



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Marcone Edson de Sousa Rocca

**Melodrama, Folhetim e Teledramaturgia:
de Alexandre Dumas a Gilberto Braga,
a interseção entre os gêneros**

Rio de Janeiro

2014

Marcone Edson de Sousa Rocca

**Melodrama, Folhetim e Teledramaturgia:
de Alexandre Dumas a Gilberto Braga, a interseção entre os gêneros**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R671	<p>Rocca, Marcone Edson de Sousa. Melodrama, folhetim e teledramaturgia: de Alexandre Dumas a Gilberto Braga, a interseção entre os gêneros / Marcone Edson de Sousa Rocca. – 2014. 111 f.</p> <p>Orientador: Geraldo Ramos Pontes Junior. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Melodrama – História e crítica – Teses. 2. Folhetins brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Telenovelas – Brasil – História e crítica – Teses. 4. Intertextualidade - Teses. 5. Dumas, Alexandre, 1802-1870 – Crítica e interpretação - Teses. 6. Braga, Gilberto, 1946- - Crítica e interpretação - Teses. 7. Dumas, Alexandre, 1802-1870. O conde de Monte Cristo – Teses. 8. Braga, Gilberto, 1946-. Insensato coração – Teses. 9. Literatura comparada – Francesa e brasileira – Teses. 10. Literatura comparada – Brasileira e francesa – Teses. I. Pontes Junior, Geraldo R. (Geraldo Ramos), 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 82.091-312.5(091)</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Marcone Edson de Sousa Rocca

**Melodrama, Folhetim e Teledramaturgia:
de Alexandre Dumas a Gilberto Braga, a interseção entre os gêneros**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 11 de abril de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior (orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dra. Celina Maria Moreira de Mello
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dra. Claudia Maria Pereira de Almeida
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2014

Aos meus incansáveis pais, Maria das Graças e Edson e aos meus amados filhos, Matheus Klaus e Marcus Axel.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que está acima de toda a ciência.

A Geraldo Pontes, que com seu admirável conhecimento e incansável dedicação orientou tão pacientemente esta pesquisa.

A Carlos Eduardo Barcelos, que colaborou tão atenciosamente na formatação deste trabalho.

À Flávia Silva, que nos abriu as portas da TV Globo para que tivéssemos acesso ao material necessário.

A Álvaro Marques, que de maneira tão solícita respondeu aos nossos pedidos junto ao CEDOC TV Globo.

À professora, colega de instituição e amiga, Cláudia Almeida, que sempre esteve presente na minha vida acadêmica e profissional, me incentivando positivamente e me orientando para que fizesse as escolhas certas.

Aos meus filhos, que com seu amor e companheirismo, renovam em mim a vontade constante de seguir em frente.

Aos meus pais, que incansavelmente não medem esforços para me garantir o necessário para a conquista do meu sucesso.

Às minhas irmãs, que sempre estiveram ao meu lado nos momentos mais inquietantes.

Aos meus sobrinhos, que com seus sorrisos carinhosos sempre iluminavam o meu caminhar.

Aos amigos, que me fizeram sorrir quando a angústia da incerteza rondava o pensamento.

Aos meus colegas de trabalho, que foram compreensivos nos momentos turbulentos.

Aos meus alunos, que carinhosamente torceram para que alcançasse o sucesso pretendido.

[...] Jusqu'au jour où Dieu daignera dévoiler l'avenir à l'homme, toute la sagesse humaine sera dans ces deux mots: Attendre et espérer !

Alexandre Dumas

RESUMO

ROCCA, Marcone Edson de Sousa. *Melodrama, folhetim e teledramaturgia: de Alexandre Dumas a Gilberto Braga, a interseção entre os gêneros*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O presente trabalho tem como objetivo estabelecer, pelo viés da Literatura Comparada, pontos de interseção entre o plano de vingança engendrado pelas personagens, Edmond Dantès, no romance-folhetim *O Conde de Monte-Cristo* de Alexandre Dumas, e Norma Pimentel na telenovela *Insensato Coração* de Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Além de apresentar um histórico da formação, assim como a evolução dos gêneros, melodrama, folhetim e teledramaturgia. Este trabalho surgiu da vontade de revolver intertextos de obras, em diferentes gêneros, que até hoje garantem uma continuidade de aspectos de absorção do grande público. Princípios teóricos como aqueles de Julia Kristeva sobre intertextualidade, assim como os princípios de arquitexto e hipertexto, propostos por Gérard Genette são tomados como norteadores da análise. Pretendemos, também, refletir a respeito das ideias trabalhadas por Pierre Bourdieu sobre o capital simbólico e o capital econômico das obras, trazendo à tona uma discussão sobre o valor da produção artística, considerando a sua recepção pelo seu respectivo público.

Palavras-chave: Melodrama. Folhetim. Teledramaturgia. Intertexto. Arquitexto.

RESUME

ROCCA, Marcone Edson de Sousa. *Mélodrame, feuilleton et dramaturgie de télévision: d' Alexandre Dumas à Gilberto Braga, l'intersection entre les genres*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Ce travail propose comme but, ayant comme base les principes de la littérature comparée, l'établissement des points d'intersection entre le plan de vengeance engendré par les personnages Edmond Dantès, dans le Roman-feuilleton *Le Comte de Monte-Cristo*, et Norma Pimentel dans le feuilleton télévisé *Insensato Coração* de Gilberto Braga et Ricardo Linhares. Ainsi que de présenter l'historique de la formation et l'évolution des genres, mélodrame, feuilleton et dramaturgie de télévision. Ce travail est le résultat du désir de toucher à des intertextes des oeuvres, dans de différents genres, qui jusqu'à nos jours garantissent la continuité des aspects de réception du grand public. Les théories de Julia Kristeva à propos de l'intertextualité, comme celles de Gérard Genette à propos de l'architexte et l'hipertexte ont été utilisées comme support théorique de l'analyse. Nous souhaitons, aussi, réfléchir à propos des idées de Pierre Bourdieu sur le capital symbolique et le capital économique des oeuvres. Par conséquent discuter la valeur de la production artistique et sa réception auprès de son public.

Mots-clés: Mélodrame. Feuilleton. Dramaturgie de Télévision. Intertexte. Architexte.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O MELODRAMA	16
1.1	Da ópera se fez melodrama	16
1.2	As personagens melodramáticas	20
1.2.1	<u>O vilão</u>	21
1.2.2	<u>A heroína</u>	22
1.2.3	<u>A personagem cômica</u>	23
1.2.3.1	As matronas.....	24
1.2.3.2	Os matamouros e os soldados.....	24
1.2.3.3	Os bobos.....	25
1.2.4	<u>As personagens secundárias</u>	26
1.3	O esquema melodramático	26
2	O ROMANCE-FOLHETIM	28
2.1	Do melodrama se fez folhetim	28
2.2	O caráter comercial do folhetim	28
2.3	O folhetim de Alexandre Dumas	31
2.3.1	<u>O Conde de Monte-Cristo</u>	36
3	A TELEDRAMATURGIA	41
3.1	Do folhetim se fez teledramaturgia	41
3.2	Insensato Coração	52
4	O PLANO DE VINGANÇA: UMA ANÁLISE DE CORPUS	56
4.1	Intertextualidade e Interdisciplinaridade	56
4.2	A construção dos planos de vingança de Edmond e Norma	58

4.2.1	<u>O interrogatório</u>	59
4.2.2	A busca pelo conhecimento.....	64
4.2.3	O tesouro escondido.....	68
4.2.4	A transformação.....	71
4.2.5	O instinto assassino.....	74
4.2.6	A revelação.....	79
4.2.7	A execução do plano de vingança.....	83
	CONCLUSÃO	87
	REFERÊNCIAS	91
	ANEXO A – Cópia do Journal des Débats de 28 de agosto de 1844.	94
	ANEXO B – Partitura da ária Mon coeur s’ouvre à ta voix.....	98
	ANEXO C – Partitura da ária O mio babbino caro.....	106
	ANEXO D – Entrevistas com os autores da novela.....	109

INTRODUÇÃO

Ao nos depararmos com uma cena da novela *Insensato Coração*, de autoria de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, exibida pela TV Globo, no ano de 2011, começamos a perceber o quanto a teledramaturgia utiliza-se dos elementos do romance-folhetim francês do século XIX, que por sua vez se constrói a partir dos elementos herdados do melodrama do século XVIII. Na referida cena, a personagem Norma, vivida pela atriz Glória Pires, tentava matar a personagem Teodoro, vivida pelo ator Tarcísio Meira tendo como fundo musical a ária *Mon coeur s'ouvre à ta voix*, da ópera *Samson et Dalila*, uma composição datada do século XIX, mais especificamente do ano de 1877, de Charles-Camille de Saint-Saëns, o que dava à cena uma atmosfera de tensão romântica com um grande teor dramático.

Este trabalho surgiu da vontade de revolver intertextos de obras, em diferentes gêneros, que até hoje garantem uma continuidade de aspectos de absorção do grande público. A análise do corpus dar-se-á à luz dos teóricos que estabeleceram princípios para a Literatura Comparada, fundamentando este tipo de estudo comparativo. No caso específico desta pesquisa, tratar-se-á da análise de gêneros que se cruzam no tempo e no espaço social no qual estão inseridos. Através do enfoque em cenas da novela *Insensato Coração*, a pesquisa trará à tona a perpetuação de um intertexto que permanece no imaginário do espectador, mantendo seu interesse pelo gênero. Assim, pretendemos compreender a obra televisiva através do estudo de procedimentos que caracterizam a relação entre melodrama, romance-folhetim e teledramaturgia.¹ Inicialmente, pensávamos analisar comparativamente várias cenas da novela *Insensato coração* com trechos do romance folhetim de Alexandre Dumas, *O Conde de Monte-Cristo*. Para isso fizemos contato com a TV Globo através do setor responsável pelas pesquisas acadêmicas ligadas às produções da emissora, a Globo Universidade. O primeiro contato com este setor deu-se ainda na etapa de elaboração do projeto apresentado na inscrição para concorrermos a uma vaga no programa de pós-graduação *strictu sensu* do Instituto de Letras da UERJ, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Tivemos uma enorme dificuldade em ter nossas solicitações atendidas. O acesso às

¹ KRISTEVA, J. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969

cenar e às informações sobre a novela, extremamente necessário para o desenvolvimento do trabalho, deu-se de forma lenta e dificultosa. Sendo assim, com um recorte de algumas cenas da novela, que pudemos obter, optamos por apresentar nesta dissertação um embasamento teórico para a análise que pretendemos continuar a fazer na tese de doutorado, na qual retomaremos de forma mais aprofundada, alguns temas já abordados aqui. A emissora não disponibiliza o roteiro da obra, mas uma sinopse, que funcionará aqui então como um “paratexto”, segundo os princípios elaborados por Gérard Genette, que diz que ao delimitar a obra, o paratexto acaba por tornar-se uma porta de entrada para a mesma, estabelecendo uma ponte entre um dentro e um fora, promovendo um determinado acesso ao interior da obra (GENETTE, 1987). Assim entenderemos a sinopse que nos foi disponibilizada pelo CEDOC, Centro de Documentação da Rede Globo.

Analisaremos o corpus que continuaremos a reunir, sobretudo no que diz respeito às cenas da telenovela, assim como outras informações que enriquecerão a pesquisa que se fará em seguida, possivelmente na apresentação de um projeto para o doutorado. Nesta pesquisa, analisaremos especificamente, o plano de vingança engendrado pelas personagens Edmond Dantès em *O Conde de Monte-Cristo*, e o plano de vingança engendrado pela personagem Norma Pimentel na novela *Insensato coração*.

Neste trabalho, faremos um levantamento da formação de cada gênero destacando dados históricos concernentes à origem de cada um, buscando sempre confrontá-los e, desta maneira, salientar as inúmeras interseções existentes.

Observaremos que na formação dos gêneros aqui abordados, melodrama, folhetim e teledramaturgia, os elementos socioeconômicos exerceram papel fundamental para que cada qual se constituísse como os conhecemos nos dias de hoje. Seja pela influência do período revolucionário francês vivido no século XVIII, seja pela popularização da arte e o uso da mesma como maneira de aumentar lucros e dividendos dos jornais do século XIX, seja também a utilização da trama televisiva para disseminar ideais de consumo, assim como fazer campanhas educativas nos nossos dias, cada um dos três gêneros está extremamente marcado pelo desejo de seus autores em dialogar diretamente com o público que o consome. Para eles, sua arte deveria atingir o maior público possível, o que entendemos não comprometer necessariamente sua qualidade. Desse modo, procuramos fazer uma reflexão sobre o quanto a elaboração cuidadosa das obras melodramáticas,

folhetinescas ou de teledramaturgia lhes confere um valor qualitativo que merece a atenção e o respeito acadêmico, em que pese as questões de mercado que mantêm os gêneros.

Engendraremos tal reflexão à luz de princípios estéticos propostos por Pierre Bourdieu ao separar as obras de arte em grupos que têm capital simbólico, ou seja, configuram a arte pura sem fins lucrativos endereçados a um grupo pequeno de apreciadores e conhecedores de arte elaborada e hermética, enquanto outros fariam apelo ao capital econômico, pois têm em sua essência não apenas o desejo de fazer arte pela arte, mas de produzir dividendos com a sua comercialização, o que foi muito criticado por críticos do século XIX, como Charles-Augustin Sainte-Beuve, quando trata do assunto em seu texto intitulado *De la Littérature Industrielle*.

Nesta pesquisa, pretendemos mostrar o quanto os gêneros trazem em sua essência parte do seu antecessor. A ópera, na Itália do século XVII, funciona como o ponto de partida ao que hoje vemos nas telenovelas, passando, é claro, pelo melodrama e pelo romance-folhetim.

Apresentaremos um panorama do surgimento e desenvolvimento destes gêneros que se cruzam e se completam. No primeiro capítulo, nos deteremos em falar do melodrama como gênero que teve sua origem na Itália do século XVII, com o drama melódico, o que hoje chamamos de ópera, assim como falaremos da sua evolução para o melodrama na França do século XVIII.

Considerando que o melodrama atingiu o seu auge em meados do século XVIII, na França revolucionária, na qual se buscava a disseminação da arte em meio a um público menos erudito que reunia desde burgueses que começavam a vivenciar uma mobilidade socioeconômica a trabalhadores e camponeses que tinham muito pouco estudo e, conseqüentemente, pouca capacidade de compreender uma arte rebuscada e complexa que exigisse grande abstração do pensamento, não era possível exibir para este público uma obra que exigisse um conhecimento prévio acadêmico, o qual esta camada da sociedade não possuía. Esta necessidade social de produzir uma arte popular de fácil acesso, que estaria diretamente contrária à Tragédia ou à Comédia clássica do período anterior à revolução, fez com que os textos melodramáticos fossem construídos seguindo princípios diferentes daqueles utilizados pelos seus antecessores. Neste período, a arte era prioritariamente voltada para os nobres que faziam parte da corte do rei,

detentores de uma formação que lhes permitia compreender sem dificuldades as sutilezas e as complexidades da arte daquela época.

No segundo capítulo, trataremos do romance-folhetim do século XIX, que mantém este caráter popular, buscando atingir o maior número de leitores possível, para fomentar a venda de jornais da época. Desta maneira, os autores garantem o sucesso de sua fórmula extremamente influenciada pelos elementos constitutivos do melodrama. Neste capítulo, nos deteremos a apresentar a história da obra *O Conde de Monte-Cristo*, de Alexandre Dumas, texto que utilizaremos como corpus para análise.

No terceiro capítulo, apresentaremos um histórico do surgimento da teledramaturgia brasileira e sua evolução com o passar dos anos, chegando aos dias atuais. Trataremos especificamente da novela *Insensato Coração*, de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, obra que também utilizaremos como corpus para análise nesta pesquisa. Segundo nossa pesquisa, a teledramaturgia ainda nos dias atuais, utiliza-se dos mesmos elementos do melodrama e do romance-folhetim para alcançar os mesmos objetivos, ou seja, atingir o maior número de telespectadores possível, oferecer uma obra de fácil entendimento para que assim atinja a todo o tipo de telespectador e alcançar lucro e dividendos.

Neste trabalho, optaremos por mostrar a interseção que há entre o melodrama, o romance-folhetim e a teledramaturgia de forma gradativa. Pouco a pouco a interseção entre os gêneros será revelada, à medida que dissertarmos a respeito da sua origem, construção e evolução.

Gostaríamos de destacar que no capítulo no qual trataremos do melodrama, faremos uma apresentação das personagens melodramáticas com maior destaque, pois entendemos que estas personagens são a grande marca de interseção entre os três gêneros, como demonstraremos ao confrontarmos as obras que foram utilizadas como corpus para a pesquisa.

No quarto e último capítulo desta dissertação, faremos a análise comparativa do plano de vingança desenvolvido nas duas obras. Em *O Conde de Monte-Cristo*, a personagem Edmond Dantès é vítima de um plano de seus supostos amigos, que findam por complotar contra ele o que ocasiona a sua prisão. Durante o período de reclusão, Dantes engendra um plano de vingança que é impulsionado por um tesouro ao qual ele tem acesso através de um companheiro que conhece no Chateau d'If. Este companheiro, o abade, além de lhe dar o mapa do tesouro que

depois seria a sua chave de acesso à sua nova vida, abre-lhe os olhos para o mundo dos livros, fazendo com que Edmond Dantes se torne um homem culto. Ao conseguir fugir da prisão, Edmond põe em prática seu plano começando por assumir uma identidade diferente da original, tornando-se finalmente o Conde de Monte-Cristo.

No caso da telenovela *Insensato Coração*, a personagem Norma, vivida pela atriz Glória Pires envolve-se com um homem que se diz apaixonado por ela. Aproveitando-se da sua ingenuidade, ele usa da boa vontade de Norma para roubar um de seus pacientes, já que ela trabalhava como técnica em enfermagem. Em seguida, Norma é acusada do crime e é condenada à prisão. Durante o período em que fica presa, Norma conhece Jandira, personagem que lhe apresenta um mundo diferente daquele com o qual Norma estava acostumada a conviver. Norma então começa a pensar em uma maneira de se vingar do golpe que havia levado de Léo, seu antigo namorado. Passa a ler com frequência, de modo a tornar-se uma mulher melhor preparada para enfrentar as dificuldades da vida e tudo aquilo que estava por vir, à medida que ela pusesse em prática seu plano de vingança. Ela consegue ganhar dinheiro matando uma de suas companheiras de prisão que lhe confia onde teria guardado o seu dinheiro fora da cadeia, dinheiro ao qual Norma consegue ter acesso ao sair da prisão.

Nas duas histórias, os elementos que compõem a sequência de ações são fortemente marcados pelos princípios melodramáticos. A divisão das personagens entre boas e más, as perseguições, a luta constante entre o bem e o mal, entre outros elementos que elencamos no desenvolvimento da pesquisa, permanecem presentes na construção das tramas televisivas da atualidade. Essa permanência, na verdade, constitui-se como garantia de boa aceitação do público, que embora não seja o mesmo de três séculos atrás, mantém muitas das características que garantem uma grande receptividade das telenovelas nos dias de hoje.

Queremos, com esta pesquisa, mostrar que a escolha por parte dos autores do romance-folhetim e da telenovela, em utilizar os elementos constitutivos do melodrama em suas obras, dá-se de maneira consciente, com a finalidade de obter o sucesso garantido quando da sua exibição televisiva e veiculação na imprensa escrita, no caso do romance-folhetim do século XIX.

Para mostrar a interseção entre os gêneros contida no plano de vingança engendrado nas respectivas obras, faremos a devida aproximação das personagens

diretamente envolvidas com esta parte da trama, assim como analisaremos quais foram suas motivações e quais foram os objetivos traçados por cada um.

1 O MELODRAMA

1.1 Da ópera se fez melodrama

O melodrama surgiu em meados do século XVII na Itália. Este início é associado à ópera, que na sua feição mais popular nesta época, unia texto e canção², além de apresentações que traziam dramas inteiramente cantados³.

A ópera garante a sua permanência até os dias atuais como expressão artística de grande sucesso junto a um público específico admirador de arte erudita, mas também permanece viva enquanto peça fundamental para a formação da teledramaturgia que algumas vezes sofre influência direta da ópera, seja pela sua essência romântica e dramática ou ainda através de intertexto provocado pelos autores de novela da atualidade.

Um claro exemplo de intertextualidade deu-se quando os autores da novela *Insensato Coração* que será utilizada como exemplificação da interseção entre os gêneros estudados neste trabalho, melodrama, folhetim e teledramaturgia, utilizaram-se da ária *O mio babbino caro*, da ópera *Gianni Schicci* do compositor Giacomo Puccini⁴, para compor a trilha sonora da novela. É importante notar que os teledramaturgos em questão buscaram em um dos antecedentes da teledramaturgia, a ópera, a ária que fazia parte da trilha sonora da novela que funcionaria como pano de fundo para as cenas da personagem Teodoro, vivida pelo ator Tarcísio Meira. Teodoro era um homem rico e refinado, com gosto rebuscado e grande conhecimento da arte erudita. Na segunda fase da trama televisiva ele se casa com Norma, personagem vivida pela atriz Glória Pires⁵.

Ainda a respeito da origem do melodrama como gênero na Europa, somente no século XVIII este termo foi usado na França, em função de um desentendimento entre músicos franceses e italianos. A partir daí, o gênero começa a obter visibilidade neste país até que, em 1762, Laurent Garcins escreve uma dissertação erudita intitulada *Traité du Mélodrame*⁶. Neste trabalho, Garcins estabelece as

² HUPPES, Ivete. *Melodrama: O gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 21

³ THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.16

⁴ Disponível em: <<http://www.sabercultural.com/template/musicas/Maria-Callas-O-Mio-Babbino-Caro.html>>. Acesso em: 27 jan. 2014.

⁵ SENA, Muniky. *Sinopse da novela Insensato Coração*. CEDOC Rede Globo, 2011.

⁶ *Ibid.*, p. 16

diferenças entre o drama e a ópera, fazendo com que o novo gênero tomasse forma e que as produções que correspondessem às características do mesmo fossem devidamente classificadas e reconhecidas como obras melodramáticas. O gênero surge na França num momento de grandes transformações sociais, já que ele sucede à Revolução Francesa. Nesse momento, vemos uma popularização das manifestações teatrais francesas que agora devem atingir um público mais simples e menos exigente no que tange a forma do texto e a complexidade das personagens. A catarse neste momento passa a ser mais simples. A identificação da plateia passa a partir desse momento, a ser mais próxima de tipos populares da vida cotidiana dos burgueses e dos aldeões que passam a ter acesso à arte.

Romântico por excelência, se o melodrama extrapola a origem, isto em boa parte se deve à capacidade que revela para absorver modificações sugeridas pelo contexto histórico-social, as quais obrigatoriamente repercutem no gosto da plateia. Personagens da aristocracia feudal, por exemplo, vão sendo substituídas por senhores burgueses, e os cenários aldeões pelos ambientes urbanos, à medida que o século avança. Por excelência moderno, o melodrama busca deliberadamente a sintonia com o grande público, identificando nessa adesão caminho para o sucesso.⁷

Podemos claramente entender a interseção presente entre a telenovela e o melodrama na sua essência, pois é justamente esta modernidade romântica que se estabelece como base para esta produção artística dos tempos atuais, que está diretamente ligada às demandas sociais, utilizando-se de personagens representativos da vida cotidiana dos telespectadores que se identificam facilmente com os ambientes apresentados na tela diariamente. Na sua essência, como veremos posteriormente que o folhetim assim também o faz, a telenovela se apropria das características do gênero melodramático para fazer-se presente no cenário artístico da atualidade. Renata Pallottini, dramaturga e estudiosa da teledramaturgia, propõe uma lista de vários antecedentes que influenciaram a construção do gênero televisivo como “o melodrama teatral, o romance em folhetim, a radionovela, a fita em série norte americana, a fotonovela e as histórias em quadrinhos”⁸.

A partir de nossas leituras e análises comparativas entre gêneros, obras e públicos receptores dos gêneros em questão, considerando o tempo e o espaço em

⁷ HUPPES, 2000, p. 23

⁸ PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012 p. 49

que cada um dos elementos citados anteriormente estão devidamente inseridos, podemos dizer que o autor de novela utilizou-se de tais características para alcançar o mesmo sucesso de massa de seus antecessores, uma vez que a simplicidade da emoção, mesmo sem grande aprofundamento psicológico, é capaz de levar a sua plateia a alcançar uma catarse barata⁹, sem grande pretensão de estar construída em bases psicológicas profundas e complexas, o que atingia um público numeroso, que lotava os teatros para assistir a peças melodramáticas, como as de Pixérécourt, ou ainda que comprava os jornais que traziam o capítulo diário do folhetim do momento como os que eram publicados no *Journal des débats*, jornal francês publicado diariamente. Esta busca por sucesso que era revertida em lucro, já no século XIX, pode ser comparada à busca por audiência dos dias atuais, por parte das emissoras que produzem as telenovelas.

Voltando a falar do melodrama na sua origem, é na segunda metade do século XVIII que a França conhece o melodramaturgo¹⁰ René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), que inaugura o gênero e cristaliza as suas características através de suas obras. Pixérécourt é considerado o pai do Melodrama, tendo escrito mais de 100 peças que foram encenadas mais de 1000 vezes em toda a França e em outros países. Para ele, sua obra era destinada “para pessoas de todas as condições, ilustradas e parvas (...) homens, mulheres, crianças, ricos e pobres, todos vieram rir e chorar com melodramas bem elaborados, onde nunca se esqueceram os princípios da moralidade.”¹¹

Essa proximidade da arte com uma plateia mais rude e menos rebuscada no que se trata de refinamento artístico e cultural é uma novidade que precisa ser entendida e estabelecida de forma a atrair esse público novo para os teatros. O novo espectador tem dificuldade de entender a Tragédia neoclássica de Racine que demanda um conhecimento prévio para a compreensão de peças que apresentam referências antigas. Esse momento revolucionário traz à tona um público formado por classes populares que estavam sedentas em obter um certo alívio dos anos que antecederam ao período, no qual vivenciaram situações de violência e privação

⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 238

¹⁰ THOMASSEAU, 2005, p. 44

¹¹ PIXERÉCOURT, 1971 apud HUPPES, 2000

extremas. Todo esse contexto histórico levou à eclosão do que ficou convencionado com o nome de estética melodramática¹² na arte, sobretudo no teatro.

Em 1791, é divulgado na França o édito de liberação, que era uma espécie de autorização para que todo cidadão que assim o desejasse, construísse um teatro onde qualquer tipo de peça fosse encenada sem que houvesse qualquer tipo de restrição quanto ao gênero.

Nesse momento inédito da França Revolucionária, o melodrama se torna uma forma de exaltar o povo e a burguesia que se impunha como uma classe importante na sociedade, pois ele trazia para a cena personagens da vida cotidiana que tratavam de assuntos que causavam uma total identificação com a plateia. Isso se dava de forma simples e clara, trazendo nas peças a moral das personagens de maneira antecipada para que o público não tivesse dúvida na interpretação da trama apresentada. Tudo isso diminui, evidentemente, a exigência de que o público compreendesse enredos complexos e codificados. Desse modo, pode-se compreender o melodrama como uma tentativa de exaltar as situações do presente, atitude que lança um olhar sobre o passado como algo obsoleto, que não deve exercer tanta importância na construção da sociedade de então, como ressalta Thomasseau:

Com efeito, propondo um imaginário da história da França na qual triunfavam sempre os grandes capitães e uma visão da sociedade na qual eram exaltadas as virtudes civis, familiares e marciais, os melodramas reconciliaram todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas.¹³

No que diz respeito à temática do melodrama, pode-se dizer que os elementos que norteiam as tramas melodramáticas são o amor, a perseguição a este amor que causa a extrema infelicidade do perseguido, a traição, os castigos, as recompensas e o triunfo da virtude como restabelecimento do equilíbrio que havia sido rompido pelo perseguidor (THOMASSEAU, 2005). As peças melodramáticas no seu início eram divididas em três atos que, segundo Ginisty, tinham sua arquitetura construída da seguinte maneira, “o primeiro ato consagrado ao amor, o segundo à felicidade e o terceiro ao triunfo da virtude.”¹⁴ O texto melodramático no seu

¹² THOMASSEAU, 2005. p. 13

¹³ Op.cit. p. 15

¹⁴ GINISTY, 1911.

surgimento era considerado exagerado, com apelos que se aproximavam da tragédia de forma paródica, sem que, na época, os autores do melodrama fizessem este tipo de construção de forma consciente. O sentimentalismo trágico e heroico é explorado ao máximo na infundável repetição de golpes de teatro¹⁵, ações imprevistas que de forma surpreendente mudam completamente o rumo da trama. Este é, segundo Pavis, um “recurso dramático por excelência que especula sobre o efeito surpresa e possibilita, na oportunidade, resolver um conflito graças a uma intervenção externa.”¹⁶

1.2 As personagens melodramáticas

Em relação às personagens melodramáticas clássicas, elas se dividem de maneira bem maniqueísta, de um lado os bons, de outro os maus (THOMASSEAU, 2005). Elas não mantêm entre si nenhuma possibilidade de ligação e encontram-se sempre em blocos opostos. Segundo Thomasseau, elas são identificadas facilmente pela sua aparência e pelo seu gestual que são bastante representativos da personalidade das mesmas.

As personagens seguem, no melodrama clássico, uma tipologia característica fazendo-se representar por “entidades principais: o vilão, a vítima inocente, o cômico; e outras secundárias, como o pai nobre, ou o protetor misterioso.”¹⁷ Patrice Pavis, apresenta uma análise da construção dessas personagens, que segundo ele são extremamente simples sem nenhuma possibilidade de opção trágica. Ao dizer isto ele se refere à tragédia clássica que antecede o melodrama. Essas personagens reúnem em si bons ou maus sentimentos, certezas que não se contradizem jamais.

Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata. As situações são inverossímeis, mas claramente traçadas: infelicidade absoluta ou felicidade indizível; destino cruel que acaba ou se arranjando (no melodrama otimista) ou que permanece sombrio e tenso, como no roman noir, injustiças sociais ou recompensas feitas à virtude e ao civismo.¹⁸

¹⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 238

¹⁶ *Ibid.*, p. 187

¹⁷ *Op.cit.* p. 39

¹⁸ PAVIS, 2008. pp. 238-239

Em seguida apresentamos de maneira mais detalhada as características principais que compõem os tipos de personagens elencadas acima segundo a descrição proposta por Thomasseau.

1.2.1 O vilão

Segundo o autor, existem algumas diferentes possibilidades de construção do vilão melodramático. A primeira delas seria a do vilão que, fazendo parte da família acaba por influenciar de maneira negativa o filho da casa onde se desenvolve a trama. Este é chamado de “o gênio mau da família” (2005: p. 40). Tal personagem geralmente era detentora de um segredo da vítima perseguida que colocava em apuros a dignidade da heroína ou do herói. Conseqüentemente, o vilão constrói-se não apenas no texto mas também e de maneira preponderante na formação do seu visual, personagens pálidos e esqueléticos compunham o ar de vilania que se desejava imprimir à personagem. Toda essa caracterização fazia parte justamente do jogo de cena que visava deixar tudo claro e simples, cada personagem exercia seu papel para que não pairassem dúvidas sobre o lugar que cada um ocupava na história. Eram personagens que falavam com voz cavernosa e geralmente representavam desertores do exército de Napoleão, ateus, estrangeiros ou ainda marginais. Eram presos no desenrolar da peça, geralmente no momento em que o seu triunfo parecia inevitável, geralmente saíam de cena escoltados por dois policiais.

No caso da teledramaturgia, podemos destacar, dentre vários vilões, um exemplo que se encaixa bem nessas características que acabamos de citar. A personagem Leo da novela *Insensato coração*. Leo, personagem vivida pelo ator Gabriel Braga Nunes, era irmão de Pedro, Eriberto Leão, ambos filhos do casal, Raul, vivido por Antônio Fagundes e Wanda, interpretada pela atriz Natália do Vale. Os irmãos Leo e Pedro se distinguiam por apresentarem personalidades opostas, um buscava o sucesso profissional através de muito esforço e dedicação ao seu trabalho, já o outro, Leo, buscava o sucesso através de atitudes desonestas que

envolviam toda a família, o que deixava todos muito decepcionados com o filho e irmão caçula¹⁹.

Também havia, no melodrama do início do século XIX, o vilão que, contrariamente ao primeiro, apresentava-se com todas as características da honestidade, inclusive com uma aparência positiva e atraente, sua vilania se mostrava através de atitudes exageradas de presunção, orgulho e crueldade. Thomasseau o chama de “fidalgo malvado” (2005: p. 40).

1.2.2 A heroína

A vítima inocente é aquela que sofre a perseguição do vilão. Ela representava o bem na articulação maniqueísta da trama melodramática. Geralmente tinha um comportamento linear e equilibrado, sem grandes variações. A função dessa personagem era fazer frente às empreitadas do mal. De uma maneira geral, eram personificadas através de mulheres e crianças que assumiam bem este papel. A mulher torna-se, portanto, a “encarnação das virtudes domésticas” (THOMASSEAU.2005. p. 42), a mulher é aquela dona de casa exemplar, que tudo suporta para manter o equilíbrio da vida cotidiana familiar, não se importando quando é ultrajada e desrespeitada pelas investidas do mal, são mães e esposas irrepreensíveis, como explica bem Thomasseau:

Belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar, elas sofrem uma dupla submissão, filial e conjugal, e as consequências de atos irreparáveis: maldições paternas, violações, casamentos secretos... Em geral superam os homens em devotamento e generosidade.²⁰

Outra imagem forte encontrada na personificação das heroínas melodramáticas é a da criança que sofre no frio severo europeu e vive na maléfica solidão do abandono. São geralmente representadas em dupla, a mais velha e a caçula, que são rejeitadas e vagam de forma errante, entregues à sua própria sorte até que finalmente reencontram a família perdida ou que as havia rejeitado. As

¹⁹ SENA, Muniky. *Sinopse da novela Insensato Coração*. CEDOC Rede Globo, 2011.

²⁰ Op. cit. pp. 42-43

crianças são sempre os grandes protagonistas das cenas de reencontro. Dificilmente o herói melodramático era personificado na figura de um homem, quando isso acontecia geralmente ele representava um filho que sofria algum tipo de maldição paterna proveniente de algum equívoco de infância ou ainda por uma atitude errante que vai ser reconsiderada diante da sua boa conduta.

De uma forma ou de outra, a característica que fundamenta a figura clássica do herói melodramático é a sua pureza, sua virtude sem manchas que se opõe fortemente às investidas maléficas do vilão da história.

Na teledramaturgia, a retomada da figura da mulher frágil, que vai sofrer todo tipo de perseguição devido a sua ingênua honestidade é bastante presente. No caso específico da novela que estamos utilizando como *corpus* de análise podemos destacar a figura da personagem Marina Drumond²¹, vivida pela atriz Paola Oliveira, menina rica, bem educada, bonita e elegante que acaba de chegar da Itália onde estudou design. Durante a trama, Marina passa por uma série de peripécias²² como traições, mentiras, sequestros, acidentes e perseguições, até que reencontre a paz e o equilíbrio no final da história, como é recorrente também nas tramas melodramáticas e folhetinescas.

1.2.3 A personagem cômica

As personagens cômicas, segundo Thomasseau, eram introduzidas na trama antes ou depois das situações que seriam consideradas patéticas. Elas tinham por objetivo aliviar o peso dramático das cenas, ou das grandes peripécias que davam vida às histórias. Havia entre os melodramaturgos a dificuldade e naturalmente o desafio de diminuir a intervenção para que ela não roubasse a cena da personagem principal. Quando, em algumas peças melodramáticas, a figura cômica foi suprimida da trama, foi observado que essas peças não alcançaram o mesmo sucesso das demais que a incluíam. Tal falta de sucesso aconteceu na peça de Pixérécourt, *Les Maures d'Espagne*, melodrama em três atos publicado pelo autor em 1804.

²¹ SENA, Muniky. *Sinopse da novela Insensato Coração*. CEDOC Rede Globo, 2011.

²² PAVIS. 2008. p. 285

Essas personagens cômicas são divididas em quatro grandes categorias: “As matronas, os “matamouros”, os soldados e o bobo.” (THOMASSEAU, 2005: p. 44)

1.2.3.1 As matronas

Segundo Thomasseau, as matronas são bem pouco exploradas pelos melodramaturgos uma vez que elas entram em choque com o princípio maternal da maioria das tramas melodramáticas, em que a imagem da mãe é naturalmente ligada à vítima que sofre a perseguição, tema principal da grande maioria das peças da época. Essas grandes mães são bastante populares quando presentes na cena do melodrama. Um exemplo de matrona que obteve sucesso memorável entre as tramas do melodrama do início do século XIX foi Béatrix, da peça que foi um marco na obra de Pixérécourt, *Robinson Crusoé* de 1805.

Na novela *Insensato Coração*, Gilberto Braga traz a matriarca Vitória Drumond, vivida pela atriz Nathalia Timberg, como a grande detentora da sabedoria e dos valores morais defendidos pela trama televisiva. Mulher rica, de idade já avançada, poderosa por ser a proprietária de uma cadeia de shoppings. Após perder o seu marido, Vitória resolveu ficar à frente dos negócios da família. Atua como grande protetora das netas Marina, Paola Oliveira, e Bibi, Maria Clara Gueiros.

1.2.3.2 Os matamouros e os soldados

Os matamouros, utilizados de forma pouco numerosa, estão presentes no melodrama histórico. Eles atuam na trama como um contraponto do protagonista, são, na verdade, uma versão parodiada do próprio herói e por isso despertam os risos da plateia pelas suas tiradas cômicas ou ainda pela sua semelhança estereotipada com a personagem principal. A personagem cômica que é frequentemente encontrada nas peças melodramáticas do século XIX são os soldados. Esses geralmente são oriundos da Grande Armada, exército napoleônico, alguns apresentam deficiências e mutilações causadas por combates de guerra.

Personagens que estão sempre resmungando, são extremamente orgulhosos de seus feitos militares do passado. São líderes domésticos que chefiam seus empregados como se estivessem à frente de seus grupamentos do exército. Essas personagens cômicas, os soldados, estão sempre sendo convocadas pelo herói a organizarem festas, bailes, encontros sociais e com suas tiradas cheias de humor, salvam o herói de situações difíceis e conquistam a simpatia da plateia muito mais pelo riso que provocam com a linguagem que empregam do que pela zombaria pelos seus tipos desajeitados. Não obstante possuem nomes com duplo sentido como Latreille, que é derivado de parreira, que conseqüentemente remete ao hábito de beber muito vinho, Bombarde que é o nome de uma antiga máquina de guerra, ou ainda Latrombe, personagem cômico de *Robinson Crusóé* (1805), de Pixérécourt, proveniente de tromba que remete ao caráter explosivo e violento da personagem.

1.2.3.3 Os bobos

Os bobos costumam ser ingênuos, confusos e rústicos, expressam o traço cômico de seus personagens tanto pelo que dizem quanto pela maneira com que se comportam. Por vezes, beiram o ridículo, são muito medrosos e fujões não suportando enfrentar o menor perigo, falam de maneira popularesca e regional. Seus nomes também estão ligados aos traços marcantes de suas personalidades como, por exemplo, *Bétioso*, *Innocent* e *Macaroni*. É importante ressaltar, segundo Thomasseau, a importância da antroponímia e da onomástica²³ no melodrama e em toda literatura que se pretende popular.

Na novela *Insensato Coração*, podemos citar como exemplo de personagem cômica, a candidata a celebridade Natalie Lamour, interpretada pela atriz Débora Secco. Ex-participante de um *reality-show*, Natalie faz qualquer coisa para alcançar sucesso e reconhecimento público, suas cenas são sempre cheias de humor, nas suas falas, roupas ou ainda no seu gestual e maneira de pensar. Seu sobrenome, Lamour, realça um aspecto kitsch. Como no melodrama do século XIX, a presença desta personagem funciona como uma maneira de aliviar as tensões geradas pela

²³ Parte da linguística que estuda a origem e o emprego dos nomes próprios, fortemente ligada a geografia e a história, com origem na metade do século XIX.

emoção exacerbada provocada pelo desenrolar dramático das protagonistas durante o desenvolvimento da novela.

1.2.4 As personagens secundárias

Finalmente tratemos das personagens secundárias, que eram representadas, segundo Thomasseau, pelo pai nobre, a personagem misteriosa ou ainda pelos animais. Esses últimos eram utilizados em cena para criar espanto ou terror, ou ainda para fazer participar diretamente da intriga os animais domesticados como pombas e cachorros. Já a personagem misteriosa aparecia subitamente na história para salvar o herói de algum perigo. Ela tudo via e tudo sabia, atuava quando algo impossível de ser resolvido por meios humanos e racionais atrapalhava a vida do herói, momentos nos quais a intervenção do fantástico se fazia necessária para a resolução de tal situação. Os pais nobres do melodrama são considerados herdeiros diretos dos burgueses da comédia. Tipos bonachões e gordos são sempre responsáveis por resguardar a moral e anunciá-la na trama. Figuras que algumas vezes são representadas por pais indignados com a situação de ultraje a que foi submetido seu filho ou filha vítima da perseguição implacável do tirano, sempre estão dispostos a amaldiçoar aquele que for capaz de colocar a vida de seus filhos em risco.

1.3 O esquema melodramático

Um *canevas*²⁴ que durante cerca de quinze anos não sofreu grandes modificações direcionava o desenvolvimento das peças melodramáticas reunindo e dando vida ao conjunto de temas e personagens que eram recorrentes neste tipo de produção artística do século XIX. O esquema era sempre o mesmo, no início do primeiro ato, tudo era só felicidade, em seguida, com a chegada do vilão, dava-se o processo de perseguição do herói até quase o final do terceiro ato, quando

²⁴ Tipo de esquema de desenvolvimento teatral que determina o início, meio e fim da trama e como a mesma deve ser encenada.

finalmente a justiça era feita, o vilão preso e o herói exaltado. Entre o segundo e o terceiro ato acontecia uma sequência de cenas que às vezes beiravam o patético e alternavam-se entre balés, músicas e *intermezzos* cômicos e cenas de extrema violência como duelos, batalhas ou ainda catástrofes naturais. No final do terceiro ato, o vilão se enchia de remorso, era castigado e a harmonia e a paz voltavam, fazendo assim com que a vida das personagens consideradas boas, que sofriam intensamente durante toda a história com as investidas do vilão, retomasse o seu curso natural e equilibrado.

Nas tramas melodramáticas, o espetáculo visual exercia um grande papel. Como disse Victor Hugo em reconhecida reflexão no prefácio de *Cromwell*, “a tragédia fala ao coração e o melodrama aos olhos.”²⁵ Assim, as personagens melodramáticas dividem-se finalmente entre boas ou más. Para essas personagens que se constroem de maneira simples, não há escolha a fazer, não há conflito, o que por si só já torna esse gênero bem diferente do seu antecessor, a tragédia. “No melodrama, há objetivos a alcançar em lugar de dilemas de consciência. Às personagens cabe enfrentar os obstáculos que os acontecimentos interpõem ante a realização de uma meta, seja do lado positivo ou do lado negativo.”²⁶

Assim, a trama do melodrama busca refletir de maneira clara a sociedade na qual está inserida. Os dramas da vida cotidiana viram arte e são encenados de modo a ressaltarem as virtudes burguesas trazendo personagens comprometidas com a racionalidade dos objetivos pré-estabelecidos pelas demandas da vida, quer aquelas do bem, quer aquelas do mal, cada uma buscando alcançar o seu objetivo específico, o da virtude benéfica ou o do triunfo do mal.

²⁵ HUGO, Victor. Prefácio de *Cromwell*. Apud HUPPES, 2000. p. 111.

²⁶ HUPPES, 2000. pp. 113-114

2 O ROMANCE-FOLHETIM

2.1 Do melodrama se fez folhetim

Em sua origem, o romance folhetim apresenta-se como um texto melodramático publicado em partes e ao mesmo tempo parece ser uma evolução deste gênero. No século XIX na Europa, sobretudo na França, o romance folhetim teve sua força e sucesso iniciais ligados a um momento no qual, entre outros fatores sociais, como a popularização das produções artísticas que antes da Revolução Francesa eram voltadas principalmente para os olhos da nobreza, todos buscavam um meio de aumentar os seus ganhos financeiros.

O romance folhetim era publicado gradativamente em jornais de grande circulação em Paris no século XIX. Periódicos como o *Journal des Débats* publicavam uma pequena parte da história por dia, o que fazia aumentar suas tiragens, justamente porque a população o comprava para acompanhar as tramas que se revelavam aos poucos, despertando gradativamente o interesse do seu público leitor.

O fato de que este tipo de produção literária estivesse ligada à necessidade de vender jornal foi preponderante para que a crítica do século XIX, e ainda dos dias de hoje, visse essas obras como menores, a partir de uma ideia de que a arte pura não poderia estar ligada ao dinheiro.

Escrever para vender jornal não era uma prática considerada séria e digna da anuência acadêmica. Para a academia, a busca pelo sucesso comercial diminui o valor artístico da obra. Para a maioria dos críticos da época e ainda para os críticos literários de hoje, objetivar o lucro e o enriquecimento faz com que se lance um olhar menos valoroso à produção artística.

2.2 O caráter comercial do folhetim

Antes de falarmos especificamente do caráter comercial do folhetim, do autor Alexandre Dumas, seu sucesso, suas produções e *O Conde de Monte-Cristo*, é importante refletirmos um pouco sobre o lugar que o romance-folhetim ocupava na

sua origem, o *rez-de-chaussée*, quer dizer, o rés-do-chão, o lugar mais baixo e significativamente menos nobre dos jornais do início do século XIX na França. Para ilustrar o que estamos dizendo, apresentamos em anexo a cópia de um exemplar do *Journal des débats*, no qual encontramos a publicação do primeiro capítulo do romance-folhetim que apresentamos como corpus para análise deste trabalho, *O Conde de Monte-Cristo* (cf anexo I). Esse espaço dado ao folhetim não era gratuito, era propositalmente colocado na parte inferior da página para dar-lhe o lugar que, segundo o pensamento de então, lhe era merecido. Como diz Marlyse Meyer:

De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o rez-de-chaussée – rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. (MEYER, 1996,p. 57)

Também o conteúdo dos folhetins publicados fez com que a crítica considerasse esse tipo de produção artística como menor e como dizia Sainte-Beuve, crítico literário da época, um tipo de Literatura Industrial. O enredo das histórias narradas constituía um emaranhado de relações entre heróis, heroínas, vilões e peripécias de tirar o fôlego dos leitores. Esses eram impulsionados a comprar o jornal do dia seguinte para saber o que aconteceria com as personagens e qual seria o desenrolar da trama. Sainte-Beuve considerava que essa tendência de se escrever nos jornais para favorecer o aumento da venda dos mesmos estabelecia uma crise na Literatura. O crítico demoniza o ato de escrever com o objetivo claro de se ganhar dinheiro. Em seu texto ele esvazia as produções de então, de valor, de densidade, de conteúdo, dizendo que grande parte do que é escrito nos jornais é superficial e sem importância, o que traduzimos nas linhas seguintes para enriquecer esta reflexão:

Abusou-se tanto do público, apresentou-se tanto papel em branco em volumes inchados e mal feitos, publicou-se tantas coisas antigas como se fossem novas, valorizou-se tanto em todos os tons o insípido e o raso, que o público vê a escrita como se vê um cadáver.²⁷

Foi desta maneira que a imagem do folhetim construiu-se com o passar dos anos. A ideia de escrever uma história e publicá-la no jornal para aumentar a sua

²⁷ SAINTE-BEUVE, 1839, p. 684 (tradução nossa)

venda faz desse um gênero rico em capital econômico e pobre em capital cultural²⁸, segundo a crítica acadêmica, que sempre foi implacável com os gêneros mais populares. Bourdieu propõe a discussão de que o romance-folhetim, por exemplo, era produzido de modo a obter sucesso rápido, pois alcançava um grande número de leitores por seu caráter popularesco, o que o diferencia de obras que buscam total independência das expectativas do mercado econômico, tendo como meta a exaltação de valores desinteressados e o alcance do mercado de si mesmo. Este princípio, segundo a academia, traz em sua essência, a ideia de que uma obra literária é feita de modo a ser compreendida pelos especialistas, aqueles que supostamente possuem o conhecimento e estão, somente eles, aptos a criticar e compreender tal obra. Em sua reflexão a respeito da análise de gêneros artísticos, Bourdieu propõe uma separação entre arte pura e arte comercial. Para o autor, a arte pura é aquela que é despretensiosa, o que ele chama de simbolicamente dominante. Ele usa como exemplo a poesia, que vende pouco e atinge um público extremamente restrito, ao passo que a arte que se opõe à primeira seria a arte comercial, que pretende alcançar um público muito maior, além de almejar a geração de dinheiro e, conseqüentemente, lucro. Para esse tipo de arte ele toma como exemplo o teatro e o próprio romance-folhetim francês do século XIX. (BOURDIEU, 1996)

E é neste ambiente folhetinesco da primeira metade do século XIX que encontramos *O Conde de Monte-Cristo* de Alexandre Dumas que trata, com maestria, dos temas recorrentes deste tipo de produção literária que se aproveita categoricamente das nuances clássicas do melodrama. Para Flávio Luiz Porto e Silva, “As apropriações feitas pelo folhetim em relação ao melodrama são inúmeras: enredo, personagens, linguagem, ambientação. Nele também a luta entre o Bem e o Mal calca-se em três personagens básicos: o herói, a heroína e o vilão.” (2005 p. 48)

²⁸ BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996. p. 66

2.3 O folhetim de Alexandre Dumas

Dumas já era conhecido e respeitado como romancista e dramaturgo quando resolveu publicar seu romance *Capitaine Paul* em formato de folhetim no *Journal des Débats* de Paris no ano de 1838. O autor se utiliza de seus conhecimentos da cena teatral para construir as tramas folhetinescas com maestria e também detinha o senso do corte do capítulo, o que fez com que seus folhetins obtivessem grande sucesso.

Foi de Alexandre Dumas o primeiro romance folhetim traduzido publicado num jornal brasileiro. O Jornal do Comércio publicou *O Capitão Paulo* em 1938, mesmo ano de sua publicação na França. Esse dado nos mostra que o Brasil estava extremamente bem ligado à produção artística europeia, sem atrasos ou demoras. Esse romance-folhetim ganhou facilmente o público que se encantava e se envolvia com a história cheia de “combates marítimos, piratas, exotismo, tudo (é) ao gosto do dia, aliado aos temas de sempre: a mãe culpada e o filho renegado à procura de identidade.”²⁹

Dumas inaugurou um gênero popular de fácil acesso na Paris da primeira metade do século XIX, o que aumentaria de forma substancial as vendas dos jornais, como o fez em 1839, quando o jornal aumentou em 5 mil assinaturas suplementares em 3 meses.

O *Conde de Monte Cristo*, publicado no *Journal des débats* a partir de uma quarta-feira dia 28 de agosto de 1844, encontrou seu término após 3 interrupções na publicação da história, em 15 de janeiro de 1846. É muito interessante perceber o respeito e admiração que Dumas tinha pelo seu público leitor, já que ele se comunicava com o mesmo através de cartas publicadas no jornal. Mesmo deixando de escrever por meses, quando retornava a publicar os capítulos da história o sucesso se mantinha. Isto realmente mostra o nível do sucesso que este gênero literário, o folhetim, alcançou naquela época. Na carta de 18 de dezembro de 1844, publicada no jornal no dia 20 de dezembro, na qual ele se desculpa por mais um período de ausência e atraso na publicação da continuação da história do Conde de Monte Cristo, Dumas se dirige ao redator do *Journal des Débats*. Na verdade, a

²⁹ Ibidem. p.60

carta é muito mais endereçada aos leitores que esperam acompanhar a continuação da obra.

Monsieur, meu atraso em entregar a última parte de Monte Cristo necessita de uma explicação menos para o senhor do que para os leitores do *Journal des Débats* que tiveram a benevolência de aceitar com agrado o começo de meu trabalho. Monte Cristo não é um romance, mas uma história cuja fonte encontrei nos arquivos da polícia. Ora, foram necessárias muitas pesquisas para agora acompanhar as andanças de nosso herói em Paris.³⁰

Parece-nos ser estrategicamente pensado por Dumas, o estabelecimento de um laço de respeito e admiração cada vez maior com o leitor de seu romance, conferindo-lhe o sucesso esperado e a continuidade da leitura de sua obra, assim como a venda do jornal, o que não se pode deixar de dizer, que também era objetivo dessas publicações.

Segundo o próprio Alexandre Dumas, seu folhetim *O Conde de Monte Cristo* muitas vezes teve a sua autoria questionada pelos leitores, que costumavam dizer que esse romance-folhetim era de autoria de outros escritores que não o próprio Dumas. Sendo assim, ele resolveu escrever *O registro civil do Conde de Monte Cristo*, prefácio de sua própria obra, onde ele relata qual fora a motivação que o levava a escrever tal história.

Sempre houve uma grande preocupação em saber como meus livros eram escritos e, principalmente, quem os escrevia. Era tão simples acreditar que era eu que ninguém pensou nisso. Por exemplo, na Itália, a opinião geral é que foi o florentino Dante que escreveu *O Conde de Monte Cristo*. Por que não acham que fui eu que escrevi *A divina comédia*? Nesse aspecto, tenho exatamente os mesmos direitos... Direi então hoje o que esqueci de dizer em 1845, isto é, a maneira como se engendrou *O Conde de Monte Cristo*.³¹

Nesse prefácio, que foi escrito evidentemente muito tempo depois de ter escrito a obra completa, Dumas fala também de seu colaborador Auguste Maquet, que anos depois tentou ganhar na justiça o direito de ganhar dinheiro como co-autor das obras nas quais colaborou com Alexandre Dumas. Este pedido de Maquet foi negado pela justiça que ficou do lado de Dumas, que era um escritor de grande prestígio na França da segunda metade do século XIX.

Marlyse Meyer diz ser preciso diferenciar um romance publicado em forma de folhetim, ou seja, picadinho, como ela mesma chama, de um folhetim folhetinesco³².

³⁰ Ibid., p. 62

³¹ DUMAS, 2012 p. 13

³² MEYER, 1996, p. 60

Esse tipo de romance guarda características próprias em sua estruturação e na construção de seus personagens. É sobre esse último que nosso trabalho pretende se debruçar mais especificamente.

O romance folhetim apresenta personagens tipificados, claramente baseados nas características que vêm do melodrama, comentadas anteriormente no capítulo que trata do gênero. São tipos marcantes que tornam a trama folhetinesca repleta de momentos surpreendentes e inusitados. Para esse tipo de romance, o espaço determinado naturalmente pelo valor de menor importância que um romance popular tinha naquela época, sobretudo sendo publicado num jornal: o pé da página, no qual o público já esperava encontrar uma história emocionante, plena de situações envolventes que atraem a atenção do leitor. Por seu teor dramático, ele reúne uma miscelânea de amor, mistério e surpresa, no meio da qual a personagem folhetinesca é facilmente identificada.

As características se repetem também em relação à estruturação da história que, como no melodrama, é repleta de *coups de théâtre*³³, situações inesperadas que deixam os espectadores estupefatos e surpresos fazendo com que haja um crescer contínuo do interesse dos mesmos pela trama e mais especificamente pelas cenas que virão no dia seguinte. A obra folhetinesca, assim como a melodramática, são construídas basicamente em torno da luta entre o bem e o mal, traço marcante desse tipo de produção, que nos parece bastante próxima do melodrama, pois tais características que norteiam a obra melodramática, são claramente presentes no folhetim.

Esse gênero vem somar aos outros gêneros populares que povoaram os registros literários do século XIX. O momento político dava o tom para essas produções. Também como o melodrama, o romance folhetim correspondia às demandas sociais de uma França que estava diante de fortes transformações sociais, políticas e econômicas. Portanto, a literatura entra nesse jogo e encontra nos jornais o seu mais profícuo ambiente para que o maior número possível de pessoas tivessem acesso a ela, assim como o maior lucro possível fosse obtido com a venda dos jornais que abrigavam as histórias folhetinescas. Marlyse Meyer fala claramente a respeito do campo semântico que se criou em torno dessa nova tendência literária:

³³ PAVIS, 2008, p. 187

Os grandes gêneros populares do século XIX engendraram todo um campo semântico intercambiável e de carga altamente pejorativa. Melodrama, melodramático, folhetim, folhetinesco conotando previsíveis e redundantes narrativas, sentimentalismo, pieguice, lágrimas, emoções baratas, suspense e reviravoltas, linguagem retórica e chapada, personagens e situações estereotipadas etc.(1996, p. 157)

Percebemos nessa observação de Meyer que, ao usar o adjetivo, “pejorativa”, quando se refere ao campo semântico que se formou em torno da produção literária do século XIX na França, ela também revela a sua opinião de que este é um gênero menor. O que garante a permanência da ideia que vem de longe de que o folhetim é uma manifestação artística secundária, como era defendido desde a época de seu surgimento pelos críticos de então, conforme já foi citado por Sainte-Beuve, por exemplo.

Dentro desse campo semântico, também podemos ressaltar a palavra rocambolesco, que é “sinônimo de delirante aventura, enrolada como o bolo ao qual deu nome” (MEYER, 1996). Nesse estilo de construção folhetinesca, que interessa especialmente a este trabalho por ser norteador para a maior compreensão da estrutura da telenovela, tema do próximo capítulo, encontramos a construção de um romance que apresenta inúmeros personagens com histórias independentes, com seus próprios dramas, sofrimentos e interesses. Ao mesmo tempo que têm vida própria, ligam-se à linha dorsal da trama folhetinesca e a concretização desses laços dá-se apenas no final da história. É uma escrita espiralar que, quanto mais se desenvolve mais parece se distanciar do eixo central, quando de repente todas essas vidas paralelas se cruzam para dar sentido e construir o final do romance. É característica do folhetim rocambolesco a repetição de situações durante o desenrolar da trama, provocando assim as idas e vindas das personagens em seus núcleos secundários que se distanciam e se aproximam do núcleo principal diretamente ligado ao protagonista do folhetim, tendo a sua história pessoal tocada e sustentada pelas tramas coadjuvantes. São muitos os momentos de tensão que interligam as personagens ganhando vida à medida que seus dramas pessoais estabelecem ligações, ainda que distantes, com o herói.

A repetição também é tratada por Renata Pallottini como peça fundamental na construção da trama folhetinesca televisiva. Segundo ela, no caso da telenovela o autor tem a obrigação de repetir e deve saber que redundar é um dever. A redundância deve ser pensada de forma a repetir de outro modo, repetir com outra

personagem e repetir acrescentando informação (PALLOTTINI, 2012). Assim sendo, a história vai ganhando a compreensão do espectador de forma gradativa, o público vai aos poucos se apropriando da trama e criando um vínculo de identificação com as situações e as personagens. Em sua casa, este público tem um grau de atenção para com o que está vendo na televisão diferente do que tem quando vai ao cinema ou ao teatro, momentos em que se desliga da vida ao redor e se concentra no que se passa na tela ou no palco. Em casa, as demandas da vida cotidiana que cercam o ato de ver televisão disputam o espaço com a telenovela, de modo que a repetição das ideias apresentadas é sempre bem-vinda para que o telespectador tenha sempre a oportunidade de retomar o fio condutor da trama.

Foi grande a influência exercida pelos romances folhetins franceses nas obras similares brasileiras do início do século XIX. O modo envolvente de escrever de Dumas tornava a leitura bastante atraente aos leitores, sejam os de língua francesa como os de língua portuguesa. A década de 1840 marca o grande sucesso dessas produções literárias, tanto na França como no Brasil, como observa Marlyse Meyer:

A década de 1840 marca a definitiva constituição do romance-folhetim como gênero específico de romance. Eugène Sue publica no *Journal des Débats* entre 1842 e 1843 *Os mistérios de Paris*. Em 1844 sai, do mesmo Sue, *O judeu errante*; de Dumas, *Os três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*; de Balzac, a continuação folhetinesca de *As ilusões perdidas*, ou seja, *Esplendores e mistérios das cortesãs*. A invenção de Dumas e Sue vai se transformar numa receita de cozinha reproduzida por centenas de autores.³⁴

Essa influência permanece viva até os dias de hoje, pois as telenovelas de caráter folhetinesco repetem todos os elementos que nortearam os folhetins publicados em jornais do século XIX. Já nessa época, os autores brasileiros se beneficiavam dessa forma francesa de escrever, apesar de se fazer necessário adaptar a linguagem para o público brasileiro, pois aqui a realidade era outra, as pessoas mais simples daqui não tinham tanto conhecimento quanto as pessoas mais simples de lá. A arte brasileira do século XIX, portanto, precisava ser ainda menos complexa e ser ainda mais evidente do que as obras folhetinescas francesas. Heróis e anti-heróis manifestavam-se de outra maneira suscitando a criação de personagens nacionais. Atualmente, o que se vê é uma retomada extremamente forte do gênero com personagens que retratam bem a realidade social brasileira. Nessa, a manutenção da diferença de classes é pano de fundo fundamental para o

³⁴ MEYER, 1996 p. 63

desenvolvimento das histórias, o que pretendemos mostrar neste trabalho ao falar das personagens das telenovelas e suas interseções com as personagens folhetinescas.

2.3.1 O Conde de Monte-Cristo

Dumas escreve *O conde de Monte-Cristo* depois de viajar ao lado do sobrinho de Napoleão Bonaparte quando passa ao redor de uma ilha chamada Monte Cristo. A passagem o inspira a escrever o romance folhetim e nomear a personagem protagonista da trama depois de sua mudança, na segunda fase da história, na qual a personagem executa o seu plano de vingança. Segundo o próprio autor, *O Conde de Monte Cristo* é resultado de pesquisas feitas a partir de *faits divers* da vida cotidiana da Paris do século XIX, como já citado neste trabalho. Dumas afirma que não se trata de um romance, mas sim de uma história que tem origem nos arquivos da polícia parisiense.³⁵

O Conde de Monte-Cristo segue a construção bem típica do folhetim rocambolesco. Muitas são as situações enfrentadas pelo herói, neste caso Edmond Dantès, até que a história tenha o seu final triunfal. Essa personagem, que tinha um futuro bastante promissor ao lado de sua noiva Mercedes, sofre um grande golpe ao ser traído por aquele que considerava ser o seu melhor amigo, Danglars.

Esse *modus operandi* se repete na construção da trama televisiva, uma vez que ela também se apresenta como um tipo de catalisador da vida cotidiana atual. A trama traz para a tela as mazelas e os anseios do público que se liga à história contada diariamente através de sua identificação com os assuntos apresentados, assim como também pelo teor da trama. Nessa luta do bem contra o mal, o poder dos ricos e famosos se sobrepõe aos pobres, que por sua condição são alijados da paz e da felicidade durante toda a trama, até que o equilíbrio volte no final. Esse esquema dramático é bastante explorado nos dias de hoje pelos autores de novelas e, como ressalta Renata Pallottini, por Gilberto Braga, que trabalha preferencialmente com essas personagens opostas:

³⁵ Ibid., p. 62

“É verdade que, entre os recentes autores de TV, Gilberto Braga tem-se especializado em mostrar as peculiaridades dos poderosos e dos ricos da alta burguesia brasileira. Assim, seus protagonistas são eventualmente maus em consequência de sua postura frente ao poder econômico, do cinismo que enfrentam os desníveis sociais da nação brasileira. Rico pode e deve poder tudo; pobre deve humilhar-se e manter-se humilde.”³⁶

Na novela *Insensato Coração*, as diferenças sociais são bem notadas. Os núcleos que compõem a trama mantêm características bem marcadas opondo pobres e ricos. Existe o núcleo rico e o núcleo classe média. No núcleo rico encontra-se a família Drumond em torno da qual se desenrola toda a trama. De alguma maneira, todos os outros núcleos com suas respectivas personagens se ligam ao núcleo principal através de relações profissionais, amorosas ou familiares. Já no romance de Dumas, que retrata bem a França no momento inicial da democracia, existem também os ricos e poderosos ligados ao rei e existem as personagens mais simples, como o próprio protagonista da história, Edmond Dantès, acusado de oposição ao rei, pois foi tido como bonapartista, o que resultou na sua prisão no *Château d'If*. Dantès era um marinheiro que sustentava seu pai velho e doente com o dinheiro que recebia de seu árduo trabalho.

Ingenuamente, Dantès é enganado por seu amigo e acusado de conspirador. Logo vai preso e, ao chegar à prisão, conhece o religioso Abade Faria, que o torna um homem culto, apresentando-lhe livros sobre arte, filosofia, matemática entre outros assuntos, além de lhe revelar o mapa de um tesouro, escondido numa ilha que se chama Monte-Cristo. Todos esse aprendizado adquirido na prisão lhe dará a possibilidade, uma vez livre, de mudar de vida e por finalmente em prática o seu plano de vingança. Dessa forma, Dantès resolve fugir, pegar o tesouro prometido por Faria e agir contra aqueles que o incriminaram. A história, repleta de peripécias, *coups de théâtre* e *chutes de rideau* (SILVA, 2005) extremamente marcantes, ainda contava com a maestria do dramaturgo experiente que era Dumas. Também o corte das cenas, para deixar o leitor ávido pela continuação da história, era especialidade do autor, como ressalta Flávio Luiz Porto e Silva em seu artigo sobre melodrama, folhetim e novela:

Uma vez mais se constata a influência do Melodrama, lembrando que foram portanto homens de teatro, como Alexandre Dumas, que aprimoraram a

³⁶ PALLOTTINI, 2012 p. 131

técnica do folhetim, com senso absoluto do corte de capítulo, segredo para obrigar o leitor a buscar a continuação no próximo número de jornal e, mais tarde do fascículo.³⁷

E assim se construía a trama folhetinesca, cheia de situações inesperadas, fatos do dia-a-dia de personagens secundárias, que eram narrados como grandes enredos, dando sustentação às personagens principais da história. O sofrimento do herói, a injustiça sofrida por Dantès, os anos de prisão, a traição, tudo isso justifica seu retorno vingativo. O leitor cria uma identificação com a personagem e a apoia sem suspeitar de seu plano de vingança e ódio. A mudança de identidade, que à primeira vista nos parece evidente na história, ganha um sentido indubitável. Além disso, há a questão do filho de Dantès, que ele não sabia existir, que luta contra o próprio pai sem sabê-lo, em defesa do pai que o criou achando que era seu filho legítimo. Toda essa atmosfera fazia parte da construção desse tipo de romance, que seguia uma certa receita na qual todas as histórias se encaixavam e obtinham sucesso certo, pois já era sabido o que o público esperava e o que realmente prendia a sua atenção por identificação e catarse.

A narrativa envolve amores tornados impossíveis, intrigas, conspirações, mistérios, segredos, crianças trocadas, filhos perdidos, juramentos, venenos, passagens secretas, fugas espetaculares, noites tempestuosas cortadas por relâmpagos e trovões.³⁸

No final do capítulo 12 da terceira parte, intitulado A família Morrel, vemos uma cena na qual Dantès conversa com Maximilien e este diz ao Conde de Monte Cristo que seu pai havia dito antes de morrer o seu nome, Edmond Dantès. Isso deixa o Conde atordoado, pois ainda não queria que sua verdadeira identidade fosse descoberta. Bem no final do capítulo, Julie diz ter impressão de já ter ouvido aquela voz, do Conde: “- E eu! - respondeu Julie. – Sua voz me falou ao coração e por duas ou três vezes julguei que não era a primeira vez que a ouvia.”³⁹ Esse final do capítulo é exatamente o que se diz do corte de cena, momento em que o leitor fica na expectativa de saber o que irá acontecer na sequência da história. Será que a identidade verdadeira do Conde será descoberta, será que seu plano de vingança

³⁷ SILVA, 2005, p. 49

³⁸ Ibid., p. 49

³⁹ DUMAS, 2012, P. 761

será desvendado, essa é uma característica importante do romance-folhetim, e grande responsável pelo seu sucesso junto aos leitores.

Notamos que esta é uma das características retomadas pelos autores das telenovelas para garantir a fidelização da audiência em suas exibições diárias. As cenas dos próximos capítulos, que eram exibidas outrora ao final de cada capítulo das tramas televisivas, foram gradativamente sendo substituídas pelo corte da cena no momento mais proeminente da ação, deixando o espectador repleto de curiosidade, desejoso de saber o que deve acontecer com esta ou aquela personagem no dia seguinte. É o que Renata Pallottini chama de gancho e expectativa.

A finalidade do gancho, esse truque tão disseminado, que nenhum telenovelaireiro pode ignorar, é sempre criar expectativa. Trata-se de inventar um meio, mais ou menos nobre, de fazer com que o espectador volte a procurar o capítulo do dia seguinte – como outrora, a dona de casa ia em busca da sequência do folhetim, no jornal ou no fascículo.⁴⁰

Ainda segundo a autora, o gancho deve conter uma novidade ligada aos protagonistas da história ou ainda a alguma personagem secundária com certa importância para a trama. Nesse gancho, a expectativa gerada deve conter uma pergunta cuja resposta mudará de alguma forma o rumo da história, ou ainda dará sentido a situações que ficaram em suspense e dependem da resolução de tal questão para que a trama siga seu curso rumo ao desfecho esperado. Também Meyer trata do gancho como forma de “amarrar o freguês”⁴¹. Nessa corrida pela fidelização desse freguês a autora cita ainda a importância de ter a mídia que está em torno da telenovela trabalhando a serviço da trama, fazendo chamadas diárias, tornando a telenovela um elemento sempre presente na vida cotidiana do telespectador.

Outro ponto crucial na história de Dumas é o encontro de Dantès com o Abade Faria na prisão. A aproximação de Edmond com o religioso abriu-lhe a mente, fazendo-o entender como havia parado ali, condenado à prisão, sem ter feito mal algum. O abade o levou a entender o que havia acontecido e qual tinha sido o plano cruel de seus algozes, qual fora o objetivo de cada um ao se reunirem para

⁴⁰ PALLOTTINI. 2012. p. 103

⁴¹ MEYER. 1996. p. 387

incriminá-lo e condená-lo. O abade também lhe passou conhecimento, anos de estudo, nos quais Dantès, que havia descoberto uma passagem secreta que leva da sua cela à cela do religioso, visitava o companheiro de prisão para receber aulas que o tornaram um homem culto e capaz de planejar seu plano de vingança de forma detalhada e sagaz:

Dantès escutava cada uma de suas palavras com admiração [...] Dantès compreendeu a felicidade que experimentaria um ser inteligente ao seguir aquele espírito elevado nas altitudes morais, filosóficas ou sociais em que tinha o hábito de planar.⁴²

Esse folhetim chegou então ao Brasil do século XIX repetindo o sucesso francês e influenciando leitores e editores que repetiam a prática da publicação de romances folhetinescos em seus jornais. Da mesma forma, também influenciou autores que escreviam suas histórias, inspiradas nas histórias francesas, como esta de Alexandre Dumas.

Ponson du Terrail, outro escritor de folhetins do século XIX na França, segundo Meyer, “usa e abusa até o delírio desse processo de gavetas dentro de gavetas”⁴³, metáfora utilizada pela autora para exemplificar esse processo de construção da trama folhetinesca:

Nela, se alguns blocos narrativos, alguns grandes episódios acabam se costurando, juntados todos os elementos espalhados em outras tramas, o módulo nuclear, que seria o enredo principal, não fecha jamais, evidentemente impedido tanto pela construção em série como pela imortalidade do herói principal.⁴⁴

Eugène Sue, que era considerado o pai do romance-folhetim ao lado de Alexandre Dumas, influenciou substancialmente Ponson du Terrail, que cita ou parodia Sue em algumas cenas. Ele propicia um diálogo com o texto de origem, através da recriação de uma atmosfera sombria. Isso dá ao seu texto um clima de mistério.

⁴² Ibid., p. 230

⁴³ MEYER, 1996. p. 161

⁴⁴ Ibid. p. 162

3 A TELEDRAMATURGIA

3.1 Do folhetim se fez teledramaturgia

A teledramaturgia brasileira tem seu início na primeira metade da década de 50, logo após a chegada da televisão ao país. Nesse tempo, não havia ainda profissionais especializados em produções televisivas, o que tornava as mesmas muito amadoras e simples. Inicialmente, a equipe era formada por técnicos oriundos do rádio. Sendo assim, as tramas seguiam a mesma estrutura já conhecida das radionovelas. A primeira novela produzida para a televisão de que se tem notícia data do ano de 1951, exibida pela extinta TV Tupi, a trama de Walter Forster que, além de autor e produtor, atuava na mesma como protagonista da novela. Ela era veiculada duas vezes por semana, às terças e às quintas-feiras. Essa trama televisiva fez história na televisão quando Foster protagonizou com a atriz Vida Alves o primeiro beijo da TV brasileira. Ainda a respeito do beijo histórico na televisão em 1951, é inevitável observarmos o enorme poder que têm as telenovelas de discutir situações que causam um grande abalo na opinião dos telespectadores. Se já na década de cinquenta, na qual o assunto homossexualidade e heterossexualidade não era de forma alguma cogitado por nenhum autor para estar presente em suas tramas, foi motivo de comoção, nos nossos dias: em pleno século XXI, presenciamos o primeiro beijo de um casal de homossexuais, personagens da telenovela de Walcyr Carrasco, *Amor à vida*, vividos pelos atores Matheus Solano e Thiago Fragoso. A mídia apontou para o fato, procurando demonstrar que a sociedade como um todo parou para discutir essa questão tão presente nos debates sobre a moral e os bons costumes, que ainda nos dias de hoje provoca a mesma comoção de outrora.⁴⁵

Em 1960, o videoteipe passou a ser utilizado de maneira mais generalizada. Com isso, as telenovelas puderam ser apresentadas de maneira mais prolongada e

⁴⁵<http://www.estadao.com.br/noticias/arte-e-lazer,beijo-gay-repercute-nas-redes-sociais,1125605,0.htm>

<http://www.atelevisao.com/tv-globo/globo-exibiu-primeiro-beijo-gay-em-amor-vida/>

http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed785_os_bastidores_do_beijo_gay_de_amor_a_vida

<http://rd1.ig.com.br/televisao/beijo-gay-repercute-entre-personalidades-bolsonaro-detona-a-globo-e-feliciano-sai-pela-tangente/236913>

acessados em 14 de fevereiro de 2014.

a facilidade em gravar as cenas com antecedência possibilitou a produção de tramas com maior número de capítulos. Aproveitando esse avanço tecnológico da época, a também extinta TV Excelsior passou a exibir diariamente a novela, *2-5499 ocupado*, tendo como protagonistas o casal de atores Tarcísio Meira e Glória Menezes. Com a sua exibição diária, a telenovela passa a ocupar um espaço importante no veículo de comunicação que se tornou um objeto essencial em grande parte dos lares brasileiros, como esclarece Renata Pallottini:

Respeitados certos limites da realidade social, sempre que se trate de gente que escapa à miséria absoluta ou à riqueza total, digamos assim, o aparelho de televisão passou a fazer parte do cotidiano da humanidade, indispensável, como fogão e a cama, nas moradias comuns. E esse aparelho onipresente na nossa sociedade transmite, durante boa parte do seu tempo de exibição, a chamada ficção televisiva.⁴⁶

Desde então, a telenovela brasileira passou a ser uma referência para todo o mundo, com investimentos importantes feitos pelas emissoras que durante um tempo disputaram a audiência entre si, como aconteceu na época de exibição da novela *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, veiculada pela extinta TV Manchete de 27 de março a 10 de dezembro de 1990. Durante esse período, a trama, que tinha como personagem principal a pantaneira Juma Marruá, vivida pela atriz Cristiana Oliveira, alcançou picos de 30 pontos na audiência, ultrapassando a TV Globo⁴⁷. Depois disso, buscando alcançar cada vez mais um público que por sua vez está sempre disposto a dedicar pelo menos uma hora do seu dia para assistir ao folhetim televisivo que lhe for apresentado, a TV Globo passou a liderar o horário considerado nobre de exibição das telenovelas, o que vem acontecendo até os dias de hoje.

Tal como os folhetins de outrora, aqueles dos jornais cotidianos do século XIX na França, os televisivos também buscam alcançar o grande público com uma linguagem popular acessível a todos os níveis de telespectador, como na verdade já era a intenção do melodrama, no seu início no século XVIII, com Pixérécourt, como já mostramos neste trabalho, no capítulo que trata do melodrama. Seja com o intuito de emocionar, de contar uma história e com isso ganhar dinheiro, através dos anúncios que se proliferam nos intervalos das exibições diárias, o gênero permanece como sucesso no mundo inteiro. São inúmeros os países que compram

⁴⁶ PALLOTTINI, 2012 p. 24

⁴⁷ <http://redemanchete.net/temas/tema.asp?id=4&t=Pantanal> acesso em 14 de fevereiro de 2014

os direitos de exibição das telenovelas brasileiras. Uma das novelas mais vistas no mundo inteiro, que continua fazendo sucesso até os dias atuais, *Escrava Isaura*, foi exibida pela TV Globo entre 11 de outubro de 1976 a 05 de fevereiro de 1977. A novela de Gilberto Braga foi inspirada no romance homônimo de Bernardo Guimarães. A trama retratava a luta abolicionista no Brasil e tinha como fio condutor a paixão doentia de um senhor de engenho pela sua escrava branca, vivida pela atriz Lucélia Santos⁴⁸.

O percurso da Globo na produção de novelas inicia-se em 1957, quando a então Radio Globo solicitou junto ao governo federal um pedido de concessão de uma estação de televisão. No dia 11 de julho do mesmo ano, o presidente Juscelino Kubitschek aprovou a concessão do que seria determinado em dezembro do mesmo ano, o canal 4 do Rio de Janeiro. Somente em 23 de abril de 1965 foi inaugurada a TV Globo. Nesse mesmo ano foi ao ar a primeira novela produzida pela TV Globo, *A Moreninha*. Com 35 capítulos, essa foi a segunda vez que o romance de Joaquim Manuel de Macedo foi adaptado para televisão. A primeira versão de *A moreninha* para a televisão foi produzida no ano de 1956 pela TV Tupi. Desde então, a TV Globo tem produzido inúmeras novelas de grande sucesso, que abordam temas variados e que alcançam os mais diversos públicos. É inegável a alta qualidade apresentada por essas produções, que conseguem ser admiradas pelo mundo inteiro. A partir do ano de 1966, a TV Globo inicia o seu processo em busca de alcançar a liderança na audiência televisiva do eixo Rio -São Paulo. Essa liderança estabeleceu-se no ano de 1969 e desde então a emissora nunca mais perdeu a hegemonia, principalmente no período conhecido como horário nobre, o horário das oito horas, que, a partir de 2011, com a exibição da novela *Insensato Coração*, fonte de pesquisa para chegarmos ao escopo deste trabalho, passou a ser denominado horário das nove, uma vez que a novela passou a ir ao ar a partir das nove horas.

As telenovelas assumiram aos poucos o papel não só de entreter, mas também de discutir as situações da vida cotidiana. Essa tendência inaugurou-se em *Beto Rockfeller*, novela de Bráulio Pedroso exibida pela TV Tupi entre os anos de 1968 e 1969. Nessa trama, a personagem protagonista era um anti-herói, um enganador que vendia sapatos no subúrbio e sonhava com uma mobilidade social. Os diálogos usavam expressões coloquiais e a personagem fazia todo tipo de

⁴⁸<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/trama-principal.htm> acesso em 06 de janeiro de 2014.

manobra para viver em meio a um grupo social que não era o seu de origem, o que encantava o público, prendendo a sua atenção dia após dia. A construção do folhetim televisivo passa a assumir um caráter realista então, fazendo com que os dramas e os ambientes apresentados na novela fossem bastante próximos da vida cotidiana da sociedade. Essa última participa deste processo de comunicação como sua espectadora, reagindo através de sua audiência, fazendo com que tais elementos ganhem maior ou menor notoriedade, muitas vezes mudando o rumo da história em função do retorno dado pelo público que se identifica com o desenrolar da trama.

Alguns temas recorrentes abordados nas produções de teledramaturgia como traição, clonagem humana, sequestros, prostituição, homossexualidade, racismo, homofobia, uso de entorpecentes, garantem ao gênero o viés realista que norteia tais produções até os dias de hoje.

O gênero televisivo assume assim um papel de formador de opinião e de veículo educativo. Além disso, também influencia gerações lançando moda e valorizando atitudes. Um dos exemplos disso foi a novela *Dancin' Days*, que inaugura o estilo do autor Gilberto Braga de discutir os valores da classe média e das elites urbanas. Em função da exibição da novela, as pessoas passaram a vestir-se como as personagens da trama. Até mesmo uma casa noturna foi inaugurada no Rio de Janeiro aproveitando-se do sucesso da novela que tinha como cenário principal uma casa noturna semelhante à que foi criada na vida real. Sobre isso, Renata Pallottini propõe uma reflexão que nos parece bastante pertinente:

Será a telenovela apenas entretenimento? Até mesmo congressos internacionais já foram feitos sobre o tema. Ela é sem dúvida, em boa parte, entretenimento, mas não só isso. Mesmo nos seus piores espécimes (como qualquer gênero literário ou dramático, ela tem momentos bons, medíocres ou de baixa qualidade), a telenovela pode ensinar, despertar a curiosidade, ser provocadora, estimular polêmica, educar no sentido mais amplo.⁴⁹

Podemos dizer que as telenovelas passam a funcionar muito em função da reação da audiência que alcançam junto ao público, graças também a personagens, cenários, figurino e até mesmo à própria história. Ganham vida e continuidade de acordo com a resposta do público.

⁴⁹ PALLOTTINI, 2012, p. 172

A medição da audiência é a principal ferramenta para se avaliar se uma telenovela está agradando ou não. Também a publicidade que é feita em torno da trama, e mais ainda o *merchandising*, passaram a ser peça chave para dar visibilidade para determinadas personagens que passam a representar determinados produtos que têm o seu conteúdo ligado à figura da personagem escolhida. Esse tipo de ação interfere direta ou indiretamente até mesmo no rumo que determinado núcleo da novela tomaria em função do interesse dos patrocinadores do horário de exibição da trama televisiva. A produção de uma telenovela é bastante cara e os telespectadores não pagam para assistir em suas casas como o fazem quando vão ao cinema e ao teatro. Por isso, não se pode abrir mão das empresas que possibilitam financeiramente tais produções que, por sua vez, são concretamente afetadas por tais interesses econômicos, como reflete Renata Pallottini:

A telenovela é, basicamente, o campo mais atraente para o merchandising e também o programa de maior audiência para a publicidade. A par de todos os outros elementos estranhos ao mundo ficcional, os que afetam o autor, os que afetam a emissora, os que afetam o ator – e, claro, os que afetam o mundo -, a publicidade, em todas as suas formas, determina e modifica o curso da telenovela. Como de resto, faz com nossa vida.⁵⁰

Uma forma de amenizar a presença maciça da publicidade nos folhetins televisivos é sem dúvida a abordagem a respeito do serviço que presta ao telespectador ao informar sobre campanhas envolvendo portadores de necessidades especiais, doação de órgãos, vacinação infantil e da terceira idade, AIDS, assim como temas de teor policialesco como venda de órgão, tráfico de mulheres e discriminação de minorias. Inúmeros foram os assuntos desse tipo tratados pelos autores em suas novelas, pois certamente tal abordagem garante uma forte identificação do público com a história.

Artur da Távola, que se dedicou a analisar gêneros televisivos, como a teledramaturgia, traça um perfil claro do que representa a telenovela nos dias atuais. Refletiu sobre a sua origem folhetinesca, sua passagem pelas produções radiofônicas que eram feitas com o objetivo de entreter, sem aprofundar temas

⁵⁰ Ibidem, p. 113

atuais e sem propor grandes discussões, até chegar, segundo ele, no período mercadológico:

A evolução da telenovela entre as décadas de 60 e 90 se caracteriza por uma etapa inicial de incerteza e desacertos na tentativa de transferir a radionovela para a tela da tevê, seguida da implementação e transformação do folhetim tradicional para esboços de uma teledramaturgia brasileira. O próximo período é de profissionalização e conquista do mercado, com qualidade literário-dramatúrgica. O atual, puramente mercadológico, teve início nos anos 80.⁵¹

Na verdade, é justamente este mais um ponto de interseção entre os gêneros que estão em questão neste trabalho. No século XIX, quando Alexandre Dumas, Eugène Sue e tantos outros autores, publicavam seus romances por capítulos nos jornais para que a venda dos mesmos aumentasse, os críticos de então condenavam esta arte a um segundo plano, considerando esta como uma arte menor, com interesse comercial, reflexão que já fizemos aqui ao nos referirmos às ideias de Pierre Bourdieu e também do crítico do século XIX, Sainte-Beuve. Sejam as obras classificadas como literatura industrial, que apresentam em seu teor um capital econômico, ou como obras que têm como finalidade atender a uma demanda mercadológica, ao analisarmos obras como o romance folhetim de Dumas, *O Conde de Monte-Cristo*, e a telenovela *Insensato Coração*, de Gilberto Braga, percebemos que ambos os trabalhos foram minuciosamente cuidados pelos seus autores que construíram suas tramas com detalhes de grande valor artístico.

Ainda nos dias de hoje, a academia se pergunta como classificar os gêneros populares e altamente lucrativos. De todo modo, as críticas feitas a esta arte que sofre influência da televisão tendem a diminuí-la, pois o que Bourdieu chama de capital simbólico continua, segundo os críticos da academia, uma característica daquela arte que pretende ser hermética e sem fins lucrativos.

A grande dificuldade de os meios intelectuais aceitarem a telenovela como gênero artístico é porque, por tradição, o intelectual é competente analista do discurso e da aura da obra. Porém, telenovela não é apenas discurso nem obra, mas produto da relação desta com o receptor. Tal relação rompe a postura autoritária do autor enquanto criador absoluto.⁵²

⁵¹ TÁVOLA, Artur. A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996

⁵² TÁVOLA, 1996 p. 40

É inegável, por exemplo, que os atores de novelas sejam, atualmente, responsáveis pela formação de um público diferenciado no teatro. As produções que trazem ao palco esses artistas tendem a ter o seu público aumentado, o que gera naturalmente uma maior bilheteria e um maior lucro. O artista torna-se conhecido através da sua atuação na televisão, cria um público que o admira e o segue. Quando este público vai ao teatro, o faz para o assistir, pois esses exercem um grande poder de sedução sobre o seu público. Isso está diretamente ligado à imagem que ele cria de um ser intangível, que está atrás da tela. Quando esse ser que se torna mítico se apresenta em carne e osso sobre um palco teatral o telespectador se sente extremamente atraído pela possibilidade de estar próximo do seu ídolo televisivo. Muitas vezes, o conteúdo artístico e até mesmo o tema proposto pela peça teatral ficam em segundo plano. Mas, uma vez no teatro, o público se permite ter acesso à arte e à cultura, ainda que a motivação primeira tenha sido a de ver de perto o astro televisivo que traz em si uma imagem de glamour, conferida pela sua permanência na televisão.

À medida que o tempo foi passando, a teledramaturgia foi influenciada diretamente por todos os avanços que a televisão alcançou ao longo dos anos. Primeiramente, o videoteipe mudou a duração e facilitou a exibição diária das tramas televisivas. Em seguida, no ano de 1973 a televisão passa a ter sua imagem colorida, e assim mais um elemento passa a enriquecer a gama de possibilidades que os autores de novelas dispunham ao seu alcance. A primeira telenovela a cores da televisão brasileira foi *O bem-amado*, de Dias Gomes, que foi exibida pela TV Globo de 24 de janeiro a 9 de outubro do mesmo ano. Na verdade, o grande sucesso dessa produção, baseada na peça de teatro homônima de Dias Gomes, estava mesmo em seu texto, que procura fazer um retrato da sociedade brasileira e de seus problemas ligados aos desmandos de políticos corruptos. Tendo como personagem principal, o prefeito Odorico Paraguaçu, vivido pelo ator Paulo Gracindo, retratava os coronéis nordestinos e toda a saga de exploração do povo humilde daquela região, acompanhada de muita truculência e corrupção.

Tais temas mais sérios e de conteúdo considerado mais adulto começaram a ser veiculados num horário mais tardio, ficando então estabelecido que na primeira faixa de exibição das telenovelas, que seria por volta das 18 horas, as produções teriam como público alvo os jovens, adolescentes ou ainda pessoas mais idosas. Em seguida, o horário posterior à exibição do Jornal Nacional, da TV Globo, ficou sendo

o horário de reunião familiar em torno do aparelho da televisão. Para esse horário, dito nobre, ficavam os temas mais densos. Quando a novela abordasse temas ainda considerados como tabu ou que seriam difíceis de ser explicados a crianças, ou que ainda seriam mal vistos por pessoas de idade mais avançada, seriam então exibidas em horário após às 22 horas.

A novela tem sua origem na palavra francesa *nouvelle*, que quer dizer novidade. Tal como ela se nos apresenta, a telenovela tem por finalidade trazer para o seu telespectador uma novidade diária, *une nouvelle*. Portanto, essa estrutura de apresentar uma história plena de peripécias e muitos capítulos que são interrompidos diariamente, de maneira a despertar no espectador o desejo de assistir à continuação da trama no dia seguinte, corresponde bem àquilo que o nome do gênero propõe. Fica então sendo a telenovela responsável por propor uma novidade todos os dias para que, de alguma forma, o telespectador se surpreenda a cada nova investida das personagens durante o desenrolar da história. O caráter de novidade é um dos muitos elementos que, segundo Arthur da Távola, precisam estar presentes no folhetim televisivo para garantir o seu sucesso e sua aceitação por parte do público que dedica um tempo de no mínimo uma hora para estar atento à novela e suas peripécias. Távola faz uma reflexão traçando um perfil daquilo, que segundo ele, passou a ser um produto nada accidental. Muito pelo contrário, extremamente bem pensado e construído para atingir vários objetivos dentre eles o consumo:

- 1) Destina-se a um consumo indiscriminado. Enquanto havia apenas a tecnologia do livro, este necessariamente, discriminava o consumo, pois só chegava aos letrados. [A telenovela] chega ao culto e ao não culto;
- 2) Vive da aceitação do mercado. [...] O telespectador é pesquisado, conhecido, logo sua opinião tem peso;
- 3) Seu mercado se manifesta ao longo dos capítulos e precisa ser permanentemente 'consultado' por pesquisas;
- 4) A produção precisa obedecer a um veloz andamento para não comprometer o fluxo dos demais programas. A telenovela, na sua realização, possui um ritmo industrial sendo, portanto, muito mais um serviço dramatúrgico do que propriamente, uma categoria estética;
- 5) As proposições estéticas e culturais devem se enquadrar no repertório conceitual do público. Jamais, numa telenovela, o autor pode fazer um discurso isolado, sem estabelecer, para o que queira dizer, pontes de relacionamento com o público;
- 6) Dificilmente a telenovela é obra de um criador isolado. O resultado final depende da equipe realizadora e dos propósitos e condições oferecidas

pelo canal produtor, embora, por outro lado, apesar disso, possa haver a presença estilística dos autores, marcando acentuadamente o produto.⁵³

No que diz respeito ao caráter popular da telenovela, tal como fez Pixérécourt em meados do século XVIII, Távola destaca que a telenovela chega para todos indiscriminadamente. Esse gênero alcança todo o tipo de consumidor, seja ele alfabetizado, privilegiado culturalmente ou mesmo aquele espectador mais simples e até mesmo analfabeto. A partir do século XX, a telenovela cumpre o papel disseminador de arte e cultura, assim como o fez o melodrama no século XVIII, na França, quando atingia um público que, em meio aos ideais revolucionários, se sentia no direito de ter acesso ao entretenimento que o novo gênero lhes proporcionava, juntamente com os burgueses, que tinham dinheiro, mas tinham pouco saber acadêmico.

Outra questão característica é a importância da opinião do telespectador. Távola evidencia o diálogo que se estabelece naturalmente com o público, uma vez que a teledramaturgia se preocupa com o interesse de quem assiste à trama televisiva, uma vez que a obra é aberta⁵⁴ e é escrita levando em conta determinados fatores que traçam o perfil do público que assiste à novela em diferentes faixas de horário. Ou ainda quando, durante a exibição da novela, os índices de audiência mostram o quanto uma trama está fazendo sucesso, além de fazer uma análise mais específica do interesse do público, quando estes mesmos índices aumentam em função do aparecimento de determinadas personagens que, uma vez em cena, fazem com que a audiência da novela aumente. Isso demonstra como o autor explora mais a sua participação, aumentando a sua permanência nas cenas, e dando maior destaque às suas falas. O caso de jargões, frases feitas repetidas pela personagem, geralmente cômica, demonstra bem essa popularidade quando acaba por tornar-se comum de se ouvir na fala do público que assiste ao folhetim televisivo. O diálogo com o público é mais uma interseção que destacamos com as obras melodramáticas do século XVIII, e ainda com os folhetins do século XIX, na França, quando Alexandre Dumas, tão preocupado que estava com a demora em dar

⁵³ TÁVOLA, Arthur da. *A Telenovela Brasileira: História, Análise e Conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996. p. 119

⁵⁴ Na telenovela, o conceito de obra aberta refere-se ao fato de ser esta uma produção que tem o seu desenvolvimento atrelado ao sucesso de cada personagem junto ao público e a elementos ligados aos patrocinadores, por exemplo, que em alguns casos influenciam no lugar que ocupam na trama, não estando, portanto, ligado ao conceito trabalhado por Umberto Eco.

continuidade à sua obra, *O Conde de Monte-Cristo*, escreve uma carta aos leitores do *Journal des Débats*, no qual o seu romance-folhetim era publicado diariamente. Um trecho desta carta foi citado aqui, no capítulo que trata do folhetim.

A dinâmica da teledramaturgia consiste, entre outras coisas, em apresentar sempre uma novidade, algo que surpreenda o telespectador, mude o rumo da trama e suscite no público uma identificação que se dá pela emoção, pelo encantamento, ou pelo caráter verossímil impresso em determinadas personagens. Ou até mesmo situações vividas por elas, causando uma identificação do telespectador com a trama a que ele assiste na televisão. Porém é preciso notar que esta verossimilhança na ficção significa dar à obra um efeito de real⁵⁵ de que fala Roland Barthes numa concepção contemporânea, já bastante distinta da perspectiva aristotélica, ao refletir sobre a estética da representação. Já numa poética clássica, Aristóteles trata do assunto em que esclarece:

É preciso, também nos caracteres como na composição dos fatos, sempre buscar ou o necessário ou o verossimilhante, de maneira que seja necessário ou verossimilhante que determinada personagem fale ou aja de determinada maneira, que depois de determinada coisa se produza outra determinada coisa.⁵⁶

Na verdade, a trama precisa fazer sentido dentro do seu próprio universo, ainda que para o telespectador a história contada fuja à realidade social na qual ele está inserido. A construção da história precisa de elementos suficientes para que, por mais absurda que possa parecer, aquela proposta dramática faça sentido ao se ligar aos elementos por ela apresentados.

No tocante ao lugar do autor, Távola diz que este nunca é solitário: ele precisa trabalhar em equipe, pois a sua escrita depende de uma série de fatores provenientes, por exemplo, de pesquisas com o público em geral, ou ainda com um público específico para o qual a telenovela está sendo direcionada. Este trabalho conta então com a colaboração constante de uma equipe técnica que escreve em conjunto e de outros profissionais que fazem pesquisas históricas e prestam consultorias, quando se trata de temas mais específicos, como situações médicas,

⁵⁵ BARTHES, Roland. *O rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 p. 190

⁵⁶ ARISTÓTELES, *A poética clássica*. , § 1454b Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ou ainda situações ligadas à justiça, por exemplo, além do diálogo permanente com o telespectador que assume papel fundamental no desenvolvimento da trama televisiva.

Cassiano Gabus Mendes, teledramaturgo, autor de várias novelas de sucesso, reflete a respeito do processo de adaptação das telenovelas para a realidade brasileira. Ele destaca que as personagens nacionais, a partir de uma determinada época, passaram a estar mais próximas da vida cotidiana do povo brasileiro, que se identificava mais facilmente com a obra. Para isso ele enumera alguns pontos elementares encontrados na produção nacional:

- a) Anti-herói como protagonista;
- b) Linguagem coloquial (diálogos incorporavam expressões e gírias do cotidiano);
- c) Trilha sonora (músicas pop e popular);
- d) Interpretação naturalista (atores abandonaram gestos e entonações excessivamente dramáticos);
- e) “cacos” (atores improvisavam, diziam palavras ou frases que não constavam no script);
- f) Referências a fatos reais (personagens comentavam notícias de jornais);
- g) Merchandising (Beto Rockefeller tomava Engov para curar a ressaca).⁵⁷

Esses elementos são importantes para tornar a telenovela brasileira um produto artístico, imitado, admirado e consumido em várias partes do mundo. Este cuidado dos autores, faz das telenovelas obras atraentes aos olhos dos telespectadores que se identificam por elementos semelhantes aos do seu cotidiano, ou por apreciarem comportamentos e tendências estéticas que eles almejam alcançar. Tal cuidado está diretamente ligado ao interesse das emissoras em fidelizar o telespectador, em observar minuciosamente a sociedade atual e produzir folhetins televisivos totalmente adequados às tendências de moda e de comportamento em voga. Toda essa construção dá à telenovela um caráter realista que remonta à literatura do século XIX, mais especificamente às produções surgidas entres os anos de 1865 e 1890, momento em que a literatura buscou ir além do idealismo romântico através de maior objetividade e verdade nos textos para retratar a vida tal como ela se manifesta na realidade do dia-a-dia. O autor Lisandro Nogueira apresenta algumas características presentes de maneira recorrente na narrativa das telenovelas:

⁵⁷ NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. Goiânia: Ed. Da UFG. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 118

- a) a ação das tramas tem de ser de grande intensidade, mostrando a luta dos bons contra os maus para a vitória da verdade;
- b) personagens e fatos semelhantes às pessoas e à vida cotidiana. As telenovelas reproduzem a fala coloquial e reportam-se constantemente a fatos que estão ocorrendo no período em que estão no ar;
- c) o homem é produto do meio: o personagem age conforme o seu ambiente;
- d) Os personagens agem sempre de acordo com a sucessividade dos fatos e presos a modelos estereotipados. É rara a presença de personagens com densidade psicológica nas telenovelas;
- e) As ações são descritas com o maior detalhamento possível, objetivando mostrar a realidade com a máxima fidelidade;
- f) Sequência lógica na apresentação dos episódios que constituem o enredo. As telenovelas encadeiam as tramas e sub-tramas de maneira que o espectador jamais se perca nas 'subjatividades' da narrativa.⁵⁸

Essa maneira realista de se fazer novelas tem seu início nos anos 90 e tem evoluído até os dias atuais. As produções televisivas recebem grande investimento das emissoras e são cada vez mais sofisticadas no que diz respeito à reprodução da vida real.

3.2 **Insensato Coração**

A telenovela *Insensato Coração*, que foi exibida pela TV Globo entre 17 de janeiro e 19 de agosto de 2011, teve ao todo 185 capítulos. Os autores da novela, Gilberto Braga e Ricardo Linhares contaram com uma equipe de apoio em seu trabalho, formada pelos colaboradores Ângela Carneiro, Fernando Rebello, João Ximenes Braga, Maria Helena Nascimento e Nelson Nadotti. A direção da novela ficou sob a responsabilidade de Dennis Carvalho e Vinicius Coimbra.

De acordo com a nossa pesquisa, os autores da novela promoveram inúmeros diálogos com outros gêneros e obras na composição da trama principal e das tramas paralelas.

Inicialmente, gostaríamos de destacar que o título da novela teve inspiração na música *Só louco*, de Dorival Caymmi. Em uma das cenas, Nana Caymmi interpreta a canção na boate criada para a trama, Barão da Gamboa. Segundo Gilberto Braga, em entrevista dada ao Centro de Documentação da própria emissora, foi intencional o desejo de homenagear Dorival Caymmi (cf. anexo IV). Por

⁵⁸ Ibidem, p. 113-114

sua vez, a canção, *Só louco*, foi tema de abertura da telenovela *O casarão*, de Lauro Cesar Muniz em 1976, interpretada pela cantora Gal Costa.

Ainda em relação ao intertexto promovido pelos autores da novela, a ópera foi um gênero bastante presente nessa obra. Foram utilizadas duas conhecidas árias. A primeira, que fez parte da trilha sonora oficial da novela, como tema da personagem Teodoro, vivida pelo ator Tarcísio Meira, foi *O Mio Babbino Caro*, da ópera *Gianni Schicchi*, de Giacomo Puccini. Essa ópera foi baseada no *Canto XXX do Inferno*, da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, tendo sido a única ópera cômica composta por Puccini. A outra ária utilizada na novela, foi *Mon coeur s'ouvre à ta voix*, da ópera *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, compositor, pianista e organista, fundador da Sociedade Nacional de Música da França, composta em 1877. Essa ária foi música de fundo da cena na qual a personagem Norma tenta matar Teodoro, vivida por Tarcísio Meira. Foi feita uma gravação especial para a novela pela cantora lírica Carolina Faria, que foi acompanhada pelo Trio Aquário de piano, violoncelo e violino.

A novela se passa entre Florianópolis e Rio de Janeiro. A trama principal tem seu início quando Marina Drumond, personagem de Paola Oliveira, viajava para Florianópolis para ser madrinha de casamento de uma amiga que conheceu no exterior. Durante o voo, o avião está prestes a ser sequestrado, quando Pedro Brandão, vivido pelo ator Eriberto Leão, assume o controle da situação. Pedro era um experiente piloto de táxi-aéreo, passageiro do mesmo voo. Em meio à tensão envolvendo o sequestro e a queda da aeronave, os dois se conhecem e se apaixonam. Em seguida, Marina descobre que Pedro era o noivo da sua amiga, de quem seria madrinha de casamento. Muitas situações acontecem na trama, para que no final os dois consigam ficar juntos.

Marina era órfã de pai e mãe, que morreram em um acidente de carro, quando ela era ainda criança. Criada pela sua avó, Vitória Drumond, mulher rica e poderosa, dona de uma rede de shoppings, personagem da atriz Nathália Timberg, Marina chega da Itália, onde foi estudar arquitetura, logo no início da novela.

Pedro era filho de Raul Brandão, vivido por Antônio Fagundes e Wanda Brandão, personagem da atriz Natália do Valle. Seu irmão, Léo, personificado pelo ator Gabriel Braga, tinha muitos ciúmes da relação de Pedro com seu pai, por isso sempre buscou prejudicar o irmão, sem que ele soubesse.

Léo vivia de dar golpes nas pessoas de boa fé, usando identidades falsas. Com a intenção de dar mais um de seus golpes, ele aproxima-se de Norma Pimentel,

personagem vivida pela atriz Glória Pires. Técnica em enfermagem, viúva e solitária, torna-se uma presa fácil para Léo. Ao conhecê-la e perceber sua ingenuidade, ele resolve usá-la para aproximar-se da fortuna de Silveira, personagem de Hugo Carvana. Idoso que precisa de cuidados, ele guarda em sua casa uma maleta repleta de dólares, que esconde em algum lugar secreto que só ele sabe. Ela descobre este lugar e conta para Léo, que consegue roubá-lo e sumir sem deixar rastro. Ao descobrir que havia sido roubado, Silveira tem um infarto e morre. Antes disso, ele liga para seu advogado e acusa Norma como a autora do crime. Norma acaba sendo presa, acusada do crime. Na cadeia, ela resolve se transformar numa nova mulher e engendra o seu plano de vingança.

As tramas secundárias assumem um papel importante nesta produção televisiva. Inicialmente, os autores organizaram a trama, de maneira que as personagens secundárias tivessem uma vida quase que independente do resto da trama. Sendo assim, elas entravam na novela e desenvolviam-se de forma curta e logo desapareciam. Entretanto, algumas personagens secundárias tiveram vida longa pelo sucesso que tiveram com o público. Uma delas é Tia Neném, vivida pela atriz Ana Lúcia Torres. Ela era uma professora aposentada e solteira, que recebia ajuda de seu sobrinho, Raul, pai de Léo e Pedro, Tia Neném tinha por hábito falar mal das pessoas de sua família, o que trazia consequências desastrosas para a relação familiar.

A família Cortez foi outro núcleo secundário da novela que obteve muito sucesso. Horácio Cortez, na trama vivido pelo ator Herson Capri, era um banqueiro de investimentos casado com Clarice, vivida por Ana Beatriz Nogueira, mulher rica de berço, elegante e bem educada, mãe zelosa e esposa dedicada. Morre num acidente de carro que, depois de um tempo, descobre-se ter sido um plano engendrado pelo seu próprio marido. Viúvo, Horácio Cortez resolve casar-se com Nathalie Lamour, vivida na trama por Déborah Secco. Ex-participante de um *reality show*, ela faz tudo para retomar sua vida de fama e notoriedade. Também era seu grande objetivo encontrar um marido rico para, assim, ter a vida que sempre havia sonhado.

No desfecho da trama secundária que envolvia Horácio Cortez, Gilberto Braga quis fazer uma menção à novela *Vale Tudo*, também de sua autoria. Nessa novela, a personagem Marco Aurélio, vivida pelo ator Reginaldo Faria, após enriquecer de forma ilegal, foge do país em seu jatinho particular e dá uma “banana” para o

“Brasil”. Com isso, faz alusão à facilidade de se roubar e permanecer impune neste país. Essa cena foi ao ar no último capítulo da novela em janeiro de 1989. Uma vez que a impunidade no Brasil não é mais a mesma, em *Insensato Coração*, o banqueiro, Cortez, rouba, pega o seu jatinho para fugir do país, faz o mesmo gesto de Marco Aurélio, porém não consegue fugir e é preso. Com isso, Gilberto Braga mantém o caráter de denúncia e crítica social, que costuma desenvolver em suas tramas, como ele mesmo diz em uma entrevista conferida à própria emissora, ao ser perguntado a respeito do fato de a novela tratar das mazelas sociais: “A intenção é esta sim, retratar a realidade, entretendo o público.”⁵⁹

O gênero teledramaturgia traz em si os elementos constitutivos básicos dos seus antecessores, o melodrama e o romance-folhetim, enriquecidos pela novidade tecnológica e sua evolução no tempo e no espaço. Ocupa seu lugar no universo das artes de forma contundente, revelando-se como um gênero dinâmico, capaz de acompanhar as mudanças sociais sem que para isso perca a sua essência de emocionar, causando surpresa e despertando o desejo dos telespectadores em se manterem fielmente ligados à tela da televisão dia após dia.

⁵⁹ Trecho da entrevista concedida por Gilberto Braga à TV Globo, em 2011, cedida pelo CEDOC. (cf. anexo IV)

4 O PLANO DE VINGANÇA: UMA ANÁLISE DE *CORPUS*

4.1 Intertextualidade e Interdisciplinaridade

Desde o início, foi nosso objetivo refletir sobre o quanto o melodrama, o romance-folhetim e a teledramaturgia sucederam-se no tempo e no espaço de forma que um gênero garantisse a permanência do outro, através de inúmeras interseções que encontramos ao confrontá-los.

Julia Kristeva afirma: “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA 1969). À luz desse princípio de intertextualidade, entendemos, a partir da sobreposição das obras estudadas, que o diálogo⁶⁰ travado entre elas se dá de forma intencional, pois ambas apresentam semelhanças no tocante aos objetivos de seus autores, assim como aos objetivos do meio de comunicação responsável por veicular cada obra. Essa intencionalidade da qual falamos anteriormente nos é possibilitada por entendermos que, enquanto estudiosos comparativos devemos ir além da “simples identificação das relações, mas que as anali(semos) em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações.”⁶¹

O fato de encontrarmos interseções entre as obras que utilizamos aqui para alcançarmos o escopo de nossa pesquisa não denota falta de originalidade, nem diminui o valor de cada obra. Entendemos que cada produção artística traz em si sua identidade pessoal, conferindo-lhe a devida independência em relação a uma produção antecedente, na qual o autor da segunda obra possa ter buscado inspiração.

Neste trabalho, pretendemos destacar as referidas interseções entre um texto literário e uma produção televisiva. Portanto, constituímos uma proposta de estudo interdisciplinar que estabelece paralelismos, ao mesmo tempo distanciados no tempo, já que tratamos de séculos que separam as duas obras, no espaço, uma vez que tratamos de obras de nacionalidades diferentes, uma francesa e outra brasileira e ainda de suporte já que utilizamos uma obra de literatura impressa e uma

⁶⁰ CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2010.

⁶¹ *Ibidem* p. 51

telenovela. Trabalhamos baseados nesta proposta de literatura comparada segundo a qual o confronto de gêneros diferentes traz à tona as semelhanças que ultrapassam as barreiras de tempo e espaço. Tânia Carvalhal fala-nos justamente deste caráter de confronto interdisciplinar na literatura comparada, tão presentes nos estudos da atualidade: “Assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.”⁶²

Também gostaríamos de refletir a respeito das noções de arquitextualidade e hipertextualidade, apresentadas por Gérard Genette, quando diz que o hipertexto é todo texto que deriva de um outro texto e que o arquitexto está ligado a todo o universo que envolve um determinado texto e a sua relação com este universo que o cerca⁶³. Esse espaço macro no qual o texto está inserido compreende entre outras coisas o gênero literário. Portanto, na análise que se segue, buscaremos confrontar questões ligadas às relações entre os textos, as obras e os gêneros entre si.

Entendemos assim que a teledramaturgia, com toda a sua construção tal como a conhecemos nos dias de hoje, só é possível porque o romance-folhetim francês do século XIX criou uma gama de elementos que dão o suporte necessário para a sua construção atual. Sendo que, também o romance-folhetim foi resultado da apropriação de elementos anteriormente estabelecidos pelo melodrama, quando do seu surgimento no século XVIII, que se deu em função da evolução da ópera, surgida no século XVII, na Itália.

O confronto intertextual, arquitextual e interdisciplinar a que nos propomos toma como *corpus* para análise algumas cenas da novela *Insensato Coração*, apresentadas através de imagens cedidas pelo Centro de documentação da TV Globo, e a transcrição dos seus respectivos diálogos, feita a partir dos videoteipes também fornecidos pelo CEDOC, além da transcrição de alguns trechos do romance-folhetim *O Conde de Monte-Cristo*, extraídos da edição em português.

⁶² Op. cit. p. 74

⁶³ GENETTE, Gérard. Palimpsestos: A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 2006. p. 46

4.2 A construção dos planos de vingança de Edmond e Norma

Nas duas obras, o plano de vingança passa a ser, em um dado momento, a trama central dos dois folhetins. Na obra de Dumas, é ele que dá a direção para que todas as outras tramas aconteçam e construam a história como um todo. Já na obra de Braga e Linhares, o plano de vingança de Norma ganha força de forma paralela à trama que havia sido proposta inicialmente pelos autores da novela, o amor difícil de se realizar entre Marina e Pedro.

A primeira interseção que encontramos nas duas obras, no que concerne ao plano de vingança engendrado por Dantès e Norma, está justamente no fato de que ambos tenham sido vítimas de mentiras que foram levantadas a respeito de cada personagem. Contra Norma, pesou o fato de ser, ela, a única pessoa que tinha acesso ao dinheiro de seu paciente, o Sr. Silveira. Com o desaparecimento do mesmo, seguido da morte de Silveira, Norma é acusada pelo advogado do falecido de roubar a maleta onde estavam escondidos os dólares de seu cliente. Na verdade tudo isso não passou de um plano, arquitetado por Léo, que se apresentava para Norma como Armando. Ele roubou o dinheiro e criou circunstâncias que incriminavam Norma, ao colocar uma nota de 50 dólares na carteira da técnica em enfermagem. Sendo assim, a personagem fica sem ter como se defender, uma vez que todas as provas recaíram sobre ela. Além de ser uma pessoa simples, sem grandes recursos para investir em sua defesa e sem pessoas influentes que pudessem fazê-lo por ela.

No caso de Dantès, três pessoas foram as responsáveis pelo complô que o levou à prisão de forma injusta. Danglars, que queria ocupar o cargo de capitão do Pharaon que seria de Dantès; Fernand que era apaixonado por Mercedes, com quem Dantès se casaria; e, finalmente, Villefort, que descobriu que a carta que Dantès tinha sob seus cuidados incriminaria o seu pai, causando-lhe malefícios que destruiriam sua carreira política. Sendo assim, um plano para incriminá-lo foi engendrado por Danglars, posto em prática por Fernand e corroborado por Villefort, que não hesitou em mandar o acusado para o Castelo d'If.

4.2.1 O interrogatório

Os trechos que se seguem são transcrições de cenas de *Insensato Coração*, a partir do material que recebemos do CEDOC da Rede Globo, e citações de passagens da tradução do romance de Dumas. O procedimento para a transcrição das cenas da telenovela também baseou-se na norma de citação destacada do corpo do texto, com mais de três linhas, tendo em vista que são trechos entremeados de fotografias.

As obras são assim citadas alternadamente para, ao final de cada item, fazermos comentários. Incluímos fotos das cenas de telenovela porque trata-se de uma obra não somente textual, mas basicamente de imagem.

Iniciaremos este trecho da análise com a apresentação de cenas da novela e a passagem da obra que configuram os flagrantes de interseção entre as obras.

Neste momento específico das duas tramas, as personagens Norma Pimentel e Edmond Dantès passam pelo interrogatório, cada qual em seus respectivos tempo e espaço. Logo em seguida, apresentaremos a transcrição dos diálogos da telenovela e o trecho extraído do romance-folhetim.

Insensato coração – Capítulo de 09/02/2011 (Bloco 2)

Inspetor: Boa noite, delegado! Nós efetuamos uma prisão em flagrante por furto. Vou colocar o senhor a par do que houve pra lavar o auto.



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

Delegado Rubens: Leva pra minha sala. Eu to resolvendo um problema burocrático aqui e depois eu vou pra lá.

Inspetor: Pois não.

Dr. Gomes: Inspetor, eu estou à sua disposição.

Inspetor: O senhor prefere depor agora ou prefere ser intimado com dia e hora?

Dr. Gomes: Não, não, não... eu quero depor agora.

Norma: Dr. Gomes, acredita em mim. Eu sou inocente. Eu fui envolvida nisso. Eu sou vítima.

Dr. Gomes: Vítima? Vítima foi o Silveira que teve os seus dólares furtados e morreu. Sua ladra!

Inspetor: Calma, calma! Por favor. Santos, leva a Dona Norma pra tirar as digitais. Encaminha pra perícia junto com a caixa onde tava com o dinheiro e mais a nota de cinquenta dólares que foi encontrada.

Santos: Sim, senhor, chefe. Por favor, dona Norma. (Norma é retirada da sala)

Inspetor: O doutor espera um pouco. Vai ser chamado pelo delegado Rubens. Com licença. (sai e entra na sala onde Norma está).



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

Norma: Doutor, eu peguei naquela caixa. É claro que as minhas impressões digitais vão aparecer.



Inspetor: Dona Norma, nós precisamos do laudo do Instituto de Criminalística e além disso não sabemos quantas digitais têm na caixa.

Santos: Por favor, dona Norma.

(Delegado Gomes entra.)

Inspetor: Essa é a dona Norma Berdan.

Delegado Rubens: Boa noite. A senhora tem advogado?

Norma: Advogado? Não.

Delegado Rubens: A senhora tem direito a um defensor público Eu vou solicitar o plantão da Defensoria que mande alguém pra acompanhá-la.

Norma: Obrigada, mas o senhor acha que precisa mesmo?



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

Delegado Rubens: Eu posso interrogar a senhora agora ou prefere esperar o seu defensor?

Norma: Não, não quero esperar nada. Eu sou inocente. Eu quero falar logo tudo o que eu sei pra vocês irem atrás desse desgraçado, pegarem ele antes que ele fuja com esse dinheiro.

— Quem é o senhor e como se chama? – Perguntou Villefort, folheando os papéis que recebera do agente ao entrar e que, depois de uma hora, já se avolumavam, tanto a corrupção das espionagens pespega-se rapidamente a esse corpo desgraçado que chamamos de réus.

— Meu nome é Edmond Dantès, senhor – respondeu o rapaz com uma voz calma e sonora. — Sou imediato a bordo do paquete Pharaon, que pertence aos srs. Morrel e filho.

— Sua idade? – continuou Villefort.

— Dezenove anos – respondeu Dantès.

— Que fazia no momento em que foi preso?

— Achava-me no almoço do meu próprio noivado, senhor – disse Dantès, com uma voz ligeiramente emocionada, tão doloroso era o contraste entre aqueles momentos de alegria e a lúgubre cerimônia que se consumava, entre a taciturna fisionomia do sr. de Villefort e a radiosa luz no rosto de Mercedes.

— Em seu almoço de noivado? – perguntou o substituto, estremecendo à sua revelia.

— Sim, senhor, estou prestes a me casar com uma mulher que amo há três anos.

Villefort, impassível como de costume, ficou entretanto abalado com a coincidência, e aquela voz emocionada de Dantès, surpreendido no meio de sua felicidade, ia tanger uma corda simpática no fundo de sua alma. (...)

Articulado seu pequeno *speech* interior, Villefort sorriu para deleite próprio e voltando a Dantès, disse:

— Continue, cavalheiro.

— Continuar o quê?

— A esclarecer a justiça.

— Que a justiça me diga sobre que ponto quer ser esclarecida, e lhe direi tudo que sei; entretanto – acrescentou por sua vez com um sorriso -, aviso-lhe que não sei muita coisa.

— O senhor serviu sob o usurpador?

— Estava para ser incorporado à marinha de guerra, quando ele caiu.

— Ouvi dizer que tem opiniões políticas exacerbadas – disse Villefort, a quem não haviam dito palavra sobre o assunto, mas que não se constringia de fazer a pergunta como quem faz uma acusação.

— Minhas opiniões políticas, senhor? Ai de mim! É quase vergonhoso dizer, mas nunca tive o que chamam de uma opinião. Tenho apenas dezenove anos, como tive a honra de lhe dizer; não sei nada, não estou destinado a desempenhar papel nenhum; o pouco que sou e serei, se me concederem o posto que ambiciono, é ao Sr. Morrel que deverei. Assim, todas as minhas opiniões, não direi políticas, mas privadas, limitam-se a três sentimentos: amo meu pai, respeito o Sr. Morrel e adoro Mercedes.

Eis, senhor, tudo que posso dizer à justiça; como vê, é de pouco interesse para ela.⁶⁴

Nas duas cenas apresentadas, diante da justiça, em suas falas finais, as duas personagens declaram a sua inocência. Mas cada uma, sob as circunstâncias que suas respectivas obras lhes reservaram, ficam sem possibilidade de apresentar uma

⁶⁴ DUMAS, Alexandre. O Conde de Monte Cristo. Tradução André Telles e Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. pp. 95-96

defesa capaz de trazer à tona a verdade, o que evidentemente dá o motivo para se iniciar a trama melodramática.

Ao analisarmos o perfil de cada uma das personagens, verificamos que as duas encaixam-se no perfil da vítima injustiçada, que apresentamos anteriormente, no capítulo em que tratamos do melodrama. Humildes, honestas, com um projeto de vida feliz, drasticamente interrompido por um golpe surpreendente e maléfico que provoca a ruptura do equilíbrio e da paz, somente reencontram o herói ou a heroína no final da trama. Assim sendo, podemos destacar mais especificamente que, nas cenas aqui analisadas, a interseção encontra-se no motivo que levou as duas personagens para a prisão, um complô, e conseqüentemente, a inocência de ambas.

Esse complô se deu em ambos os casos, com o intuito de proporcionar que os algozes tivessem o caminho livre para alcançarem a finalidade de seus planos sórdidos e obterem o benefício que buscavam em função do afastamento de Dantès e Norma. Na verdade, além do afastamento das personagens injustiçadas, os vilões desejavam encontrar um culpado para um determinado crime. No caso de Dantès, dois de seus algozes beneficiaram-se simplesmente do seu afastamento do convívio social, para tomarem o seu lugar em duas situações, pessoal, uma vez que Mercedes ficaria livre para as investidas de Fernand e profissional, quando Danglars aproveitando-se da prisão do amigo, assume a função de capitão do Pharaon.

A fragilidade intelectual e financeira de ambas as vítimas foi, sem dúvida, o fator que garantiu a sua ida para a cadeia. Tanto Dantès quanto Norma confiavam naqueles que os enganaram e não viam nada de mal nessas pessoas. Sendo assim, estavam totalmente entregues e vulneráveis possibilitando a ação dos vilões das respectivas tramas.

Nos dois interrogatórios, os representantes da justiça, nutriam alguma compaixão pelos acusados, mas os seus destinos estavam traçados. Sem que soubessem, e acreditando que logo tudo seria esclarecido de modo a garantir a liberdade de cada um, estavam fadados ao confinamento que viria logo em seguida.

4.2.2 A busca pelo conhecimento

Já nesta parte da análise apresentamos uma cena da novela onde Norma lê o livro *Crime e Castigo* de Dostoiévski, o que representa o seu interesse por conhecimento. Reconhecendo assim que o aprimoramento intelectual a deixará mais forte e capaz de lutar por conta própria contra seus inimigos. O mesmo acontece com Dantès, quando estreita seus laços de amizade com o abade e lhe pede que lhe passe informações sobre tudo aquilo que o religioso já havia estudado.

Insensato coração – Capítulo de 29/03/2011 (Bloco 2)

Jandira: Tá lendo o que, Norma?

Norma: Ah... o livro de um escritor russo, Dostoiévski. Peguei na biblioteca.

Jandira: Humm...história de crime. É tipo assim que matou, das novelas?

Norma: Não. É um livro até difícil, sabe. Mas eu preciso me preparar, preciso entender mais sobre a vida. Eu preciso tá preparada quando eu sair daqui. E quem lê aprende, minha filha.

Jandira: Oh! Cê sabe que eu nunca pensei nisso.

Norma: Eu sempre gostei de ler, sabe. Desde que eu era novinha. Mas depois perdi o hábito. Agora, tô voltando. Tenho tempo de sobra aqui, né?



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

Jandira: Ah, tem. Isso você tem mesmo. Mas eu prefiro revista, com fotos de celebridade, gente famosa. Minha prima trouxe essas revistas novas. Cê sabe de quem ela era fã? Da Flávia Alessandra. Você devia ver. Quer?

Norma: Ah, depois eu dou uma olhadinha.

Jandira: Não!

Norma: Oh... (reclamando por Jandira ter tirado o livro de suas mãos)

Jandira: Agora! Agora! Adivinha o que minha prima colocou dentro das revistas? (sorrindo e vibrando)

Norma: Que maravilha!



Jandira: Dez! Dez cartões!

Norma: Ai, que bom! Que bom! Obrigada! Agora, com esses cartões eu vou convencer a Aracy a encontrar onde é que tá o Armando pra mim.



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

Dantès escutava cada uma de suas palavras com admiração: algumas delas correspondiam a ideias que ele já tinha e a conhecimentos que eram do âmbito de sua condição de homem do mar, outras referiam-se a coisas desconhecidas e, como as auroras boreais que iluminam os navegadores nas latitudes austrais, descortinavam para o rapaz paisagens e horizontes novos, iluminados com seus fantásticos relâmpagos. Dantès compreendeu a felicidade que experimentaria um ser inteligente ao seguir aquele espírito elevado nas altitudes morais, filosóficas ou sociais em que tinha o hábito de planar.

— O senhor poderia me ensinar um pouco do que sabe — sugeriu Dantès —, nem que fosse para não se entediar comigo. Parece-me agora que deve preferir a solidão a um companheiro sem educação e sem importância como eu. Se consentir no que lhe peço, prometo-lhe nunca mais falar em fugir.

O abade sorriu.

— Ai de mim, criança! — disse ele. — A ciência humana é limitada, e quando eu tiver lhe ensinado matemática, física, história e as três ou quatro línguas vivas que falo, o senhor saberá o que sei; ora, precisamos de meros dois anos para despejá-la do meu espírito para o seu.

— Dois anos! — exclamou Dantès. — Acha que eu poderia aprender todas essas coisas em dois anos?

— Em sua aplicação, não; em seus princípios, sim. Aprender não é saber; há sabidos e sábios; é a memória que faz os primeiros, é a filosofia que faz os outros.

— Mas é possível aprender filosofia?

— Filosofia não se aprende; a filosofia é a reunião das ciências adquiridas pelo gênio que as aplica; a filosofia é a nuvem reluzente em que o Cristo pôs o pé para subir aos céus.

— Vejamos — disse Dantès —, o que vai me ensinar primeiro? Tenho pressa em começar, tenho sede de ciência.

— Tudo! — disse o abade.

Com efeito, à noite, os dois prisioneiros estabeleceram um plano de estudo que começou a ser executado no dia seguinte. Dantès tinha uma memória prodigiosa, uma imensa facilidade de concepção: a disposição matemática de sua mente o tornava apto a compreender tudo pelo cálculo, ao passo que a poesia do marujo corrigia tudo que podia haver de demasiado material na demonstração reduzida à secura dos algarismos ou à monotonia das retas; aliás, já sabia italiano e um pouco de grego moderno, que aprendera em suas viagens ao Oriente.

Com essas duas línguas, não demorou a compreender o mecanismo de todas as demais e, ao cabo de seis meses, começara a falar espanhol, inglês e alemão.⁶⁵

Nestas duas cenas, as personagens Dantès e Norma expressam seu desejo em aproveitar o tempo em que estão ociosos, cumprindo suas respectivas penas, estudando e preparando-se intelectualmente para o futuro pós-confinamento.

Edmond Dantès tinha como fonte para a sua instrução intelectual o abade Faria, religioso idoso, muito sábio, conhecedor das artes, das ciências e das letras. Edmond ficou extremamente atraído pelo grande conhecimento do seu novo companheiro de prisão. Tal foi a admiração, que Dantès passou a nutrir pelo abade, que desejou compartilhar do seu conhecimento. O religioso não hesitou em concordar com as aulas que passaram a acontecer desde então. Dantès percebeu o quanto seria importante para ele tornar-se um homem culto para enfrentar o mundo

⁶⁵ Ibidem.

que o esperava lá fora, pois já alimentava dentro de si uma grande vontade de enfrentar seus algozes, assim que tivesse a oportunidade de alcançar a liberdade

Norma Pimentel encontrou na biblioteca da prisão o seu refúgio e a sua fonte de conhecimento. Na cena que apresentamos nesta análise, a personagem está lendo o livro *Crime e Castigo*, um clássico da literatura russa de Fiódor Dostoievski, que trabalha temas como heroísmo, justiça, assassinato, culpa, condenação, religião, moral. Norma, por ocasião da situação em que se encontra, inicia um processo de questionamento de todos os valores que norteavam sua vida. Uma vida simples, pacata e honesta. A partir do momento em que se vê presa injustamente, sem ter cometido nenhum crime, Norma repensa seus conceitos sobre crime e castigo, o fato de ter sido castigada sem ter cometido crime algum, enquanto o verdadeiro criminoso gozava da liberdade que lhe pertence de direito. Como no livro, o confronto entre o ideal, a justiça, e o real, a injustiça que se abateu sobre ela, a personagem se sente autorizada a cometer qualquer delito para recuperar a sua liberdade e colocar o verdadeiro culpado do crime do qual foi acusada na prisão. Entretanto, diante do seu sofrimento, a privação da liberdade é pouco castigo para Armando / Léo. Ela deseja mais do que isto, é neste exato momento que começa a engendrar o seu plano de vingança.

O mesmo acontece com Dantès. Ao tomar conhecimento do complô que foi elaborado contra ele, a personagem se sente no direito de fazer qualquer coisa para reconquistar a sua liberdade.

Ambas as personagens entenderam que precisavam amadurecer intelectualmente para enfrentar o mundo que deixaram do lado de fora da cadeia. Um mundo cruel que foi capaz, sem hesitação, de levá-los à prisão, ainda que nenhuma delas tivesse alguma culpa pelos crimes dos quais haviam sido acusadas.

Podemos apontar múltiplos diálogos presentes na cena da novela que acabamos de analisar. Fica claro que os autores pretendem levar os telespectadores a compreenderem melhor o perfil que a personagem Norma passa a ter a partir da sua experiência na prisão. Porém, essa compreensão ampliada só foi possível para aqueles que conheciam o livro de Dostoievski e puderam assim estabelecer a devida relação do livro com o momento pelo qual Norma estava passando. Nesse caso, podemos dizer que o livro *Crime e Castigo* atua na cena como uma personagem, que fala por si e dialoga com a personagem Norma e com o público capaz de entender a sua mensagem. Este desejo dos autores, em promover este intertexto

com a obra literária russa é bastante claro, sobretudo quando a capa do livro fica em evidência, como mostramos na imagem acima, além da fala da personagem quando cita o autor. Sendo assim, Gilberto Braga e Ricardo Linhares propõem um diálogo de sua novela com *O Conde de Monte-Cristo* de Dumas e com *Crime e Castigo* de Dostoiévski.

4.2.3 O tesouro escondido

Nesta cena, a personagem da telenovela reconhece que usou de formas escusas para se tornar rica, ou seja, ela provoca a morte de outra presidiária para ter acesso ao dinheiro que esta última escondia. Já Dantès recebe de seu amigo, o abade Faria, o mapa de um tesouro que o deixaria rico, e possibilitaria a execução do seu plano de vingança, que aos poucos se construía.

Insensato coração – Capítulo de 29/04/2011 (Bloco 1)

(Norma na cadeia, pensando na fala da Aracy)

Aracy: Tem uma chave, uma chave dentro de um bar, de um santinho...do céu.



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

Jandira: Ih, Norma, cê tá tão misteriosa... Conta pra mim, vai? De quem era esse santinho que você quebrou que tinha essa chave dentro? Cara, eu tô boiando, não tô entendendo nada. Cê disse que essa chave é o capital da sua vingança. Mas que capital?



Norma: Capital é dinheiro. A grana, Jandira. Se você lesse livros de verdade você ia aprender mais sobre as palavras, sobre a vida. Essa chave aqui ela abre a chave onde está guardado o tesouro da Aracy.

Jandira: Jura? Como é que você conseguiu?

Norma: Eu matei a Aracy



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

— Agora — continuou Faria, olhando para Dantès com uma expressão quase paterna —, meu amigo, o senhor sabe tanto quanto eu: se um dia escaparmos juntos, metade do tesouro é sua; se eu morrer aqui e o senhor escapar sozinho, ele lhe pertence integralmente.

— No entanto — perguntou Dantès hesitante —, esse tesouro não teria algum proprietário mais legítimo do que nós neste mundo?

— Não, não, tranquilize-se, a família está completamente extinta, o último conde Spada, por sinal, me fez seu herdeiro; ao me legar aquele breviário simbólico, legou-me seu conteúdo; não, não, tranquilize-se. Se pusermos a mão nessa fortuna, poderemos usufruir dela sem remorsos.

— E disse que esse tesouro consiste em...

— Dois milhões de escudos romanos, treze milhões aproximadamente na nossa moeda.

— Impossível! — disse Dantès, assustado pela enormidade da soma.

— Impossível! E por quê? — replicou o velho. — A família Spada era uma das mais antigas e poderosas do século XV. Aliás, naquela época, em que não havia nem especulação nem indústria, essas aglomerações de ouro e joias não eram raras; ainda hoje existem famílias romanas morrendo de fome ao lado de um milhão em diamantes ou joias transmitidos por morgadio, e no qual não podem tocar.

Edmond julgava estar sonhando: oscilava entre a incredulidade e a alegria.

— Só ocultei por tanto tempo o segredo do senhor — continuou Faria —, primeiro para testá-lo, depois para surpreendê-lo; se tivéssemos fugido antes do meu acesso de catalepsia, eu o levaria até Monte Cristo; agora — acrescentou ele com um sorriso —, será o senhor que vai me levar. E então, Dantès, não me agradece?

— Esse tesouro lhe pertence, meu amigo — disse Dantès —, pertence-lhe exclusivamente e não tenho nenhum direito a ele: não sou seu parente.

— Você é meu filho, Dantès! — exclamou o velho. — É o filho do meu cativo. Meu status me obrigava ao celibato: Deus o enviou a mim para consolar ao mesmo tempo o homem que não podia ser pai e o prisioneiro que não podia ser livre.

E Faria estendeu o braço ainda útil para o rapaz, que se agarrou em seu pescoço chorando.⁶⁶

Nestas cenas, as duas personagens falam do tesouro que tornará possível a execução do plano de vingança que ambas começam a vislumbrar.

Através da sua dedicação ao abade Faria, Dantès se faz merecedor do tesouro do religioso, que lhe confia a sua localização. Dantès, como homem honesto e despretensioso que é, diz não ter direito àquele dinheiro. Entretanto, Faria não hesita em dividir seu segredo com ele. Para Edmond, sua boa fé foi a ponte que lhe proporcionou alcançar a fortuna.

O mesmo não aconteceu com a personagem de Norma. A técnica em enfermagem criou um plano para ficar com o dinheiro que sua companheira da penitenciária havia guardado fora da prisão. Ela provocou a morte de Aracy, mas antes, simulando estar preocupada em salvá-la na enfermaria onde trabalhava, exercendo a profissão que tinha antes de ser presa, conseguiu descobrir onde Aracy escondia o dinheiro que havia ganhado num assalto que cometera antes de seu

⁶⁶ Ibidem. pp. 252-253

confinamento. Aracy lhe dá o acesso a uma chave que abrirá o armário onde havia guardado o dinheiro. Com isso, ao sair da prisão, Norma teria o capital necessário para financiar os seus planos vingativos. É importante percebermos que, na telenovela, a maldade de Norma se justifica pelo seu sofrimento. Esse é justamente o momento em que o público torce pela vítima, ainda que ela cometa erros e transgrida as regras impostas pela moral e os bons costumes. A transgressão se justifica por ser ela que trará a sua liberdade e a ajudará a restabelecer o equilíbrio. Na verdade, este é o perfil do anti-herói, do qual já tratamos no capítulo anterior. O herói moderno está menos comprometido com a pureza de atitudes dos heróis melodramáticos propostos por Pixérécourt no século XVIII. Ressaltamos ainda que para a personagem Norma vale a absolvição que lhe é conferida pelo saber popular, que, nesta situação específica, é representado pelo ditado que diz: ladrão que rouba ladrão, tem cem anos de perdão. Se, para isso, um crime teve que ser cometido, o público absolve a heroína para ganhar, por sua vez, a retomada da intriga inicial.

Dantès recebeu um mapa, ao passo que Norma recebera uma chave. Ambos tinham em mãos, ainda na prisão, os elementos representativos de um futuro mais confortável fora dos muros que os cercavam. Então, só lhes restava encontrar uma forma de deixar suas masmorras.

4.2.4 A transformação

Em seguida analisaremos como as duas personagens, Norma e Edmond, iniciam a execução de seus planos de vingança com a mudança de suas aparências. Ambos desejam tornarem-se novas pessoas.

Insensato coração – 13/05/2011 (Bloco 1)

Norma: Sei lá.. Ainda tenho dentro de mim uma pessoa que é insegura, que é amedrontada.

Cida: É o seu lado bom, né, Norma?

Norma: Ai... a Jandira tem razão. Jandira tem razão. Eu tenho que cuidar da minha aparência. Eu tenho que me sentir segura. Eu tenho que ter atitude. Atitude! Isso mesmo! Me ajuda aqui, Cida. Ela deixou tudo marcado, as dicas todas e amanhã, amanhã eu vou sair, vou comprar roupa, eu vou comprar maquiagem, eu vou cortar meu cabelo. Eu tenho que me sentir muito forte pra enfrentar ele.



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

(No salão de beleza)

Norma: Eu tô querendo um cabelo assim, ó!

Cida: Hummm...mas o teu cabelo é mais bonito do que essa moça aí da revista. Bem que eu queria também, sabe, esse meu cabelo liso assim igual o teu. Ai! Vai ficar uma coisa!



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

(Cida vibrando com o resultado)

Cida: Nossa! Tá linda! Tá mais bonita do que a moça da revista

Norma: Ah... eu já perdi muito tempo nessa vida.

Edmond desceu, levantou a pedra, encheu os bolsos com pedrarias, recolocou o melhor que pôde as tábuas e as ferragens do baú, cobriu-o com terra, pisoteou essa terra, jogou areia em cima a fim de tornar o lugar recém-revolvido, semelhante ao resto do solo; saiu da caverna, recolocou a laje, juntou sobre a laje pedras de diferentes tamanhos, introduziu terra nos interstícios, plantou nesses interstícios mirtos e urzes, regou a nova vegetação a fim de que parecesse antiga, apagou os rastros acumulados de seus passos em torno do local e esperou com impaciência o retorno de seus companheiros. Com efeito, não se tratava mais agora de passar o tempo a contemplar aquele ouro e aqueles diamantes, ficando em Monte Cristo como um dragão que vigia tesouros inúteis. Agora precisava voltar à vida, junto aos homens, e assumir na sociedade o status, a influência e o poder concedidos neste mundo pela riqueza, a primeira e a maior das forças de que pode dispor a criatura humana.⁶⁷

Nesse momento das tramas, tanto Edmond Dantès quanto Norma Pimentel, já haviam conquistado a liberdade. Para cada um a libertação da prisão chegou de maneira diferente.

Dantès arquitetou um plano de fuga, o que fazia desde que conheceu o amigo, abade Faria, e que foi facilitado com a sua morte. Arriscando-se às escuras colocou-se no lugar do religioso morto, imaginando que ao ser levado para o

⁶⁷ Ibidem. p. 323

sepultamento ele conseguiria escapar de alguma forma. Assim acontecera de fato. Os prisioneiros mortos eram jogados ao mar. Ao cair na água, Dantès desvencilhou-se do saco mortuário que o cobria e do peso de 17 quilos que havia sido amarrado em seus pés. A partir daquele momento, ele conseguiria os meios para por em prática todo o plano de vingança que havia arquitetado nos últimos anos. Partiu para a ilha de Monte Cristo, onde estaria escondido o tesouro de Faria. Lá chegando, de fato encontrou tal tesouro. Com todo aquele dinheiro em suas mãos, o que lhe conferiria status e poder, foi tomado de coragem, decidindo assim, enfrentar a vida que o esperava para ser vivida no continente.

No que diz respeito à soltura de Norma, esta lhe veio através de seu bom comportamento, o que lhe conferiu a liberdade condicional. Na cadeia, Norma aprendeu a ser dissimulada e fria. Mesmo tendo causado a morte de Aracy, de quem herdou o dinheiro ao qual de fato obteve acesso após ter sido libertada, Norma conseguiu sair ilesa dessa acusação. Uma vez fora da prisão, começou a por em prática tudo o que havia planejado anteriormente. Agora, se sentia mais forte com as experiências da prisão, o amadurecimento intelectual obtido através de suas leituras e, sobretudo, porque tinha o dinheiro necessário para alcançar sua independência. Ela entende que, para isso, precisava munir-se das armas que estão ao seu alcance. Consequentemente, a personagem resolve mudar a sua aparência, tornando-se uma mulher elegante e atraente, despida da simplicidade de outrora, e coberta da sofisticação que o dinheiro lhe conferia naquele novo momento de vida.

4.2.5 O instinto assassino

Nestes trechos aqui analisados, as personagens em questão expressam o seu ímpeto em fazer qualquer coisa, para alcançarem o êxito de seus planos, ainda que seja matar. Norma, no meio da ação dramática que beira a tragédia, se arrepende e tenta reverter o quadro. Já Dantès, ao expressar ao abade aquilo que seria capaz de fazer em nome da sua vingança, é repreendido pelo mesmo.

Insensato coração – Capítulo de 10/06/2011 (Bloco 3)

Cena na qual Norma abre todas as janelas do quarto numa noite fria e chuvosa, tendo como objetivo piorar a saúde de Teodoro e provocar a sua morte. Como música de fundo para a cena onde não há diálogo, ouvimos a ária *Mon coeur s'ouvre à ta voix*, da ópera *Samson et Dalila* do compositor Camille de Saint-Saëns.



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011



(Norma se arrepende e volta para tentar reverter a situação.)



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

Quanto ao abade Faria, Dantès observava que, apesar da distração que sua presença trouxera ao seu cativo, entristecia a cada dia. Um pensamento incessante e eterno parecia assediá-lo; caía em profundos devaneios, suspirava involuntariamente, levantava-se de súbito, cruzava os braços e perambulava sozinho por sua prisão.

Um dia, estacou de repente no centro de um daqueles círculos cem vezes repetidos que descrevia em torno de sua cela e exclamou:

— Ah, se não existisse sentinela!

— Não haverá sentinela se assim o desejar — disse Dantès, que lhe acompanhara o pensamento através da caixa craniana como através de um cristal.

— Mas já lhe disse — continuou o abade —, abomino o assassinato.

— Não obstante, esse assassinato, caso cometido, o será por instinto de nossa preservação, por razões de defesa pessoal.

— Não interessa, eu seria incapaz.

— Mas pensa na fuga, ainda assim?

— Incessantemente, incessantemente — murmurou o abade.

— E descobriu um jeito, não é? — perguntou Dantès, vivamente.

- Sim, se por uma eventualidade qualquer pusessem na galeria uma sentinela cega e surda.
 — Ela ficará cega, ela ficará surda — respondeu o rapaz num tom resoluto que assustou o abade.
 — Não, não! — ele gritou. — Impossível!⁶⁸

Nas duas cenas acima, ambas as personagens expressam o desejo de por seu plano de vingança em ação. Nesse momento, nem Dantès e nem Norma estão mais preocupados com a manutenção dos valores que os têm guiado até então. Doravante, tudo seria possível para que pudessem alcançar seus objetivos.

Dantès deixa claro para seu amigo que não teria pudores em cometer um assassinato, se este fosse para garantir a sua segurança e evidentemente, o cumprimento da sua finalidade, obter a liberdade para vingar-se de seus inimigos.

Norma, tomada de um acesso de fúria e obstinação, tenta matar seu marido, pois julgava que, sendo viúva e herdando a fortuna de Teodoro, ficaria ainda mais fácil de executar seu plano. Sem o marido, ficaria livre para articular a reaproximação de Léo, com a finalidade de fazê-lo pagar pelo sofrimento por que passou durante o tempo em que ficou detida.

Mesmo com tanta obstinação, encontrava sempre um freio para os impulsos criminosos. Para Dantès, era o abade Faria que sempre se posicionava contra a possibilidade aventada por Edmond de matar alguém. Já para Norma, o freio moral veio de dentro de si mesma. Depois de ter aberto as janelas para que o vento e a chuva entrassem no quarto agravando a saúde já fragilizada de seu marido, Norma se arrepende e tenta reverter a situação. Nada que fizesse nesse momento poderia apagar o mal que sua atitude de expor Teodoro ao frio e à chuva havia causado. Mas mesmo assim ela sobe de volta ao quarto chorando, fecha as janelas, aquece o marido agonizante e chama uma ambulância para levá-lo ao hospital.

Nesta cena tão significativa, de grande dramaticidade, outro elemento intertextual dialoga com Norma, Teodoro e os telespectadores. A ária *Mon coeur s'ouvre à ta voix*, da ópera *Samson et Dalila* do compositor francês Camille de Saint-Saëns. A letra desta música fala de tristeza, ternura e morte. Fala também do desejo de Dalila em ouvir novamente a voz forte que faz tremer seu coração. Sendo assim, os autores da novela deixam a personagem Norma falar através da ópera, tão presente na trama, justamente como tema para Teodoro e Norma Pimentel. É a ópera, da qual já tratamos no capítulo 2 deste trabalho, que dialoga com a

⁶⁸ Ibidem. pp. 231-232

teledramaturgia no século XXI. Mais uma vez, os autores propõem no folhetim televisivo um diálogo mais rebuscado. Somente um conhecimento mais aprofundado de música erudita permitiria a compreensão plena da cena em toda sua profundidade dramática que se completa com a ária, neste caso interpretada pela soprano Carolina Faria que gravou a obra musical especialmente para a novela.

4.2.6 A revelação

Este é o momento em que as personagens se apresentam aos inimigos. Agora, as duas já estão mudadas e surgem envoltas num clima de suspense e mistério. Nestas cenas especificamente, o figurino exerce um papel fundamental na construção dramática. A imponência de Norma, ao apresentar-se bem vestida e de preto, causa em Léo um choque que o deixa ainda mais amedrontado. Esta forma de vestir-se representa o poder que tem e pretende exercer sobre ele. Neste caso utilizamos dois trechos do livro que representam bem a revelação de Dantès no folhetim. No primeiro gostaríamos de destacar a forma como ele se apresenta, através da narração detalhada de sua roupa. No segundo trecho, é a sua apresentação retomando aspectos do passado que nos chama a atenção.

Insensato coração – Capítulo de 29/06/2011 (Bloco 2)

Léo: Olha, escuta dona Norma. Eu te trouxe até aqui, eu servi de seu motorista. A senhora praticamente não abriu a boca até agora.



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

Norma: Tá entendendo agora, Armando? Ou melhor, Leonardo? Ou Léo, como todo mundo te conhece?

Léo: Norma?



Norma: Exatamente! A técnica de enfermagem que você mandou pra cadeia. Pra pagar pelo crime que você cometeu. Meu nome agora é Norma Pimentel Amaral. Eu sou a viúva de Teodoro Amaral. E eu quero que você trabalhe pra mim.

Mas a vibração do pêndulo ainda não se extinguiu quando a porta se abriu e Germain anunciou:

— Sua excelência o conde de Monte Cristo!

Sem querer, todos os ouvintes deram um pulo, denotando a preocupação que o relato de Morcerf infiltrara em suas almas. O próprio Albert não conseguiu se furtar a uma emoção súbita.

Não se ouviram nem coche na rua, nem passos no vestíbulo; até mesmo a porta se abriu sem ruído.

O conde apareceu no umbral, vestido com extrema simplicidade, mas o leão mais exigente não teria encontrado nada a censurar em sua toalete. Tudo demonstrava um bom gosto requintado, tudo saía das mãos dos mais elegantes fornecedores, o terno, o chapéu e a roupa branca.

Parecia não ter mais de trinta e cinco anos, e o que impressionou a todos foi sua extrema semelhança com o retrato que Debray traçara dele.

O conde avançou sorrindo até o meio do salão em direção a Albert, que, indo ao seu encontro, ofereceu-lhe a mão sufregamente.

— A pontualidade — disse Monte Cristo — é a polidez dos reis, segundo as palavras, creio, de um dos seus soberanos. Porém, por maior que seja a boa vontade deles, nem sempre é a dos viajantes. Entretanto, espero, meu caro visconde, que me desculpe, considerando minha boa vontade, os dois ou três segundos de atraso com os quais receio ter chegado ao nosso encontro. Dois mil e quinhentos quilômetros não são percorridos

sem algum contratempo, sobretudo na França, onde é proibido, ao que parece, espancar os postilhões.⁶⁹

— O conde de Monte Cristo! — disse Danglars, mais pálido de terror do que estava, um instante antes, de fome e miséria.

— Está enganado. Não sou o conde de Monte Cristo.

— E quem é então?

— Sou aquele que o senhor vendeu, entregou e desonrou; sou aquele cuja noiva o senhor prostituiu; sou aquele em quem pisoteou para alçar-se à fortuna; sou aquele cujo pai o senhor fez morrer de fome, e a quem o senhor condenou a morrer de fome, mas que, apesar disso, o perdoa, porque ele mesmo precisa ser perdoado; sou Edmond Dantès!

Danglars deu um grito e caiu prosternado.⁷⁰

Alexandre Dumas apresenta uma descrição cuidadosamente detalhada dos trajés do Conde de Monte Cristo. Sua aparição imponente com um certo ar de mistério, por se tratar de alguém estranho à sociedade francesa, marca a ideia de que Edmond Dantès transformara-se agora num novo homem. Rico, elegante, inteligente e obstinado. Capaz de fazer qualquer coisa para que seus objetivos fossem alcançados, sem que nada se interpusse entre ele e a execução do seu plano de vingança. O Conde de Monte Cristo apresentou-se à alta sociedade parisiense investido de toda pompa e circunstância que se pode esperar de um nobre rico e poderoso.

A mesma pompa e circunstância foi utilizada por Norma, que nesta cena vestia um figurino elegante e muito refinado. A revelação de sua real identidade ao seu algoz, deu-se cercada de uma atmosfera de mistério, uma vez que ela fez Léo buscá-la em um determinado lugar e levá-la para casa sem que ele pudesse ver seu rosto coberto pelo véu do chapéu que ela usava. Somente depois de algum tempo estando perto de Léo, suscitando no seu inimigo a curiosidade em saber qual era a identidade daquela mulher que ele acompanhava, que Norma finalmente apresenta-se por completo. Não era mais a humilde técnica em enfermagem que ele enganou anos atrás e sim, a viúva rica e poderosa que estava prestes a se vingar de todo mal que aquele vilão havia lhe causado.

⁶⁹ Ibidem p. 68

⁷⁰ Ibidem. p. 1644

No folhetim de Dumas, seu herói apresentava-se de *terno, chapéu e roupa branca*. Já na trama televisiva de Braga e Linhares, sua heroína moderna apresentava-se de *tailleur*, chapéu e roupa preta. Neste caso as cores utilizadas são reveladoras de elementos que podemos evocar na construção de cada personagem. O branco conferia a Dantès um ar de pureza e soberania. De certa forma esta cor dava a personagem um ar de isenção de tudo o que havia feito contra seus algozes. Todas as maldades engendradas por Dantès enquanto Conde de Monte Cristo são justificadas pelo sofrimento ao qual havia sido submetido injustamente. Enquanto o preto de Norma representava a austeridade e a frieza dos seus sentimentos forjados pela dor do sofrimento que, assim como Dantès, havia experimentado ao ser acusada de roubo e condenada à prisão sem ter tido culpa alguma.

Ao revelarem-se, Dantès e Norma experimentam, igualmente, um sentimento de poder que lhes foi conferido pela atmosfera de mistério que os envolvia. O prazer em suscitar admiração em seus inimigos, que outrora os desprezaram e atentaram fortemente contra suas vidas, já era por si só parte dos seus projetos de vingança.

No segundo trecho do livro que apresentamos acima, Dantès se revela para Danglars e relembra, assim como Norma, tudo o que havia sido feito contra ele. As personagens fazem uma enumeração detalhada das ações que foram engendradas em seu prejuízo, deixando os dois vilões estupefatos e repletos de temor.

4.2.7 A execução do plano de vingança

Aqui, Norma humilha Léo como parte da execução do seu plano. Assim como Dantès humilha Danglars, que é mantido como prisioneiro de Monte-Cristo.

Insensato coração – 06/07/2011 (Bloco 3)

Léo: (Léo alisa o cabelo de Norma) Eu sempre adorei esse cabelo.

Norma: (dá um tapa em Léo) Abusado! Nunca mais, nunca mais toque em mim e nem se aproxime de mim sem autorização.



Léo: Desculpa, Dona Norma. Eu...

Norma: Cale a boca! Cale a boca! Vai falar depois que eu terminar. Tava achando que ia chegar aonde com essa gracinha, hein?

Léo: Não foi gracinha. Eu...eu não pude resistir.



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

Norma: Ah! Não pôde resistir? Você se esquece que eu te conheço, Leonardo? Você se esquece que eu conheço seus truques de conquistador de esquina? As palavras melosas, os olhares, os gestos. Você está achando que eu sou o que, hein? Uma técnica de enfermagem carente e solitária, que vai cair na primeira conversa de um garotão de olho azul, louca pra receber um pouco de carinho e de atenção? Você tá esquecendo do meu passado? Do passado que você me deu? Da cadeia que ainda você não conhece? Pode falar agora.

Léo: Não... eu não me esqueci. Eu não quero ir pra cadeia, eu não quero levar tiro do Cortez. Eu sei que eu sou seu empregado. Eu só pensei que eu podia servi-la de outras formas.

Norma: Que outras formas? Mas como você é ridículo. Eu vou te dizer de que jeito você pode me servir. Não! Eu não, que eu to muito ocupada. Vai lá perguntar pra Jandira! Tá? Perguntar pra Jandira se ela tem alguma tarefa pra você. E some daqui! E não fala mais nada! Some!



Fonte: CEDOC Rede Globo, 2011

— Pegue tudo! Pegue tudo, estou dizendo! — exclamou Danglars.
— E depois me mate!

— Ora, ora, acalme-se, Excelência, vai acelerar o sangue, e ficar com apetite para comer um milhão por dia. Seja mais econômico, que diabos!

— Mas, e quando eu não tiver mais dinheiro para lhe pagar? — exclamou Danglars, exasperado.

— Aí sentirá fome.

— Sentirei fome? — perguntou Danglars, empalidecendo.

— É provável — respondeu Vampa fleugmaticamente.

— Mas está dizendo que não quer me matar, não é?

— Não mesmo.

— E quer me deixar morrer de fome?

— Não é igual.

— Pois bem, miseráveis! — exclamou Danglars. — Frustrarei os seus planos infames. Morrer por morrer, prefiro terminar com tudo agora. Faça-me sofrer, torture-me, mate-me, mas não terá mais a minha assinatura!

— Como quiser, Excelência — disse Vampa. E saiu da cela.
Danglars atirou-se rugindo sobre suas peles de bode.⁷¹

⁷¹ Ibidem. pp. 1640-1641

Nestas cena e passagem vislumbramos o momento em que Norma e Dantès, pondo em prática seus respectivos planos de vingança, atentam contra a integridade física de seus inimigos, tomados então como prisioneiros.

Norma escraviza Léo, ameaçando contar tudo o que sabe para a polícia se ele não obedecê-la e cumprir com tudo o que ela determina. Durante o tempo que Léo fica sob o controle de Norma, além de ser humilhado psicologicamente, ela também o agride fisicamente como mostramos na cena que transcrevemos acima.

No caso de Danglars, este é sequestrado por homens que trabalham para o Conde de Monte Cristo. Danglars é preso e passa a sofrer humilhações, sendo privado de conforto e alimentação.

Para as personagens Edmond Dantès e Norma Pimentel, a liberdade não seria suficiente para que a paz e o equilíbrio voltassem a ser uma constante em suas vidas. Era preciso haver vingança. As duas personagens, vítimas da ganância alheia, precisavam experimentar a sensação de poder atentando contra a vida de seus inimigos. Tanto Dantès quanto Norma eram pessoas honestas e que baseavam suas vidas na verdade e no trabalho. Uma vez vítimas de planos sórdidos, tendo passado por um sofrimento enorme ao serem privadas de sua liberdade sem chance de defesa, tornaram-se seres humanos implacáveis.

O fato de as duas personagens serem pessoas oriundas da classe baixa em suas respectivas sociedades, a França do século XIX, no caso de Dantès, e o Brasil do século XXI no qual estava inserida a personagem Norma, estabelece grande empatia junto ao público. O sofrimento de ambos, sem peso na consciência, reforça a aceitação das duas personagens para além de julgamentos morais, legitimando-as a alcançarem sucesso em seus planos de vingança.

Esse tipo de herói sente-se justificado em suas ações incorretas por ter sido anteriormente injustiçado. É frequente nas tramas da teledramaturgia moderna e já o era no tempo de Dumas. A isenção, que vem por intermédio do sofrimento prévio, oculta no herói seu traço de tirano e lhe confere sua eterna face de personagem incorruptível, que sai incólume de todas as suas ações maléficas, desde que estas sejam engendradas contra seus algozes.

CONCLUSÃO

No início de tudo, a vontade de apresentar um trabalho acadêmico tendo por corpus uma telenovela, pensamos em algumas hipóteses até chegarmos ao caminho em que finalizamos este percurso. Isso se deu com o olhar de forma cuidadosa para várias manifestações artísticas, fossem elas de caráter literário, musical, plástico, televisivo ou ainda cinematográfico. Sempre tentávamos entender, na narrativa televisiva, a gama de possibilidades disponíveis para a finalidade de encontrar diálogos possíveis. Dessa forma, não hesitamos em buscar um caminho de interseção entre o gênero televisivo, que se nos apresentava e a literatura que se fazia presente por intermédio de leituras pregressas que povoavam o nosso pensamento.

Ao nos depararmos com o estabelecimento crítico sobre os discursos e intertextos que a academia vê entre obras, os diálogos propostos pelo confronto entre diferentes gêneros, surgidos em diferentes épocas, sensibilizamo-nos com a idéia de estabelecermos interseções que se revelavam na cena de uma telenovela da TV Globo, na qual a força dramática produzida pela reunião de vários elementos cênicos nos chamou a atenção. Vimos ali a possibilidade de propor um trabalho entre obras, gêneros e épocas distintas. Era para nós o início de uma aproximação que nos parecia pertinente e viria a se executar a partir de um projeto iniciado apenas com a ideia do intertexto, existente na ópera utilizada por Gilberto Braga e Ricardo Linhares, na obra que estudaríamos, e que reconstituiria gêneros. Em seguida, chegamos à compreensão de que havia reprodução de um esquema imaginário nas obras, já que a estruturação da trama de *Insensato coração* correspondia a algo existente no romance-folhetim *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Pudemos vislumbrar melhor a ideia de exemplificação de uma proposta que visava a dissertar sobre a permanência de artifícios de obras populares, no passar dos tempos. Artifícios que, por sua vez, perpetuavam-se na telenovela *Insensato Coração*.

Acreditamos que a inclusão deste trabalho no âmbito da Literatura Comparada corresponde hoje à revalorização, por uma crítica contemporânea, da obra produzida para público de massa e que circula através de meios em que várias instâncias concorrem para estabelecer padrões acessíveis ao leitor, conforme vimos nas considerações sobre o romance-folhetim, desde a política do

jornal que o publicava, com o lugar que lhe era reservado, até as maneiras como foi sendo moldado para configurar sua estética popular, seus efeitos surpresa, entre outros que foram reaproveitados no passar dos tempos por novos gêneros populares.

Quando tivemos nossos primeiros contatos com alguns trabalhos desenvolvidos sob o prisma da análise da Literatura comparada, vislumbramos o quanto esta proposta de análise textual poderia trazer-nos uma visão ampliada de obras que dialogam entre si, dando maior completude às suas existências, rompendo assim, as barreiras do tempo e do espaço.

A partir desse momento, começamos a estabelecer relações, por meio de fundamentos teóricos que justificassem o nosso trabalho, entre melodrama, romance-folhetim e teledramaturgia. Logo, nos deparamos com a intertextualidade proposta por Julia Kristeva, que nos possibilitou entender com a clareza necessária os resultados dos confrontos que se estabeleciam entre as duas obras escolhidas como corpus de análise desta pesquisa. Também foram essenciais para esse trabalho, as ideias de hipertexto e arqutexto que nos chegaram por intermédio dos textos de Gérard Genette.

Iniciamos pela conceituação dos gêneros trabalhados, apresentando suas origens históricas, assim como a sua formação e desenvolvimento até que se estabelecessem no panorama artístico de suas respectivas épocas.

Começando pelo melodrama e sua origem no século XVII quando era um conceito relacionado à ópera, até chegar à sua consolidação como gênero literário no século XVIII na França. Continuando com o romance-folhetim no século XIX numa França na qual se buscava o lucro e a popularização da arte, finalizando em pleno século XXI com o sucesso da teledramaturgia que reúne, de maneira contundente, um grande número de telespectadores em torno da tela da televisão. Esta reunião de informações, somada ao confronto entre as obras e seus respectivos gêneros, resultou na análise comparativa que propusemos neste trabalho.

Como já expusemos logo de início, gostaríamos de ressaltar a nossa dificuldade em ter acesso ao material cedido pelo CEDOC TV Globo, através do departamento Globo Universidade, quase no final do prazo que nos foi estabelecido pelo programa de pós-graduação *strictu sensu* ao qual estamos ligados para a conclusão desta pesquisa.

Uma vez estabelecido o contato com a emissora, solicitamos inúmeras cenas da novela, assim como o roteiro, a sinopse, o perfil das personagens e uma entrevista com o autor Gilberto Braga. De tudo o que solicitamos, tivemos acesso apenas à sinopse, o perfil das personagens, uma entrevista concedida pelos autores da novela a própria TV Globo, além de algumas cenas previamente solicitadas, as quais foram transcritas por nós, para que a análise comparativa com os trechos selecionados do romance por nós escolhido se desse de maneira profícua.

No que diz respeito ao romance-folhetim de Alexandre Dumas, utilizamos para a conclusão desta pesquisa a tradução de André Telles e Rodrigo Lacerda para a editora Zahar. Também utilizamos em alguns momentos a edição original do romance em dois volumes da Gallimard.

Ao confrontarmos as histórias, verificamos que a análise das obras por inteiro seria extremamente demorada, o que o atraso em termos em mãos o material solicitado à TV Globo tornou inviável. Portanto, decidimos fazer um recorte na história no ponto que, segundo a nossa leitura, apresentava a maior quantidade de interseções entre as obras. Optamos então por confrontar o plano de vingança de Norma Pimentel, na telenovela *Insensato Coração* e aquele de Edmond Dantès no *Conde de Monte Cristo*.

Aproximar obras de épocas tão diferentes, inseridas em contextos históricos tão particulares, separadas por distâncias geográficas tão grandes e voltadas para públicos com uma formação tão peculiar, parecia-nos um desafio quase impossível e paradoxalmente inevitável. A permanência do melodrama no romance-folhetim, que retoma tão intensamente a construção das personagens melodramáticas e a construção de suas tramas e as adapta ao contexto da publicação cotidiana e a evolução do folhetim ano após ano, século após século até que chegássemos ao conhecimento do que hoje chamamos por teledramaturgia, alimentou o nosso estudo com informações históricas e dados de caráter conceitual e artístico.

Ao término desta pesquisa, ficou-nos a impressão de que, por tantos trabalhos e estudos lidos, há uma abertura na Universidade para a discussão dos gêneros menores em que se inserem o melodrama, o folhetim e a teledramaturgia, quase de forma a considerá-los gêneros completos e não subgêneros por trazerem em si a marca do capital econômico em detrimento do capital simbólico, defendido pela academia como sendo a marca de arte pura e conseqüentemente superior.

Acima de tudo, ao término deste trabalho, ficaremos com a certeza de que a arte, seja ela qual for, no tempo em que se apresenta, com a finalidade a que se destina, será sempre a arte de recepção de um público, em que pese a crítica que se possa fazer sobre processos de intervenção do público nessa arte que a torna mais limitada em relação aos horizontes de um entendimento intelectual, entendimento que pode prescindir de mecanismos de facilitação que a telenovela, fundamentalmente, produz para manter sua audiência.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. 114 p.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São paulo: Martins Fontes, 2004. 486 p.

BORELLI, Silvia; ORTIZ, Renato; RAMOS, José. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 197 p.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996. 224 p.

CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 119 p.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010. 94 p. (Princípios).

DUMAS, Alexandre. *Le Comte de Monte-Cristo I et II*. [S.l.] : Gallimard, 1981. 1454 p. (Folio Classique).

_____. *O Conde de Monte Cristo*. Tradução por André Telles e Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2012. 1663 p.

Escrava Isaura. Artigo sobre a trama principal da novela. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/trama-principal.htm>>. Acesso em: 06 jan. 2014.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 430 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 2006. 166 p.

GIANNI Schicchi. *Informações sobre a ária O Mio babbino caro*. Disponível em: <<http://www.sabercultural.com/template/musicas/Maria-Callas-O-Mio-Babbino-Caro.html>>. Acesso em: 27 jan. 2014.

GIANNI Schicchi *Partitura da Ária O Mio babbino caro*. Disponível em: <http://www.free-scores.com/PDF_EN/puccini-giacomo-o-mio-babbino-caro-6939.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2014.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 161 p.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 478 p.

MILHOMEN, Luciano. *Telenovela brasileira: fórmula e discurso*. Dissertação - Universidade de Brasília, Brasília, 1995.

NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. São Paulo: Edusp, 2002. 148 p.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 226 p. (Debates).

_____. *Dramaturgia de televisão*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 206 p. (Debates).

Pantanal. Artigo sobre a novela. Disponível em: <<http://redemanchete.net/temas/tema.asp?id=4&t=Pantanal>>. Acesso em: 14 fev. 2014

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob supervisão de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 512 p.

REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010. (Memória Globo).

_____. *Dicionário da TV Globo Vol. 1: programas de dramaturgia e entretenimento*. 1. ed. Rio de Janeiro: J.Zahar, 2003. (Memória Globo).

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus, 2008. 151 p.

SAINT-SAENS, Camille. *Partitura da ária Mon coeur s'ouvre à ta voix*. Disponível em: <<http://www.free-scores.com/PDF/saint-saens-camille-my-heart-at-thy-voice-5454.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2014.

SENA, Muniky. *Sinopse da novela Insensato Coração*. Rio de Janeiro :CEDOC Rede Globo, 2011.

SILVA, Flávio Luiz porto e. Melodrama, folhetim e telenovela anotações para um estudo comparativo. *FACOM*, São Paulo, n. 15, 2. sem. 2005.

TÁVOLA, Artur da. *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996. 119 p.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução por Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. 142 p. (Debates).

ANEXO B – Partitura da ária Mon coeur s'ouvre à ta voix.

968

MY HEART AT THY DEAR VOICE
MON CŒUR S'OUVRE A TA VOIX

English Version by
George Cooper

(From "Samson et Dalila")

CAMILLE SAINT-SAËNS

Andantino *p*

My heart at
Mon coeur s'ouvre

thy dear voice Wakes with joy, like the flow'r
a ta voix com-me s'ou- vrent les fleurs

At the sun's bright re- turn - ing!
Aux bai - sers de l'au-ro - re!

But O, my dear- est one,
Mais, ô mon bien - ai - mé.

espress.

682 - CB

Copyright MCMX, by The University Society, Inc.

Medium

That grief may lose its pow'r, Say 'tis mine,
pour mieux sé-cher mes pleurs, Que ta voix

dim.

thy heart's yearn - ing! Oh,
parle en - co - re! Dis -

espress.

bide here at my side! Prom-ise ne'er thoult de -
moi, qu'à Da-li-la tu re- viens pour ja -

part! Once more those vows so lov - ing Let me
mais Re - dis à ma ten - dres - se Les ser -

rinf.

970

string. *cresc.*

hear from thy heart! Breathe that mine still thou
*mou*s d'au - tre - fois, ces ser - ments que j'ai -

mf rit. *Un poco piu lento*

art! Ah! re -
 mais! Ah! ré -

R.H. *Un poco piu lento*

mf rit. *L.H.* *L.H.* *pp*

spond to Loves ca - ress - es, Join in -
ponds à ma ten - dres - se, Ver - se -

And. * *And.* simili

cresc.

all my soul ex - press - es! Re - spond to my ca -
 moi, ver - se - moi li - vres - se! Ré - ponds à ma ten -

971

più cresc. *f*

ress - es, Re - spond to my ca - ress - - es! Ah! join in
 dres - se, Ré - ponds à ma ten - dres - - se! Ah ver - se -

dim.

all my soul ex - press - - es!
 moi, ver-se - moi l'i - vres - - se!

SAMSON.
 Del-i-lah!
 Da-li-la!

p *pp* *p molto espr.*

Del-i-lah! I love thee!
 Du-li-la! je - lui - - - me!

dim. *pp*

dolce.

As winds o'er
 Ain - si qu'on

972

gold - en grain Soft - ly sigh, rov - ing
voit des blés les é - pis on - du -

by, Till 'tis sway - - ing
ler Sous la bri - - ing

like the o - - cean,
se lé - gè - - re, *express.*

So sways my burn - ing heart
Ain - - si fré - mit mon cœur,

5-682-8

With rapt - ure when thou'rt nigh!
 prêt à se con - so - ler,

And thy voice speaks thy de - vo - - tion!
 A ta voix qui m'est chère!

rinf. poco animato.
 The dart is not so
 La flèche est moins ra-
express.
sf *L.H.*

swift, Bear - ing fear in its
 pide à por - ter le tré -
R.H. *R.H.* *L.H.*

974

flight, As I speed to be
pas, Que ne l'est ton a -

R.H. sf L.H.

held In thine arms of de - light!
mante à vo - ler dans tes bras!

R.H. string. L.H.

In thine arms of de - light!
A vo - ler dans tes bras!

cresc. mf rit. R.H. L.H. R.H. L.H.

Un poco piu lento

Ah! dol. re - spond to my ca - ress - es!
Ah! ré - ponds à ma ten - dres - se

SAMSON. dolce. Thy fall - ing tears I'll stay with
Par mes bai - sers je veux sé -

p

7-682-8

975

Join in all my soul ex - press - - es!
Ver - - se - moi, ver-se moi, li - vres - - se!

lov-ing kiss - es, And thy fond heart I will calm with sweet
- chertes lar - mes, Et de ton cœur é - loi-gner les a -

cresc. *più cresc.*

Re - spond to my ca - ress - es! Re - spond to my ca - ress - - es!
Ré - ponds à ma ten - dres - se! Ré - ponds à ma ten - dres - - se!

bliss - es! For thee my ten - der kiss - es! For thee my ten - der
lar - mes, Je veux sé - chertes lar - mes, Je veux sé - cher tes

cresc. *sempre cresc.*

Ah! join in all my soul ex - press - - es!
Ah! ver - se moi, ver-se moi li - vres - - se!

kiss - - - es! Del - i - lah!
lar - - - mus. Da - li - la!

f *dim.* *p molto espr.*

Del - i - lah! I love thee!
Da - li - la! je tui - me!

dim. *pp*

8-682-8

ANEXO C – Partitura da ária O mio babbino caro.

166

O mio babbino caro

from
GIANNI SCHICCHI

Allegro energico rall. Giacomo Puccini

The piano introduction is in 2/4 time, key of B-flat major. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music starts with a forte (f) dynamic, marked 'Allegro energico'. It features a series of chords and melodic fragments in the right hand, with a bass line in the left hand. The dynamics progress from *mf* to *cresc.* and finally *ff*. The piece concludes with a *rall.* marking.

Andantino ingenuo (♩ = 120)

LAURETTA:

The first line of the vocal melody is in 6/8 time, key of B-flat major. The lyrics are: "O mio bab - bi - no ca - ro, mi pia - ce, è bel - lo,". The piano accompaniment is marked *pp dolce* and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

The second line of the vocal melody continues the lyrics: "bel - lo; vo'an - da - re in Por - ta Ros - sa". The piano accompaniment continues with the same *pp* dynamic and accompaniment pattern.

a com-pe-rar l'a - nel - lo! Sì, sì, ci vo-glio an - da - re!

pp

Detailed description: This system contains the first line of music. The vocal line is in a soprano or alto register, with a melodic line that includes a long note on 'l'a' and a descending phrase 'nel - lo! Sì, sì, ci vo-glio an - da - re!'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed at the beginning of the piano part.

E se l'a-mas - si in - dar - no, an - drei sul Pon - te Vec - chio,

p

Detailed description: This system contains the second line of music. The vocal line continues with 'E se l'a-mas - si in - dar - no, an - drei sul Pon - te Vec - chio,'. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in the piano part.

ma per but - tar - mi in Ar - no! Mi strug - go e mi tor -

p

Detailed description: This system contains the third line of music. The vocal line concludes with 'ma per but - tar - mi in Ar - no! Mi strug - go e mi tor -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in the piano part.

168

men - to! O Di - o, vor - rei mo - rir!

pp

dim. *pp* *rinforz.*

Detailed description: This system contains the first line of music. The vocal line (treble clef) begins with a fermata over the first measure, followed by the lyrics "men - to! O Di - o, vor - rei mo - rir!". The piano accompaniment (grand staff) features a complex texture with arpeggiated figures in the bass and chords in the treble. Dynamic markings include *pp* at the start, *dim.* and *pp* in the middle, and *rinforz.* towards the end.

Bab - bo, pie - tã, pie - tã!

rit. *m.d.*

Detailed description: This system contains the second line of music. The vocal line (treble clef) has a fermata over the first measure, followed by the lyrics "Bab - bo, pie - tã, pie - tã!". The piano accompaniment (grand staff) continues with similar textures. Dynamic markings include *rit.* and *m.d.* in the right hand.

Bab - bo, pie - tã, pie - tã!

pp *rall.* *m.d.* *m.s.*

Detailed description: This system contains the third line of music. The vocal line (treble clef) has a fermata over the first measure, followed by the lyrics "Bab - bo, pie - tã, pie - tã!". The piano accompaniment (grand staff) features a *pp* dynamic in the left hand and *rall.* and *m.d.* in the right hand. A *m.s.* marking is present in the bass line. The system concludes with a double bar line.

ANEXO D – Entrevistas com os autores da novela.

Entrevista com os autores Gilberto Braga e Ricardo Linhares

Gilberto Braga

Antes de ser autor de novelas, Gilberto foi professor de francês e crítico de teatro do jornal O Globo. Ele estreou na TV Globo em 1973, com uma adaptação para o programa ‘Caso Especial’. Depois disso, passou a escrever alguns episódios, com destaque para ‘As Praias Desertas’.

A experiência pioneira como autor de novelas foi em 1974 com ‘Corrida do Ouro’, que escreveu em parceria com Lauro César Muniz. Em seguida, vieram algumas adaptações de obras da literatura brasileira, como ‘Helena’, ‘Senhora’ e seu grande sucesso ‘Escrava Isaura’.

‘Dona Xepa’, ‘Dancin’ Days’, ‘Água Viva’, ‘Brilhante’, ‘Louco Amor’, ‘Corpo a Corpo’, ‘Vale Tudo’, ‘Celebridade’ foram algumas das obras marcantes de Gilberto. As minisséries também fazem parte de seu histórico. A primeira delas nasceu em 1986 e foi batizada como ‘Anos Dourados’. Depois vieram ‘Anos Rebeldes’, ‘O Primo Basílio’, ‘Labirinto’ e tantas outras com sua marca registrada: a crítica social e política.

Sua última obra para a TV, ‘Paraíso Tropical’, exibida em 2007, também foi escrita em co-autoria com Ricardo Linhares, seu atual parceiro em ‘Insensato Coração’. A dupla formou-se em 1991, quando Ricardo trabalhou como um dos colaboradores de Gilberto na novela ‘O Dono do Mundo’.

Não é a primeira vez que você trabalha com o diretor Dennis Carvalho. O que o levou a repetir essa dobradinha?

Gilberto Braga: Eu trabalho com o Dennis desde a novela ‘Corpo a Corpo’. Não conto ‘Dancin’ days’ porque ele dirigiu junto com José Carlos Pieri e Marcos Paulo, e nós não tivemos muito contato ao longo da produção. A partir de 1985, sim, formamos uma parceria muito bem sucedida. Nós nos gostamos, nos admiramos, não competimos um com o outro... e nunca nos perguntamos quem manda mais, como às vezes acontece em trabalhos que envolvem criação. Tudo é resolvido em comum acordo e tem dado certo. Na escalação, por exemplo, se o Dennis quer um ator e eu quero outro, partimos para um terceiro. Felizmente, em geral, queremos os mesmos atores, porque temos gostos parecidos.

Normalmente como acontece a construção da sinopse? Como nascem os personagens?

Gilberto Braga: A gente (autores e colaboradores) fica conversando, falando de tudo, de todas as coisas. As histórias vão nascendo e todos contribuem. Mas o personagem só existe mesmo quando começamos a escrever os capítulos. Muitas vezes o personagem surge no diálogo.

Durante a exibição da novela, como é o seu relacionamento com a direção e o elenco? Você divide suas impressões, opiniões, orientações e sugestões com os atores? Como isso acontece?

Gilberto Braga: Eu não falo com os atores. Acho que o ator deve conversar com o diretor. Meu contato é com o Dennis. Tenho sugestões a fazer a toda a equipe que realiza a novela, mas faço-as através do Dennis.

Existe um ritmo ideal para contar uma história? Como você explica a dinâmica de ‘Insensato Coração’?

Gilberto Braga: Cada história tem seu ritmo. O de ‘Insensato Coração’ não é acelerado demais, mas trabalhamos com muitos acontecimentos. É preciso ter intuição para contar com clareza e charme, sem sair atropelando as tramas e a própria história.

Quais são os pontos mais e menos prazerosos de se escrever uma novela para televisão?

Gilberto Braga: O mais prazeroso, acho, é ver os personagens surgirem, irem tomando corpo. O mais penoso é a pressão do tempo... ter de escrever um capítulo por dia não é nada fácil!

Você também participa da escolha da trilha sonora. Quais são suas inspirações?

Gilberto Braga: Eu gosto de escrever pensando nas músicas e o Dennis também. Ele, inclusive, coloca música para gravar no estúdio. Por isso eu trabalho colado aos produtores musicais.

Você empresta para seus personagens histórias e experiências particulares?

Gilberto Braga: Claro. Nos personagens vão histórias que eu vivi, que eu vi e outras que eu invento.

Por que o título Insensato Coração?

Gilberto Braga: Porque nos parece bonito, e homenageia o grande Dorival Caymmi.

As relações familiares estão em foco. Foi a partir disso que a história foi desenvolvida?

Gilberto Braga: Não. Nós fomos criando as histórias e de repente nos demos conta de que estávamos falando mais de relações familiares do que de outras coisas.

É possível afirmar que ‘Insensato Coração’ mostra algumas das mazelas sociais dos dias de hoje?

Gilberto Braga: A intenção é esta sim, retratar a realidade, entretendo o público.

De onde veio a inspiração para criar um protagonista piloto? E o universo do design?

Gilberto Braga: Inspiração não se explica, acontece!

Marina não me parece uma mocinha tradicional, daquelas politicamente corretas. Ela é uma mulher apaixonada, mas não deixa de ser firme. O que esta mocinha tem de especial?

Gilberto Braga: A resposta está embutida na pergunta. Marina é especial porque é apaixonada e firme.

Ricardo Linhares

Ricardo Linhares começou a escrever para o teatro com uns 15 anos de idade. Aos 19, foi trabalhar na televisão como roteirista de programas didáticos. Chegou à Globo em 1983, aos 21 anos, para trabalhar no ‘Caso Verdade’ e, posteriormente, no ‘Viva o Gordo’. Formado em Jornalismo, Ricardo sempre pensou em ser escritor, por isso

participou de concursos literário, sendo premiado em alguns deles. Depois disso, nunca mais parou.

O primeiro trabalho como colaborador veio em 1984, na minissérie 'A Máfia no Brasil', uma adaptação do livro de Edson Magalhães. A sua primeira novela, ainda como colaborador, foi 'O Outro', de Aguinaldo Silva, em 1987. Após dois anos, veio 'Tieta', de uma parceria firmada com Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn. Em 1990, escreveu 'Lua Cheia de Amor' em co-autoria com Ana Maria Moretzsohn e Maria Carmen Barbosa.

Em 1998, Ricardo Linhares assinou sozinho a novela 'Meu Bem Querer'. A sua segunda obra foi 'Agora É Que São Elas', exibida em 2003. No ano seguinte, passou a integrar a equipe de colaboradores de 'Celebridade', trama escrita por Gilberto Braga. O sucesso desta parceria levou os dois a trabalharem em co-autoria na novela 'Paraíso Tropical', em 2007. Em seu currículo estão 14 novelas, como colaborador, co-autor e autor titular, além de minisséries e programas especiais.

Qual é a importância dos novos atores nessa novela?

Ricardo Linhares: É fundamental lançar novos atores, apostar em novos rostos, descobrir talentos. É assim que renovamos os elencos e levamos novidades ao público. Desta novela, destaco Bruna Linzmeyer e Giovanna Lancellotti, que vivem as irmãs Leila e Cecília, respectivamente. São duas atrizes jovens e muito talentosas, que viverão personagens difíceis.

Insensato Coração traz uma grande história de amor. Quais são os pontos fortes deste romance?

Ricardo Linhares: Eu sou fã de histórias de amor, das clássicas, como "Morro dos Ventos Uivantes", às modernas, tipo "Uma linda mulher". Como espectador, eu me emociono e me envolvo com as tramas românticas de novelas, filmes e livros. Procuro levar esse deleite para as obras que escrevo. Eu não tenho pudor, curto folhetim, melodrama, ações operísticas, dilemas dramáticos. Gosto de criar peripécias, desvios e obstáculos a unir e separar os casais. Como o próprio título entrega, esta história é sobre as escolhas amorosas, que definem a vida das pessoas, e a dificuldade de amar, juntamente com os relacionamentos familiares. Mas, no fundo, não é tudo sobre o amor? Há uma clássica história de amor entre Pedro e Marina. Uma paixão avassaladora que irrompe em meio a um iminente desastre aéreo, no primeiro capítulo. É a ação operística a que eu me referi. Enquanto luta para salvar suas vidas, o casal se conhece e se apaixona. Esse amor terá de enfrentar inúmeros obstáculos ao longo dos capítulos até a sua concretização.

Você e o Gilberto formam uma dupla de sucesso. Qual é o segredo desta parceria?

Ricardo Linhares: Eu não sei analisar. Novela é uma carga de trabalho pesada. Se for possível dividir com quem eu respeito e admiro, a estiva fica mais prazerosa. Gosto da parceria. O processo de criação rende mais. As reuniões são divertidas; nós conversamos, rimos, trocamos experiências de vida e profissional. Em dupla, é necessário ter respeito e generosidade entre os dois. Nas novelas que escrevemos nunca houve briga, desentendimento ou vaidade, e sim cumplicidade e soma. Nossa parceria é a soma das nossas características. Em muitos aspectos, nós nos completamos; em outros, nossas diferenças produzem o equilíbrio. Há amizade, respeito, liberdade e bom humor. Nosso método de trabalho é leve e divertido, apesar de muito puxado. Afinal,

numa novela temos que matar dez leões por dia para recheiar o capítulo de emoção e novidades. Gilberto é generoso, um professor. Escrever novela é uma tarefa difícil. Fazê-lo a quatro mãos é ainda mais interessante. Temos uma excelente equipe: Angela Carneiro, Fernando Rebelo, Izabel de Oliveira, João Ximenes Braga, Maria Helena Nascimento e Nelson Nadotti.

Por que vocês escolherem o Horto para ser o cenário de parte da trama?

Ricardo Linhares: Em todas as novelas que escrevi, sempre há um bairro ou localidade que reúne um núcleo grande de personagens. Funciona como a pracinha das novelas que se passam no interior. Para esta novela, procuramos o equivalente ao Edifício Copamar, de 'Paraíso Tropical'. A escolha foi curiosa. Eu fui jantar num restaurante japonês que fica numa fronteira meio indefinida entre Horto e Jardim Botânico. Perto, num bar, havia um grupo tocando samba na calçada. Tive a idéia de localizar o núcleo popular na região e o Gilberto topou. O Horto tem características de cidade do interior, uma arquitetura diferenciada, casario antigo, que está sendo reproduzido na cidade cenográfica. É um bairro aconchegante e simpático.

Você gosta de assistir às novelas?

Ricardo Linhares: Eu sou noveleiro. Cresci assistindo às novelas e curto o gênero, como espectador, independente de escrever folhetins. Eu procuro acompanhar as produções que estão no ar. Não assisto a todos os capítulos, porque não tenho tempo. Mas tento alternar, um dia vejo o capítulo de uma novela, outro dia vejo de outra, e também acompanho pelos jornais e pela internet em que pé estão as tramas. Assisto a todos os capítulos das minhas novelas, diariamente. Não perco um. Gosto de assisti-las no momento em que vão ao ar, junto com o grande público. Não sei bem explicar a razão, mas sinto que a novela fica "mais quente". Raramente assisto ao capítulo gravado.

Qual é a sua principal motivação para ser autor de novelas?

Ricardo Linhares: Eu era espectador de novelas, antes de me tornar novelista. Curto a obra aberta, que vai sendo escrita na medida em que vai ao ar. Escrever novela é trabalhar, trabalhar e trabalhar. É uma estiva árdua, absorvente. Com novela no ar, trabalho por volta de 14 horas por dia, de domingo a domingo. É fundamental ter disciplina e, principalmente, gostar do que se faz. É uma profissão complexa, mas nada na vida é simples. Há uma soma de fatores que torna o ofício muito atrativo. Poucos escritores conseguem viver da literatura no Brasil. Na televisão, isso é possível. É muito bom ganhar a vida fazendo o que se gosta. Há o sacrifício da vida pessoal, mas há a recompensa da realização profissional. Fico feliz quando, anonimamente, ouço o público comentando a trama ou os personagens de uma novela minha. Certa vez, por exemplo, ouvi mulheres numa mesa de restaurante discutindo a relação entre Bebel e Olavo, em "Paraíso Tropical", com a maior intimidade, como se os personagens fossem amigos íntimos delas. Esse é um dos grandes momentos de prazer para um escritor.