LISTA DE FIGURAS

Ilustração 1 18

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO **5**

2. MELODRAMA E FOLHETIM: OS ANTECENDENTES DA TELENOVELA BRASILEIRA **7**

2.1 A ESTRUTURA MELODRAMÁTICA 7

2.2 O FOLHETIM 10

3. TELEDRAMATURGIA NO BRASIL **12**

4. NOVELAS DAS SEIS: MELODRAMA, ATUALIZAÇÕES E POSSÍVEIS DESLOCAMENTOS **15**

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **21**

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **22**

1. INTRODUÇÃO

Este artigo objetiva apresentar um panorama exemplar de atualizações e deslocamentos da influência da estrutura melodramática no discurso ficcional televisivo, especialmente nas telenovelas exibidas às 18 horas pela Rede Globo de Televisão, utilizando como recorte metodológico para análise o período de 1999 à 2007 em que foram produzidas, no total, 16 histórias em que a estética de época e o conservadorismo do formato as diferenciam dos demais relatos ficcionais da emissora.

O melodrama pode ser visto como uma base de criação e produção que oferece temáticas e elementos que já foram explorados no teatro, cinema e televisão. Adjetivado,vulgarmente, de expressão artística de menor valor ao representar, na maioria das oportunidades, emoções e sentimentos primitivos do homem ordinário, quando estudado com mais aprofundamento, e, principalmente, contextualizado, o melodrama re-significa a vida social mesmo que através de conformações que privilegiam a polarização valorativa. Caracterizado pelo maniqueísmo – Bem X Mal, Riqueza X Pobreza, Ativo X Passivo – e pelo esquematismo nas construções das personagens e conflitos, em que a dualidade humana é retirada para formar estereótipos e clichês já naturalizados entre seus receptores.

De origem francesa e relacionada, ideologicamente, com a Revolução daquele país, o discurso melodramático possui um arcabouço moral que ancora as suas representações, como um tipo de libertação e justiça para os menos abastados e punição para os exploradores.

O folhetim francês do século XIX e as radionovelas constituíram o caminho percorrido pelo melodrama até chegar às telenovelas, especialmente as latinas, algumas internacionalmente reconhecidas pela alta adoção dos parâmetros melodramáticos, como as mexicanas e venezuelanas. No Brasil, o folhetim e o melodrama passam por releituras que possibilitam atualizações mais próximas de sua gênesis, mas também a quebra desses paradigmas, ou ainda, a utilização destes em narrativas que promovem as mesmas críticas sociais e culturais pretendidas na introdução do último.

A relevância desta investigação está na demonstração das variações de representações e pretende uma decupagem mais profunda sobre as dinâmicas de sentido estabelecidas nas telenovelas e como este movimento tem estreita ligação com diferentes contextos históricos e culturais e, principalmente, a presença de problemáticas universais que reclamam por identificação e projeção.

2. MELODRAMA E FOLHETIM: OS ANTECENDENTES DA TELENOVELA BRASILEIRA

2.1 A estrutura melodramática

O termo Melodrama foi utilizado pela primeira vez na literatura científica, segundo Roberta Manuela[1], por Jean-Jacques Rousseau como forma de categorizar e caracterizar um tipo de expressão artística presente na ópera francesa e que consistia na alternância entre música e fala. Porém, o melodrama que pode ser considerado como um dos referentes diretos do folhetim e da telenovela é aquele relacionado à prática teatral em feiras e espaços populares, com a exploração de temáticas e da encenação cênica excessivamente gestual (mímica), portanto, visual. Seu início oficial, em meados do século XIX, tem como marco a estreia da peça *Celina ou a filha do mistério* de Gilbert de Pixerecourt, sendo o momento em que o povo entra em cena e apresenta para si próprio os dilemas de sua realidade.

Fundamentado em um alicerce de conteúdo e formato próprio, o melodrama é invocado frequentemente ao evidenciar duas heranças estruturais: o maniqueísmo e o sentimentalismo (considerando a exacerbação na representação e fruição de sentimentos mais primitivos).[2] No entanto, estes fatores são uma forma de objetivação dos valores ou da ideologia proposta pela Revolução Francesa, em que a expurgação das injustiças é feita na liberação e representação das mazelas humanas, numa superação da miséria com base no estabelecimento de uma nova moral, como comenta Roberta Manuela:

> As origens históricas do melodrama estão na Revolução Francesa. O melodrama nasce em um mundo onde os imperativos tradicionais de verdade e ética foram violentamente postos em xeque. Um novo mundo cria a necessidade de uma nova cronologia e de uma nova moralidade.[3]

O enfrentamento da injustiça é demonstrado através da luta valorativa entre duas facetas contrárias, especialmente, o Bem e o Mal, mas também as divisões entre Ricos e Pobres,

---

[1] ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *O fascínio de Scherazade*: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003, p. 52-53.

[2] ANDRADE, 2003, p. 53-54.

[3] ANDRADE, 2003, p. 53.

Nobres e Plebeus, entre outras. Jesús Martín-Barbero [4] propõe que o melodrama possui uma composição básica constituída, comumente, por quatro características primordiais: a representação de quatro sentimentos (medo, entusiasmo, dor e riso), quatro sensações (terríveis, excitantes, ternas e burlescas), quatro tipos centrais de personagens (o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo) e mesclando quatro gêneros literários (romance de ação, epopeia, tragédia e comédia), sendo uma maneira de expressão das demandas sociais dos menos abastados, representados pela vítima e justiceiro, frente às mazelas provocadas pelos seus "vilões" sociais, usurpadores de seus direitos.

As matrizes de personagens são formadas por quatro categorias básicas: a Vítima ou a Heroína, normalmente ligada ao gênero feminino, considerando que este é visto socialmente como mais frágil e com um potencial maior de atingir a sensibilidade do público, além de sua exclusão em diferentes âmbitos da vida coletiva, como as relações de trabalho, sendo que sua função é estabelecer os padrões morais defendidos e apresentá-los em sua essência; o Traidor é marcado pela inversão desses valores e possui um relacionamento com a Vítima, sendo seu perseguidor ou agressor e que também tenta subverter todos ao redor e que, pensado contemporaneamente, seria o capitalista selvagem, o burguês sem escrúpulos ou, simplesmente, a encarnação do mal mais arcaico; o Justiceiro é a figura que luta que pelo resgate valorativo apresentado pela Vítima, pró-ativo e que possui uma jornada semelhante ao do herói mítico, porém com um desenlace mais aproximado do conto de fadas, visto que, normalmente, tem uma ligação amorosa com a Vítima e sempre consegue fazer com que a verdade e o equilíbrio sejam restabelecidos; o Bobo é o lado cômico do melodrama, funcionando como um elemento de distensão em contraponto com os momentos tensos acionados pelos demais personagens ou tipos centrais e preenchendo um espaço reservado à cultura popular e, até mesmo, ao grosseiro e caricatural.

Nesses tipos básicos de sentimentos, sensações e personagens são encontrados arquétipos ou representações recorrentes do melodrama, matrizes que são, na maioria das vezes, estereotipadas. Este fechamento semântico tem como função nas obras melodramáticas, segundo Barbero, facilitar a aproximação entre as profundas considerações psico-sociais

[4] MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações:* comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

presentes no arquétipo com a possível precariedade reflexiva dos espectadores frente às experiências ficcionais e, assim, esquematismos são usados tanto na construção das personagens quanto na elaboração dos conflitos e a própria trama, sendo "entendida pela maioria dos analistas em termos de "ausência de psicologia" [5], em que os personagens são "convertidos em signos e esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas".[6]

Estes esquemas, aparentemente, fixos de estruturação dos elementos básicos do melodrama têm reflexo direto na construção dos conflitos internos e externos referentes às personagens, um dos pontos mais criticados pelos eruditos ao comparar peças da "Alta Cultura" com o teatro popular melodramático.

O melodrama entra como referência de temáticas e estética para os folhetins franceses no meio do século XIX, a partir de 1840, com a consolidação deste subgênero nos jornais de grande circulação na França. Mas antes desse período, outros autores já pincelavam diversos pontos do melodrama em suas obras, como Ponso du Terrail em *Rocambole* e Eugéne Sue *em Mistérios de Paris*. Marlyse Meyer, em seu livro *Folhetim: uma história*, advoga pela influência do melodrama no auge do folhetim francês, por exemplo, em *O Conde de Monte Cristo* (1844) de Alexandre Dumas que explicita seu aspecto moralizante nas personagens e enredo.[7]

[5] MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 174-175.

[6] MARTIN-BARBERO, 2001, p. 174-175.

[7] O *Conde de Monte Cristo* conta a história de um jovem que é traído por dois colegas, um que deseja seu futuro posto de capitão e o outro que ambiciona sua amada. Os dois traidores arquitetam um plano para incriminar Edmond e este fica preso por 14 anos em uma prisão francesa, porém, lá conhece um velho sábio que lhe fala sobre uma fortuna escondida. Edmond encontra o tesouro e retorna para sua cidade, como o Conde de Monte Cristo a fim de se vingar de seus perseguidores e retomar o laço com sua amada.

2.2 O folhetim

O Folhetim é um termo recorrente ao se falar em telenovela, tanto nos círculos mais leigos de discussão quanto na Academia. O folhetim é considerado pela Teoria da literatura como um subgênero do Romance, ou seja, possui dispositivos de conformação oriundos de uma estrutura matriz – o Romance -, mas apresenta algumas especificidades em seu formato e também em seus usos sociais e mercadológicos.[8]

Segundo Marlyse Meyer [9], o folhetim surgiu na França, no século XIX, como uma forma de entretenimento em jornais de grande circulação. Primeiramente, era um espaço na diagramação dos periódicos onde eram publicadas notícias relacionadas a crimes, cultura e, até mesmo, culinária. Somente em 1830, o jornalista francês Émile Giardin, do *La press*, modificou o uso deste local ao inserir romances de autores famosos e iniciar um processo de experimentação com novos escritores. Atento ao sucesso dos romances disponibilizados em fatias para os leitores, o *Le Siécle* também começou a publicar literatura em "pedaços" e o folhetim se tornou o carro-chefe impulsionador do aumento de assinaturas dos jornais. Neste período, não é possível dizer que o folhetim tinha um formato e características de construção literária próprias, tão pouco uma estabilidade de publicação.

Em 1836, o folhetim começou a desenvolver sua linguagem própria, com a importante colaboração do romancista e dramaturgo Alexandre Dumas que publicou *Capitaine Paul* com algumas das futuras propriedades clássicas deste subgênero. De origem teatral, Dumas adicionou algumas características próprias: a narrativa dramática, com as personagens como promotoras das ações; personagens tipificadas ou estereotipadas e fundamentadas no maniqueísmo; diálogos vivos; suspense e redundância no fechamento dos capítulos, provocando a curiosidade ou ativando a lembrança do leitor sobre os acontecimentos anteriores da história. Estas características se aproximam, fortemente, da proposta normativa das telenovelas atuais.

---

[8] MEYER, Marlyse. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

9 MEYER, 1996.

Essa estrutura final dos folhetins impressos do século XIX e publicados tanto na França como no Brasil possui qualidades de relevante importância no estudo do por quê da escolha desse subgênero pela Teledramaturgia, considerando o fornecimento de ingredientes efetivos para forjar uma linguagem pertinente à tecnologia televisiva, já que sua narrativa simples e sedutora é facilmente adaptável aos recursos e necessidades deste veículo, que não exige e, comumente não deseja, concentração e reflexão de seus interlocutores e atende às expectativas comerciais de seu investidor, mas que possui o potencial de romper e atualizar apresentações e representações do humano, do cotidiano e dos entrelaçamentos sociais.

3. TELEDRAMATURGIA NO BRASIL

A partir da década de 30 do século XX, o formato e as temáticas do folhetim começaram a serem utilizadas nas radionovelas, ou melhor, nos radioseriados americanos, que eram apresentados como são hoje os seriados de TV nos E.U.A., uma vez por semana, com parte do elenco fixo, um tema macro e um assunto em cada episódio. Esses radioseriados eram chamados de *soap-operas* ou óperas de sabão das rádios norte-americanas, pois eram patrocinados por fábricas de sabão. Destinadas especialmente às donas-de-casa, eram dramas e comédias relacionadas ao cotidiano familiar, fundamentadas nos ideais de vida do *american way of life*. Segundo Silvia Borelli et alli[10] "a *soap-opera* "vende" e "fala" para a mulher".

O folhetim eletrônico no rádio chegou à América Latina, primeiramente em Cuba, adaptado ao estilo latino de visão de mundo, explorando ao máximo o melodrama. Também patrocinadas pelas fábricas de sabão, as radionovelas cubanas se diferenciavam por trazerem o amor como temática e fio condutor da trama e seu primeiro grande sucesso foi *O direito de nascer* (Felix Caignet – 1946).[11]

A radionovela começou no Brasil na década de 40, com o êxito de *Em busca da felicidade.* Financiada também pelas indústrias de sabão, as radionovelas tinham como característica o formato e as temáticas folhetinescas e pretendiam atingir a mulher, especialmente as donas-de-casa, como ocorreu nos Estados Unidos.

Com a vinda da televisão para o Brasil em 1950, um dos modelos de programa apropriado foi a radionovela. A primeira novela produzida foi *Sua vida me pertence,* em 1952, dirigida por Walter Forster, na TV Tupi e era exibida apenas duas vezes por semana. A primeira telenovela diária foi *2-5499 Ocupado*, apresentada pela TV Excelsior, em 1963.

Tanto pelos produtores quanto pelos financiadores, a telenovela era percebida como um gênero menor e estritamente comercial. Wálter George Durst relacionou o folhetim da França

[10] ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mario Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. *Telenovela:* história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

[11] ORTIZ, RAMOS, BORELLI, 1989.

do século XIX aos primórdios da teledramaturgia brasileira em que a forma conservadora de se contar histórias sem a preocupação de introduzir debates mais consistentes no cerne das telenovelas, numa atividade constante de irrigar as tramas de ações e conflitos vazios: "Como se sabe já como seu antepassado mais remoto, os folhetins, quase sempre foi obrigatório o privilégio absoluto da forma sobre o assunto."[12]

Desta forma, as primeiras telenovelas brasileiras seguiam o formato do folhetim francês do século XIX com suas características: suspense, redundância, diálogos vivos, enredo forte, personagens tipificados e, como temática, o amor, no estilo latino-americano, ou melhor, cubano; "uma grande história de amor no centro, rodeada por conflitos familiares. Assim, essas histórias são apresentadas pura e simplesmente como folhetim clássico, inconfundível, sempre buscando reforços nas emoções primitivas".[13]

As novelas eram importadas e traduzidas, adaptadas, mas não o suficiente para aproximá-las do código de vida brasileiro, pois os escritores eram de Cuba, Argentina, México e trabalhavam nas grandes emissoras e coordenavam a produção das telenovelas. Somente em 1969, uma telenovela realmente brasileira entrou no ar: *Beto Rockfeller* foi transmitida pela TV Tupi e trazia um anti-herói como protagonista, que tentava ao máximo entrar no círculo da elite paulistana. Com mais gravações externas, linguagem coloquial e, principalmente, com uma história que acontece no Brasil, *Beto* foi a primeira produção de teledramaturgia genuinamente brasileira. Wálter George Durst explica bem essa mudança:

> A verificação incontestável da lenta formação do que se pode chamar de "novela brasileira", um representante bastante diferenciado, que, aos poucos, veio desligando-se dos seus modelos mais tradicionais – mexicanos, cubanos, argentinos – e, hoje, existindo com identidade e características próprias. Sendo a mais importante entre as suas especificidades a intenção de, na medida do possível, aproximar-se cada vez mais da realidade brasileira.[14]

A partir deste momento, o contexto da cotidianidade brasileira se tornou fonte de inspiração tanto para as temáticas, para o conteúdo e também para a forma de se fazer novela.

---

[12] FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela brasileira.* 4.ed.ampl.rev. São Paulo: Brasiliense, 1997.

[13] FERNANDES, 1997.

[14] Prefácio Wálter George Durst em FERNANDES, 1997.

Características do folhetim permaneceram, como o uso do melodrama, mas não tão caricatural como nas telenovelas mexicanas, especialmente as da *Televisa*.[15]

15 Grupo de comunicação mexicano que mais produz e exporta novelas no mundo e localizado na Cidade do México.

4. NOVELAS DAS SEIS: MELODRAMA, ATUALIZAÇÕES E POSSÍVEIS DESLOCAMENTOS

As telenovelas apresentadas no horário das 18 horas da Rede Globo de Televisão possuem aspectos de conformação da narrativa peculiares em relação àquelas veiculadas nos demais horários dedicados à ficção pela emissora. Chamada pelo Setor de Comercialização da Globo de Programa das 18 horas ou Novela I, suas telenovelas são caracterizadas por um formato e exploração de temáticas mais conservadoras que já enraizaram algumas práticas estéticas para o horário, como a concentração espacial e temporal em períodos cronologicamente anteriores, ou seja, histórias de época.

Segundo o setor de comercialização de horários para publicidade – propagandas e *merchadising -,* a novela I é assistida, principalmente, por mulheres com idade acima de 18 anos (52% do total de telespectadores), sendo caracterizada por uma audiência com predominância feminina, porém o planejamento de mercado do programa engloba praticamente todos os perfis de consumidores, ou seja, todas as idades, gêneros e classes sociais e, assim, pretende uma universalidade das mediações na recepção.[16]

Esta grande fatia segmentada, apresentada pela pesquisa de mercado da Rede Globo, pode ser considerada como um indício para a manutenção de um formato e estética mais tradicional em relação à atualização dos esquemas de narrativa usados pelo melodrama inicial. Anna Maria Balogh analisa no livro *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas* as construções típicas das novelas de cada horário e produtora/emissora, categorizando as telenovelas das 18 horas como uma releitura do melodrama, porém com algumas intervenções criativas que contextualizam os códigos que compõem a enunciação e o enunciado para forjar um discurso próximo das diferentes realidades brasileiras, sejam elas contemporâneas ou mais longínquas temporalmente. [17]

---

[16] "Programa com forte apelo para público de todas as idades, a Novela I tem quase ¼ de seu público formado por jovens de Ambos os Sexos até 17 anos. As mulheres acima de 18 anos representam a grande maioria, compondo 52% dos telespectadores. 64% pertencem às classes AB e C e 77% têm mais de 18 anos." Disponível em: http://comercial.redeglobo.com.br/programacao_novela/desejo_perfil.php. Acesso em 17 de dezembro de 2007.

[17] BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 161.

Para fins de análise e metodologia serão utilizadas, neste trabalho, telenovelas apresentadas pela Rede Globo, entre os anos de 1999 e 2007, compreendendo um espaço de 8 anos de produção incessante de ficção televisa no horário vespertino/noturno. As telenovelas analisadas são: *Agora que são elas* (Ricardo Linhares, Rede Globo, 2003), *Alma Gêmea (Walcyr Carrasco, Rede Globo, 2005-2006), Cabocla* (Benedito Ruy Barbosa, Rede Globo, 2004)*, Chocolate com Pimenta* (Walcyr Carrasco, Rede Globo, 2003-2004)*, Como uma onda* (Walter Negrão, Rede Globo, 2004-2005)*, Coração de Estudante* (Emanuel Jacobina, Rede Globo, 2002)*, O Cravo e a Rosa* (Walcyr Carrasco, Rede Globo*,2000-2001), Desejo Proibido* (Walter Negrão, Rede Globo, 2007-2008)*, Esplendor* (Ana Maria Moretzsohn, Rede Globo, 2000)*, Estrela Guia* (Ana Maria Moretzsohn, Rede Globo, 2001)*, Eterna Magia* (Elizabeth Jhin, Rede Globo, 2007)*, Força de um Desejo* (Gilberto Braga, Rede Globo,1999)*, A Padroeira* (Walcyr Carrasco, Rede Globo, 2001-2002)*, O Profeta* (Ivani Ribeiro, Rede Globo, 2006-2007)*, Sabor da Paixão* (Ana Maria Moretzsohn, Rede Globo, 2002-2003) e *Sinhá Moça* (Benedito Ruy Barbosa, Rede Globo, 2006)*.* [18]

As telenovelas exibidas pela Rede Globo de Televisão entre os anos de 1999 e 2007 podem ser consideradas pela marcada presença de narrativas situadas em espaços e temporalidades distantes das experienciadas no momento da recepção e suas respectivas mediações baseadas na historicidade e parâmetros de vida diferentes do cotidiano corrente. Telenovelas como *Força de um Desejo, Chocolate com Pimenta e Sinhá Moça* rompem as barreiras físicas do tempo para levar às casas dos telespectadores uma vivência de mundo composta por algumas alteridades no que diz respeito ao cerne dos conflitos, mas com elementos de universalidade que conectam desde o século XVIII ao século XXI, através de temáticas como o amor, os choques familiares e sociais sempre atuais e inquietantes, como comenta François Jost sobre o processo de acessibilidade pela universalidade com base no reconhecimento de motivações humanas inerentes:

> É que, por mais estranho que seja o quadro, os telespectadores sempre podem reconhecer nos comportamentos dos personagens motivações

[18] Disponível em Teledramaturgia – www.teledramaturgia.com.br. Acesso 26 de novembrbo de 2007.

> independentes de sua posição social (o ciúme, o amor, a sede de poder, o ódio, etc.). Esta identificação psicológica cobre o afastamento de dados do universo espaço-temporal, o que explica o fato de os universos medievais (*Excalibur)* nos serem acessíveis, desde que operem sobre nossa concepção da psicologia humana (...). [19]

Como já citado, uma conformação recorrente no horário é a localização da narrativa numa temporalidade diferenciada dos interlocutores no contexto de sua recepção e, a partir daí, alguns pontos ou conflitos históricos são destrinchados ou essa representação do tempo serve somente como alegoria e alternativa para exploração de figurinos e cenários pomposos que conferem beleza estética e videográfica. Em algumas telenovelas, as problemáticas sociais e culturais emergentes no período representado são tratadas com alguns parâmetros contemporâneos de análise, como a escravidão, enquanto outras produções se preocupam menos em retratar e tão pouco debater questões pertinentes ao contexto histórico trabalhado.[20]

No recorte de tempo proposto neste trabalho, é comprovada a predominância das telenovelas de época ou histórica, totalizando 10 dentre as 16 produzidas nesse período. A contextualização em outros tempos históricos pode estar ligada ou não à exploração de temáticas políticas e culturais da etapa cronológica representada. As novelas *Força de um desejo* (Gilberto Braga, Rede Globo, 1999) e, principalmente, *Sinhá Moça* (Benedito Ruy Barbosa, Edmara Barbosa, Edilene Barbosa, Rede Globo, 2006) convocaram para seu relato os conflitos políticos e de costume em voga nas temporalidades representadas – ambas situadas no século XIX -, especialmente a escravatura e o republicanismo.

Em *Sinhá moça,* o maniqueísmo melodramático era demonstrado, principalmente, no enfrentamento entre os escravocratas (Traidores e Maus), os Escravos (as vítimas, mas já não tão passivas) e os Abolicionistas republicanos (Os Justiceiros, incluindo a personagem protagonista da história) em que seus entrelaçamentos amorosos, dos protagonistas e também de núcleos secundários, sofrem interdições provocadas pelo momento de

[19] JOST**,** François; DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Litia Dias de. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 107.

[20] BALOGH, 2002, p. 161.

renovação, fruto do conflito.[21] Já *Força de um desejo* focou mais seu enredo nos dramas familiares causados por um amor tornado incestuoso: o da jovem e ex-cortesã pelo filho de seu esposo, uma temática frequente no melodrama segundo a mexicana Sílvia Oróz, fundamentada em um quadro de valores judaico-cristão em que o amor torna-se sacrifício e a mulher objeto de pecado e desejo, também retomada na telenovela em exibição *Desejo Proibido* (Walter Negrão, Rede Globo, 2007/2008) em que um padre apaixona-se pelo seu objeto de estudo, uma moça que é conhecida em sua cidade natal como o primeiro milagre da Santa de Pedra adorada pelos seus habitantes e prometida de um rico e astuto jovem que faz de tudo para controlar seus passos e, em especial, seus desejos. O título da obra e sua própria logomarca são sugestivas ao serem analisadas como um micro discurso verbo-visual em relação ao todo da obra, condensando sentidos compartilhados na sociedade cristã ocidental, através da maçã (pecado original,Eva), numa perspectiva de análise da semiótica da cultura [22]:

Ilustração 1

Já as novelas das 18 horas que compõem uma trilogia de Walcyr Carrasco no horário – *O Cravo e a Rosa* (Walcyr Carrasco, Rede Globo, 2000), *Chocolate com Pimenta* (Walcyr Carrasco, Rede Globo, 2003) e *Alma Gêmea* (Walcyr Carrasco, Rede Globo, 2005) – exploram o folhetim de época para sustentar dramas amorosos mesclados com energéticas investidas cômicas. *O Cravo e a Rosa* pode ser considerada uma inovação para o horário ao investir de comicidade os protagonistas da trama e uma mulher (Catarina) à frente do seu tempo e avessa às experiências amorosas, uma coerência com a obra original de Shakespeare, *A Megera Indomável* (*The Taming of the shrew*). Já as duas últimas telenovelas trazem a típica configuração do Bem e do Mal, com protagonistas que, na maior

[21] BALOGH, 2002, p. 160.

[22] BALOGH, 2002, p. 169.

parte da narrativa, tornam-se passivas às ações e circunstâncias promovidas pela vilania, na luta de um mesmo objeto de desejo: o amor e/ou dinheiro.

Outros exemplos de mínima atualização do melodrama tradicional são as telenovelas: *Esplendor* (Ana Maria Moretzsohn, Rede Globo, 2000), *A Padroeira* (Walcyr Carrasco, Rede Globo, 2001) e Cabocla (Benedito Ruy Barbosa, Edilene Barbosa, Edmara Barbosa, Rede Globo, 2004) em que a estética de época é explorada mais como uma composição televisiva diferenciada em uma obra adjetivada e, ao mesmo tempo, categorizada por Balogh como "Água com açúcar em doses homeopáticas", como uma extensão valorativa do melodrama "telelágrimas", mas construída em bases conservadoras bem sedimentadas tanto na esfera de produção quanto de recepção. [23] Entres as telenovelas que seguem a mesma diretriz, porém não podem ser consideradas de época, está *Estrela guia* (Ana Maria Moretzsohn, Rede Globo, 2001) que trazia a cantora Sandy como protagonista e teve uma menor duração em comparação com as demais produções.

As telenovelas que podem ser vistas com maiores e com mais fortes aprofundamentos narrativos, temáticos e estéticos, mesmo que incrustados por alguns elementos melodramáticos, são *Coração de Estudante* (Emanuel Jacobina, Rede Globo, 2002) e *Eterna Magia* (Elizabeth Jhin, Rede Globo, 2007). A primeira trabalhou, discretamente, a luta entre latifundiários, pequenos produtores e agrônomos, em meio a uma luta entre Clara, a heroína (defensora dos oprimidos/proletariado), e Amélia (a jovem e mimada rica) pelo protagonista e herói incorruptível Eduardo (Fábio Assunção), em que sua atualização esteve ainda em um tratamento da problemática da *síndrome de Down* e a inclusão dos portadores desta anomalia genética no cotidiano social, numa adição de *merchadising* social direto, atípico no horário. Já *Eterna Magia* saiu da estrutura sólida e, algumas vezes, excessivamente asfixiante, para propor uma história em que, até o meio de sua exibição, não era possível estabelecer quais eram os heróis e os vilões: a irmã (Eva – Malu Mader) que roubou o noivo (Conrado – Thiago Lacerda) de Nina (Maria Flor) torna-se doce e submissa, enquanto a jovem passiva (Nina) dos primeiros capítulos mostra-se uma empresária mão de ferro e

[23] BALOGH, 2002, p.160.

vingativa que se alia ao ex-noivo da irmã para vingar-se. Somente nas semanas finais foi possível estabelecer com clareza para o público qual era o “verdadeiro” vilão da trama.

Ao analisar este curto, porém frutífero e estável período de produção ficcional televisiva no horário das 18 horas da Rede Globo é possível afirmar uma tendência do horário em manter um conservadorismo em suas telenovelas, explorando ao máximo os enredos de época que lembram, até mesmo esteticamente, em um ritmo cadenciado, o romantismo literário, inclusive os primeiros folhetins, franceses e brasileiros, mas que, mesmo neste parâmetro de construção, pode trazer inovações ao discutir o ontem pensando no presente, levando aos telespectadores temáticas que ainda não ligadas diretamente ao dia a dia ordinário, ativam memórias culturais coletivas sobre conflitos e heranças históricas, como escravidão, revoluções, guerras, movimentos sociais que compõem o imaginário brasileiro e têm direta relação com os problemas atuais do país.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas teorias revisadas neste artigo e a breve análise proposta das telenovelas apresentadas pela Rede Globo no horário das 18 horas, é coerente apontar que este horário vem mostrando, nos últimos 8 anos, uma linearidade no formato de suas produções, frequentemente assinaladas pela estética e temática de época.

As telenovelas coletadas entre 1999 e 2007 apresentam uma estrutura narrativa muito semelhante àquelas veiculadas no início da ficção seriada (Folhetim e Radionovela) imersas em elementos provenientes do folhetim, subgênero literário do século XIX, e do melodrama caracterizados pela moralidade representada a partir de esquematismo e maniqueísmo na constituição de personagens e da própria trama, porém, não deixa de ser uma atualização ao adicionar novas discussões, mesmo que muito parecidas com os romances literários do século XIX, sendo que, pelo menos duas das telenovelas exibidas, são adaptações de obras literárias (*Cabocla* (1931) de Ribeiro Couto e *Sinhá Moça* (1950) de Maria Dezonne Pacheco Fernandes).

O maniqueísmo, especialmente o Bem e o Mal, e o esquematismo das personagens e seus conflitos afim de expressar uma ideologia baseada numa moralidade que pode possibilitar uma justiça social ou mesmo expressar os ingredientes básicos que compõem o ser humano estão fortemente presentes nesse tipo de produção, conferindo uma universalidade frutífera para os objetivos comerciais de sua promotora, visto que pretende-se alcançar um público geral, ou seja, todas as idades, sexo, classe social e, ainda, potenciais de consumo.

É possível, assim, inferir que há uma tendência no horário de manutenção do formato conservador ancorado no melodrama, como um legítimo folhetim eletrônico que se mostra, em alguns momentos, como um retorno ao eufemismo literário do século XIX, mas que é uma releitura ao adicionar representações de identidades brasileiras, mesmo que estereotipadas, além de debates que podem ser benéficos para a criação de esferas públicas, através da comoção emotiva provocada por esse gênero (Caso *Coração de Estudante).*

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *O fascínio de Scherazade*: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: EDUSP, 2002.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CONCEIÇÃO, Paula das Graças Teixeira da. *Apostila de Produção Teledramatúrgica.* 2004,60 f. Pesquisa (Iniciação Científica) – Centro Universitário de Belo Horizonte, 2004.

CONCEIÇÃO, Paula das Graças Teixeira da; MOURA, Maíra Bueno; SANTOS, Nadja Lígia. *O discurso narrativo das telenovelas:* O folhetim*.* In: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006.

FERNANDES, Ismael*. Memória da Telenovela brasileira.* 4.ed.ampl.rev. São Paulo: Brasiliense, 1997.

GONÇALVES, Cláudia Siqueira Caetano; FRANÇA, Vera Regina Veiga; Universidade Federal de Minas Gerais**.** *Laços televisivos**,** laços identitários**,** laços de família***.** 2002. enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

JOST**,** François; DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Litia Dias de. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de.. *Telenovela*: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, c2004.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro.* 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações:* comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MEYER, Marlyse. *Folhetim:* uma história*.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mario Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões*. Telenovela:* história e produção*.* São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia*: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTTINI**,** Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

Sites

Rede Globo: Direção Geral de Comercialização – www.redeglobo.com.br/comercial. Acesso em 02 de Dezembro de 2007.

Teledramaturgia – www.teledramaturgia.com.br. Acesso em 25 de setembro de 2007.

Programas

BARBOSA, Benedito Ruy Barbosa; BARBOSA, Edilene; BARBOSA, Edmara, WADDINGTON, Ricardo. *Cabocla.* Rede Globo, 2004.

BARBOSA, Benedito Ruy Barbosa; BARBOSA, Edilene; BARBOSA, Edmara; Gomes, Rogério. *Sinhá Moça*. Rede Globo, 2006.

BRAGA, Gilberto; PAULO, Marcos Paulo. *Força de um desejo.* Rede Globo, 1999.

CARRASCO, Walcyr; TALMA, Roberto. *A Padroeira.* Rede Globo, 2001-2002.

CARRASCO, Walcyr; FERNANDO, Jorge. *Alma gêmea.* Rede Globo, 2005-2006.

CARRASCO, Walcyr; FERNANDO, Jorge. *Chocolate com Pimenta.* Rede Globo, 2003-2004.

CARRASCO, Walcyr; CARVALHO, Denis. *O Cravo e a Rosa.* Rede Globo, 2000-2001.

CARVALHO, Denis; NEGRÃO, Walter. *Como uma onda.* Rede Globo, 2004-2005.

JACOBINA, Emanuel; WADDINGTON, Ricardo. *Coração de Estudante.* Rede Globo, 2002.

JIHN, Elizabeth; MANGA, Carlos. *Eterna Magia.* Rede Globo, 2007.

LINHARES, Ricardo; TALMA, Roberto. *Agora que são elas.* Rede Globo, 2003.

MAYA, Wolf; MORETZSOHN, Ana Maria. *Esplendor.* Rede Globo, 2000.

MORETZSOHN, Ana Maria; SARACENI, Denise. *Estrela guia.* Rede Globo, 2001.

MORETZSOHN, Ana Maria; SARACENI, Denise. *Sabor da Paixão.* Rede Globo, 2002-2003.

NEGRÃO, Walter; RIOS, Luiz Henrique. *Desejo Proibido.* Rede Globo, 2007.

RIBEIRO, Ivani; TALMA, Roberto. *O Profeta.* Rede Globo, 2006-2007.