu to aqui por sua causa, Maria Santa, e você sabe disso.

(...)

José Inocência: - Eu só te vi uma vez no bumba e nunca mais te esqueci, Maria Santa.

(acontece o beijo)

José Inocência: - Maria Santa, eu volto pra te buscar! (...). Maria Santa, você vai ser a mãe de meus filhos, agora que eu não te esqueço nunca mais. Me espere, Maria Santa!

Após este beijo, a ingenuidade de Maria Santa a fará crer que está grávida e teme que o seu destino seja o mesmo que foi de sua irmã, Maria Aninha. Por isso, Maria Santa é abandonada pelo seu pai no bordel de Jacutinga (Fernanda Montenegro), local onde as “moças perdidas” deveriam estar. Este fato irá tecer o primeiro desencontro do “par amoroso”, pois Zé Inocência promete buscá-la quando voltasse de Ilhéus, mas quando retorna não há encontra mais em sua casa, desconhecendo o seu paradeiro. O sofrimento mais uma vez retorna ao *mocinho* ao sentir a perda de sua amada. Mas o reencontro está por vir depois que Belarmino propõe dar informações sobre o paradeiro de Maria Santa a Zé Inocência em troca de sua promessa de comprar o seu cacau. Esta será mais uma “provação” do herói que em nome do sentimento que tinha por sua amada, deixa de lado o seu orgulho e aceita “ceder” ao seu opositor.

Depois de muitos sofrimentos e desencontros, *a consumação* virá com o matrimônio, depois de passar por muitas privações, proibições, impasses, dentre outras coisas⁴⁸. Do matrimônio eles têm quatro filhos, mas em seu último parto (no nascimento de João Pedro), ela morre e a dor do amor fica para Zé Inocência até depois da morte da única mulher que ele realmente amou. “No bojo do sentimento que gravitam em torno de Maria Santa e José Inocência, associa-se também um ideal de família unida e segura, assentada no amor, na devoção, no desejo e na maternidade” (SOUZA M., 2004, p. 247). Esta será *a separação* (ver **Quadro 4**) do casal, que acontecerá no quarto capítulo da trama, marcando a segunda fase desta telenovela pela tristeza de Zé Inocência por ter perdido o “único e verdadeiro amor” de sua vida. Em uma de suas conversas com Inácia, que o aconselha a casar-se novamente, José Inocência explica que até tenta esquecê-la, mas não consegue, que este amor é mais forte do que sua vontade.

⁴⁸ Até que se realize o casamento Zé Inocência e Maria Snta sofrem dois desencontros, o primeiro já mencionado, quando seu pai a deixa no bordel de Jacutinga e o segundo quando ele sofre mais um atentado de seu inimigo Belarmino, fingindo-se de morto para descobrir o verdadeiro mandante. Maria Santa sofre achando que perdeu o seu grande amor para sempre.



Quadro 4 – A separação

José Inocêncio: - Não consigo esquecer ela, Inácia. Não consigo, lhe juro! Juro que faço força, procuro entender que há vida, que tava escrito, sei lá, mas não consigo esquecer, Maria Santa. As vezes sinto até raiva desta minha fraqueza, mas o quê que eu posso fazer? Me diga! [...] Parece que ela tá em todo o canto desta casa. Eu até sinto o cheiro dela quando vou me deitar, toda noite. É como se ela estivesse presente, Inácia.

Durante o desenrolar da trama Zé Inocêncio casa-se novamente, todavia Maria Santa sempre estará presente. É com ela que ele sonhará todas as noites, depois de ascender uma vela no altar de Nossa Senhora. Maria Santa também virá buscá-lo no momento de sua morte. **O reencontro** se dará em outra vida, num outro plano espiritual. Zé Inocêncio irá esperar pela morte, como quem espera o reencontro com sua amada e de fato é o que acontece. Os dois se encontram e conversam sobre a relação eterna que eles terão daquele momento em diante:

Maria Santa: - Zé...oh, Zé! Eu vim te buscar...Já era tempo, né?

José Inocêncio: - Maria Santa...

Maria Santa: - Levante, venha comigo....Tenha medo não⁴⁹...

⁴⁹ Antes de sua morte, José Inocêncio, sofre um acidente e fica paralítico, necessitando estar sempre se locomovendo com cadeira de rodas. A sua morte se dá quando ele cai da cadeira no meio de suas fazendas e fica noites sem ser encontrado. Quando isto acontece ele está “convalescendo” devido a uma pneumonia. Antes de sua partida, ele perdoa o seu filho, João Pedro, por nunca ter dado o amor que ele merecia.

(...)

Maria Santa: - Oh, Zé...Amor de minha vida...Amor de minha vida...

Zé Inocência: - Tanta saudade ocê me fez sofrer....

Maria Santa: - Agora nós tamo juntos de novo, Zé. De novo! Eu e você tamo junto, só que agora é pra sempre...pra sempre!

Desta maneira, Barbosa e Carvalho, mostraram uma estória de amor com direito a todos os elementos do “amor romântico”. O encanto ao se encontrarem pela primeira vez, o sofrimento sentido pelos desencontros, a felicidade completa vinda da consumação de estarem juntos, a construção de uma família e a trivialidade do casamento. Em quatro capítulos, os realizadores unem e separam um casal que estavam pré-destinados e estarem juntos. Uma separação em conformidade com a promessa feita diante do altar – “até que a morte os separe”. Para isso, Barbosa não economiza o seu texto para reafirmar, seja através do próprio personagem, seja através de um diálogo entre outros. Jacutinga, por exemplo, numa conversa com João Pedro, expõe sua opinião sobre o sentimento que unia o “par amoroso”: - *Como tá teu pai?*; João Pedro responde: - *Painho ta lá vivendo a vida dele. Num esquece mainha (...). To achando inté que tá ficando maluco*; Jacutinga explica: - *Não, não é maluco não, filho. É amor, um amor bonito como eu nunca vi na vida.*

Carvalho, da mesma forma, utiliza bastantes recursos para exprimir este amor. A música, como já foi citada anteriormente, funciona como um suporte para as cenas entre o casal. Embora em nenhum momento a música-tema do casal tenha sido executada, nos primeiros capítulos, na forma real dela, letrada e cantada por Caetano Veloso, a forma incidental marca o romantismo, o drama da separação, as renúncias, o momento que um pensa no outro, os reencontros, etc. A forma *extra-diegética* de inserção é bastante reforçada, dando sempre a idéia de um universo ficcional fechado, mas que está a todo tempo chamando o público para se emocionar junto com o casal.

As cenas do pós-casamento são mostradas com bastante intensidade (ver **Quadro 5**), como se quisesse anunciar que a separação está por vir: A construção da vida no casamento, a construção de um patrimônio juntos, a família, o amadurecimento tanto de Maria Santa, quanto de Zé Inocência, as cenas do casal conversando sobre coisas banais, cotidianas, enquanto fazem juras de amor, reafirmam a intensidade deste sentimento que une Zé Inocência a Maria Santa.

Maria Santa: - Zé, vou te encher de filho. Vou ter tantos quantos couber nesta casa.

(...)

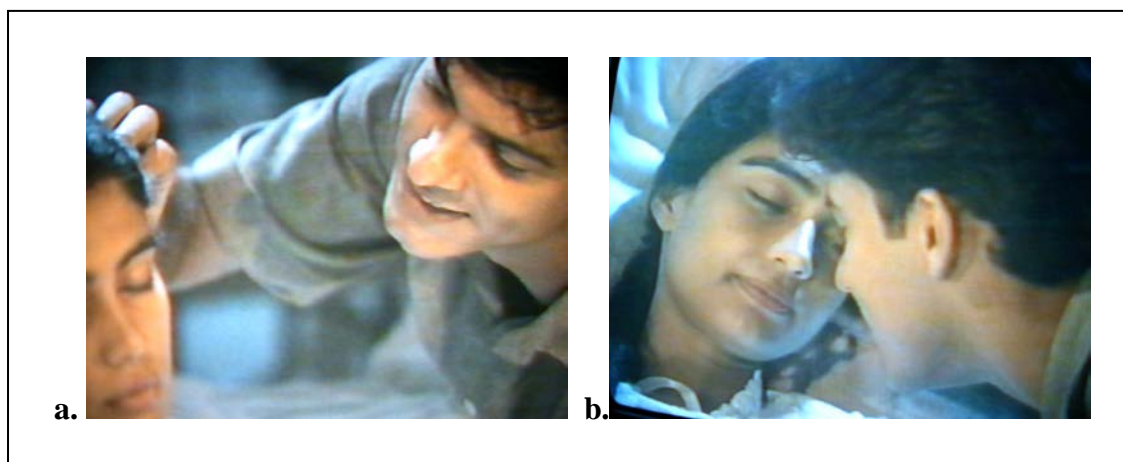
Maria Santa: - Oh, Zé...Cê sabe que eu não consegui dormir de verdade ainda? Porque eu to sentindo falta de teu braço.

(...)

José Inocência: - Santinha, eu quero lhe dizer uma coisa, que apesar de tudo nunca lhe disse...

Maria Santa: - O quê?

José Inocência: - Eu te amo!



Quadro 5 – Ações do cotidiano

O amor entre estes dois personagens demonstra as especificidades do texto de Barbosa e direção de Carvalho, ao mesmo tempo em que afirma como o tema amor pode ser um elemento para gerar emoções. Mesmo que em todas as telenovelas este tema esteja presente (e com grande participação na narrativa) a emoção virá pela boa construção deste romance e isso implica numa sintonia entre o texto do escritor, a atuação do ator ao representar a sua personagem e a boa condução do diretor. Neste caso, “Renascer” alcança um equilíbrio, principalmente, em relação aos personagens, os “pares amorosos”. José Inocência, no caso, Leonardo Vieira, e Maria Santa, Patrícia França, conseguem transpor a emoção de suas personagens nos quatro primeiros capítulos em que sua história de amor é construída⁵⁰.

Num curto espaço de tempo (narrativo) o casal se encontrou, jurou amor eterno, casaram-se e separaram-se por vias do destino. Entretanto, a história de amor, que se prolongou até o último capítulo, foi sempre reforçada no decorrer da trama, lembrando a todo tempo a importância deste drama amoroso no conjunto global da narrativa. Por isso a “necessidade” de ter um “par amoroso”

⁵⁰ Referir-se em “transpor” a emoção em atos, gestos, palavras e, talvez, até sentimentos. Leonardo Vieira e Patrícia França revelam-se nestas telenovelas. O primeiro foi apresentado, enquanto Patrícia França havia se destacado anteriormente com a personagem Tereza Batista, da minissérie com o mesmo nome, “Tereza Batista” (TV Globo, 1992).

que deixasse marcas e que fizesse com que o público torcesse por sua união junto com eles. Barbosa e Carvalho constroem um universo ficcional que utiliza ferramentas, neste caso, de forma eficaz, para envolver o público, mesmo que seja falando sobre outros temas, pois, como já foi dito anteriormente, o amor é o início de tudo nas tramas destes dois realizadores.

CONCLUSÃO

O estudo realizado confirmou que o “amor” é o centro das narrativas telenovelescas e que, nas obras de Barbosa e Carvalho, ele funciona como uma dualidade: é centro da trama, mas o pano de fundo para que eles possam retratar seus assuntos de ordem realista. Um outro aspecto examinado foi os elementos de construção dos efeitos emocionais. Os pontos utilizados para a análise nos comprovaram que eles são importantes para suscitar emoções nos espectadores. O primeiro deles o tema (amor), que está relacionada com o texto. O diálogo dos “pares amorosos” tem grande responsabilidade em passar a emoção, da forma, por exemplo, de como Zé Inocência diz a Maria Santa: *“você vai ser a mãe de meus filhos*, ou quando ela diz a ele: *“nunca vou olhar mais pra ninguém nesta vida. Só para você”*. Mesmo sendo diálogos comuns em histórias amorosas, há de haver diferenças e isso implica no modo como a personagem está sendo construída. Não importa as formas de amar contadas nas obras ficcionais, o importante é que os protagonistas saibam traduzir o texto em emoção.

O segundo elemento importante, na análise realizada foi a escolha dos protagonistas, os “pares amorosos”, e sua construção como tal. O casal protagonista tem que estar sintonizado tem que ser convincente em seu encantamento, em seu sofrimento pelo distanciamento do seu amado, em sua felicidade no reencontro. Desta maneira, eles serão capazes de “tocar” fundo nos corações dos espectadores. Um terceiro elemento importante foi a música (trilha sonora), que “embla” as emoções tanto dos “pares amorosos”, quanto dos apreciadores (partindo do pressuposto da *diegese* e *extra-diegese*).

Com esta investigação foi possível avançar nas discussões acerca da análise dos códigos internos das telenovelas e, a partir daí, pensar na questão da autoria. As formas de contar as histórias de amor nas telenovelas são semelhantes, na relação dos modos como estes “pares amorosos” constroem este amor. Seja da forma fulminante dos olhares, seja do amor às escondidas já iniciadas na narrativa, seja de forma gradativa, através do afeiçoamento, enfim, as maneiras são sempre as mesmas nas telenovelas.

Porém, a história de amor na obra de Barbosa e Carvalho torna-se importante quando pensada no conjunto das outras tramas da narrativa, ou seja, não é possível pensar na história de Zé Inocência e Maria Santa, sem pensar nas outras tramas que estão entrelaçadas entre ela. O amor entre eles é mostrado como em muitas narrativas telefissionais, entretanto é a partir desta história que Barbosa irá expor certos problemas sociais e familiares, como a submissão feminina (mostrada,

principalmente por sua mãe, Quitéria), os fracos laços entre pais e filhos (na relação de José Inocêncio com seus quatro filhos), o abuso sexual no interior dos lares (realizada por José Venâncio, pai de Maria Santa), etc.

É desta maneira que Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho narram as suas histórias de amor. Os protagonistas não estão ali para, simplesmente, sofrer as “agruras” do amor. O amor é onde tudo começa e os “pares amorosos” serão o ponto do enovelado. Por conta disso, espera-se que esta análise contribua no exame de outras telenovelas - “O Rei do Gado” e “Esperança” – será dando continuidade aos estudos sobre a hipótese da existência de autoria, mesmo em trabalhos coletivos, como é o caso das telenovelas. Embora COSTA C. (2000) afirme que nas telenovelas os autores desenvolvem estilos próprios, que tem a ver com gêneros (regional, dramático, suspense, aventura), linguagens e ritmo das narrativas, no caso de Barbosa a questão de estilo tem muito mais elementos: seus modos de narrar as histórias, sua forma de suscitar efeitos ao apreciador, a maneira como ele coloca o amor na suas narrativas e o lugar dos protagonistas na trama central.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Candido José Mendes de, ARAÚJO, Maria Elisa de (orgs). **As perspectivas da televisão brasileira ao vivo**. Rio de Janeiro: Imago Ed.: Centro Cultural Candido Mendes, 1995.
- APOLINÁRIO, Sônia *et all*. O autor-gerente. In: JÚNIOR, Luiz Costa Pereira (org). **A vida com a TV: O poder da televisão no cotidiano**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- BORELLI, Silvia Helena Simões (org.). **Ação, suspense e emoção: literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: EDUC, Estação Liberdade, 1996.
- BORGES, Maria de Lourdes Alves. **Amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O Universo do romance**. Coimbra, Almedina, 1998.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- CANDIDO, Antônio *et al*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela – estudo estético e sociológico**. São Paulo: Annablume, 2000.
- COSTA, Jurandir Freire. **Sem Fraude, nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO. **Projeto Memória das Organizações Globo**. Vol. 1 – Programas de Dramaturgia & Entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

GOMES, Wilson. **Estratégias de produção de encanto**. Revista Textos de Cultura e Comunicação. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Nº35. Salvador, Departamento e Programa de Pós-Graduação, 1996.

_____. **A poética do cinema e a questão do método de análise fílmica**. 2003 (mimeo).

KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LÁZARO, André. **Amor**: do mito ao mercado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

LUHMANN, Niklas. **O amor como paixão**: para a codificação da intimidade. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1991.

MARTÍN-BERBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção de personagem**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

_____. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Ed. Moderna, 1998.

RAMOS, José Mário e BORELLI, Sílvia. Melodramas e Inovações: telenovela e modernização. In: ORTIZ, Renato *et al.* **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

REIMÃO, Sandra. **Em instantes**: notas sobre a programação televisiva na TV brasileira (1965 – 1995). São Paulo: Editora Cabral, 1997.

SIMÕES, Inimá. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir, SIMÕES, Inimá e KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da TV brasileira em 3 canais. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SOUZA, Licia Soares de. **Televisão e Cultura**: análise semiótica da ficção seriada. Salvador, BA: SCT, FUNCEB, 2003.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e representação social**: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular da telenovela Renascer. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2004a.

_____. **Analisando a autoria das telenovelas**. In: SOUZA, Maria Carmem Jacob (org). **Analisando Telenovelas**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004b.

OLIVEIRA, Alexandro Silva de. **Análise de roteiros de telenovelas**: o caso das telenovelas de Barbosa. 2004 (mimeo).

OROZ, Silvia. **Melodrama**: O cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VICENTE-BUFFAULT, Anne. **História das lágrimas**: séculos XVIII-XIX; tradução Luiz Marques, Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução moral negociada. **Mais! Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 mai. 1998.