

Estratégias Discursivas para o Tratamento da Realidade nas Telenovelas de Manoel Carlos

Luciene dos Santos¹

Resumo: Pretende-se uma análise sobre o tratamento da realidade nas telenovelas: *Por Amor* (1997-1998), *Laços de Família* (2002) e *Mulheres Apaixonadas* (2003) ao apontar e descrever as estratégias discursivas na construção do texto narrativo verbal e visual. A análise foca no pressuposto de que as formas de exposição da cotidianidade apontam estratégias de enunciação discursiva, cuja pretensão é alcançar um estatuto de realidade e apresentar uma suposta realidade carioca a partir da zona Sul do Rio de Janeiro. Busca-se uma comparação dessa trilogia com as telenovelas posteriores do autor.

Palavras Chave: Discurso; Teledramaturgia; Telenovela; Realidade

Introdução

Pretende-se em uma exposição analítica apontar o trabalho autoral desenvolvido por Manoel Carlos para a teledramaturgia da emissora Rede Globo a partir de três Telenovelas consecutivas: *Por Amor* (1997-1998), *Laços de Família* (2002) e *Mulheres Apaixonadas* (2003) e compará-los as telenovelas posteriores *Páginas da Vida* (2006) e *Viver a Vida* (2009). Para recortar essa produção discursiva autoral pretendemos apontar uma especificidade no tratamento textual que inclui a forma de construção dos diálogos, como também a estrutura narrativa que conduz e orienta os trabalhos dramáticos e de composição das imagens – incluindo assim os cenários, a composição dos personagens, a descrição dos ambientes dentro do contexto narrativo, a direção de imagens.

Devido a uma particularidade estabelecida no interior da produção industrial da emissora, Manoel faz parte de uma elite de escritores de telenovelas da Rede Globo que são dotados de algumas regalias nos processos decisórios em relação à produção do produto telenovela. O que nos serve nesse artigo também como reforço para destacar nossos argumentos de uma possível condição de autoria na elaboração discursiva de Manoel Carlos nas telenovelas. As três telenovelas tiveram direção de imagens,

¹ Mestre em Comunicação Social pela UFMG, historiadora e filósofa, docente do Departamento de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH).

desenvolvidas pelo mesmo diretor de núcleo Ricardo Waddington. As duas telenovelas posteriores *Páginas da Vida* (2006) e *Viver a Vida* (2009) a direção de núcleo coube a Jaime Monjardim.

Interessa-nos verificar o tratamento discursivo sobre a realidade cotidiana do Rio de Janeiro destacando as questões de uma subjetividade particularizada de pessoas que habitam os grandes centros urbanos que são valorizadas no texto narrativo de Manoel Carlos, assim como as questões de crises de relacionamentos geradas pela vida moderna desses ambientes.

Acreditamos que as três telenovelas destacadas inicialmente compõem um projeto estético-político ao sustentar uma representação da realidade carioca por meio do audiovisual, em que uma visão discursiva sobre essa realidade é assumida em uma ótica da classe média e reafirma um universo simbólico que conduz a zona sul do Rio de Janeiro anteriormente construído discursivamente.² Tal discurso se constituiu ao longo de várias décadas, e transformou o Rio de Janeiro em cidade maravilhosa, de belezas incalculáveis e de potencial turístico e artístico mundial, através de formulações simbólicas que apontaram para um jeito específico de se viver e de ser brasileiro. Tais formas simbólicas representadas em músicas, produções cinematográficas, cartões postais e nas imagens produzidas pela televisão brasileira (principalmente pela emissora Rede Globo) cunharam esse Rio zona sul. É preciso ressaltar, que tal discurso aliado a políticas públicas promoveram, a exemplo de outras metrópoles mundiais, o afastamento da população de baixa renda para pontos mais afastados da cidade.³ Dessa forma ao longo de décadas formou-se no Rio de Janeiro as favelas, construções desordenadas no alto dos morros, que não seguem os padrões hegemônicos ditados pelo Estado e pelo mercado de ocupação urbana e uso de solos. Afinal, a população alienada

² Por projeto estético-político compreendemos as formas simbólicas construídas socialmente por grupos ou segmentos sociais a partir de interesses comuns compartilhados ou determinados conteúdos simbólicos ou ideológicos, numa dimensão comunicacional de produção desses valores, anseios, desejos, sentidos e significações, sem especificamente fazer referência pontuada e singular de projetos particulares ou singulares ligados a determinados sujeitos empíricos. Portanto estamos localizando a produção das telenovelas numa rede de produção de sentidos para além dos sujeitos empíricos determinados na figura do escritor e diretor, embora estejamos analisando a produção de seus trabalhos.

³ Apresentou a partir dos anos 40 uma proposta de centro urbano que foi se legitimando ao longo dos anos com a classe média da zona sul, com o apoio das elites intelectuais e artísticas que após a transferência da capital para Brasília (nos anos 50) interessou-se em fundar um pólo artístico e cultural no Rio que fosse referência para todo o Estado. Tal perspectiva coincide com as intenções de São Paulo. A televisão brasileira surge nesse contexto o que determina uma disputa entre Rio e São Paulo, para através da tv dominar o mercado nacional e direcionar modelos de vida. Mais tarde nos anos do regime militar esse projeto político-cultural irá atender as expectativas dos militares em criar uma unidade nacional e forjar uma brasilidade que contribuirão para o desenvolvimento tecnológico da televisão, em especial a Rede Globo, ao facilitar todo o processo econômico da empresa de se tornar uma rede. Assim em 1969 surge o primeiro telejornal em cadeia nacional: O Jornal Nacional.

dos perímetros urbanos centrais e enviada à periferia da cidade também queria fazer parte do tecido urbano e ocupar áreas próximas dos principais traçados e áreas de circulação. Com o tempo mesmo negando a participação desses moradores, as favelas se constituíam como moradas singulares no conjunto da cidade, compondo o tecido urbano, tanto pela ocupação do solo, como pela participação integrada das pessoas em sua vida social.

Nesse sentido a telenovela mais recente (em exibição) – *Viver a Vida* nos oferece uma leitura interessante ao introduzir esse Outro que também formula e constitui a vida social do Rio de Janeiro e compõe com suas experiências e interferências diárias na dinâmica de funcionamento da cidade do Rio de Janeiro. No entanto é preciso destacar que tal inserção remota ao espaço que uma cultura periférica e marginal adquiriu nos meios de comunicação, e na televisão principalmente após a exibição do Filme *Cidade de Deus*, que ao alcançar destaque cinematográfico em diversos âmbitos acadêmicos e de mercado, possibilitou a experimentação de uma série sobre a vida de dois adolescentes: Acerola e Laranjinha. Assim se *Páginas da Vida* (2006) ainda isola a presença marcada desse Outro na paisagem e nas relações sociais descritas na cotidianidade do Rio de Janeiro, *Viver a Vida* (2009) já não pode mais negar-lhe a participação. Embora fique claro as tensões e demarcações na representação desse Outro, ainda é marcado por um horizonte de estereótipos que denuncia o projeto estético-político anterior tratado na trilogia em destaque nesse trabalho. Não aparece no discurso desenvolvido da trama de *Viver a Vida* (2009), aquilo que é peculiar aos moradores da favela, ou seja, uma vivência, uma cultura e valores próprios de sua identidade e de suas experiências.

Expondo o real na telenovela

O que tratamos por real é da ordem do discurso, considerado como instância reguladora da vida e organizadora de um sentido, uma elaboração discursiva, submetida a determinadas condições sócio-históricas, horizonte de expectativas que se colocam frente à lógica dos desejos e de projeções imaginárias.⁴ Uma linguagem que de forma

⁴ Nosso posicionamento teórico é contrário a direção analítica que considera uma realidade ontológica, existente, objetivamente acessível e reconhecível pela atividade intelectual. Como também não estamos falando sobre a materialidade do mundo físico somente, incluindo também os sistemas de pensamento, a

representacional e pragmática constitui aquilo que em última instância denominamos mundo. Mário Ariel González destaca que a “tomada de consciência da linguagem como objeto é também uma tomada de consciência da linguagem como ‘sujeito’ da constituição do mundo”. (PORTA. 2002:142).

Essa produção de linguagens, a partir de um universo sógnico é que nos permite constituir a idéia de mundo em nossa consciência e construir uma série de relações sociais que nos permitem transitar por uma realidade física (referente à materialidade), social (constituída pelos fatos e acontecimentos) e psíquica (referentes às construções mentais) e sustentar crenças, ideologias e sistemas organizacionais. No dizer de Pinto :

Os signos criam os contextos culturais, sociais, físicos, ambientais, políticos, fisiológicos, eróticos e religiosos, esotéricos e cabalísticos, econômicos e beligerantes numa constante reiteração reinterpretada que está sempre aquém daquilo que nós, também signos nessa semiose social, almejamos desesperadamente. (PINTO. 2002:10)

É possível, portanto, a formulação discursiva de diversos mundos, embora muitas vezes ocorrer de uma dessas projeções de mundo tornar-se hegemônica a partir de condições estabelecidas de poder e sustentar uma pretensa visão totalizadora de realidade. É possível sustentar-nos por um conforto aparente de verdade em relação à produção dos sentidos e em consequência aos direcionamentos do viver, mesmo considerando que os signos – produtores de sentidos – oscilam sempre entre referencialidade e inreferência, presença e ausência. Indicação de que o signo se encontra onde não se encontra, remete para além dele, embora nos situe nele, indica-nos o sentido, mas está aquém dele. O lugar do signo é um entrelugar que como nos afirma Pinto por isso “é usado para, entre outras coisas, definir o que a sociedade convencionar a verdade daquele momento.” (PINTO. 2002:19)

A partir dessa demarcação conceitual pretendemos analisar a produção dessas telenovelas ao apontar e descrever os artifícios técnicos e os recursos literários na construção dramática do texto narrativo verbal (pelo escritor) e visual (pelo diretor, sustentado pelo trabalho dos outros profissionais) que visam elaborar uma produção

diversidade de textos e discursos que levam à apreensão e à organização dos mundos cotidianos. Assim, por realidade delimitamos conceitualmente uma representação construída discursivamente e nesta perspectiva o que se pretende é analisar uma proposta de construção discursiva da realidade a partir de um dispositivo técnico (televisual) que através de um produto comunicativo específico (telenovela) se propõe a representar a realidade das experiências do mundo da vida no Rio de Janeiro, através de uma construção ficcional.

discursiva que apontam para uma determinada forma de compreensão e produção de sentido da realidade carioca.⁵

A Questão da Autoria

No processo de elaboração de uma telenovela é de responsabilidade do escritor a construção das tramas principais da formação da narrativa e os direcionamentos das temáticas que aparecem de forma secundária a estas. Assim o escritor em tese traça e define o destino dos personagens (sendo que as ações destes são construídas a partir de diálogos, situações e cenários representativos), bem como as questões internas desses personagens como as intenções, paixões e desejos que aparecem na composição da personalidade desses. A inter-relação dos personagens, os cenários que vão transitar e o tempo que permitirá o desenvolvimento da trama são restritos a determinações do escritor.⁶

Observamos que a produção das telenovelas obedece a um caráter específico fundado a partir dos anos 60, com o aparecimento do videotape que ao gravar as cenas possibilitou a exibição diária e permitiu a emissora Rede Globo introduzir um processo industrial na realização de telenovela no Brasil, comparável aos estúdios de Hollywood dos anos 30. Assim no esquema de produção são conduzidas por normas e regras que estabelecem um controle da emissora sobre o esquema de produção e seu processo criativo. A emissora escolhe a sinopse de um escritor e determina o diretor que estiver disponível naquele momento. A emissora é quem decide no final qual será o elenco, o diretor, a trilha sonora, selecionando ou vetando profissionais, músicas e determinadas temáticas.

Lopes, Borelli e Resende (2002: 320-325) chamam atenção que o processo de produção de telenovelas na Rede Globo inicia no momento em que a direção da emissora tem acesso as demandas do público a partir de pesquisas de audiência quantitativas, embora alguns escritores apresentam suas próprias propostas. Esse

⁵ Em se tratando de um produto imagético é prudente considerar que o discurso não se forma apenas no texto verbal, mas configura-se na junção das próprias imagens e na correlação entre os códigos verbais e os sistemas sonoros. A imagem também participa da constituição da narrativa e por isso destacamos o trabalho de direção geral das imagens.

⁶ No entanto, desde os anos 80, a sofisticação da produção industrial e a comercialização internacional do produto criaram uma série de entraves que dificultam ao escritor atender com eficiência a produção dos textos no ritmo da produção da telenovela, o que impôs, com raras exceções, a formação de uma equipe de colaboradores. Alguns autores preferem auxiliar sistematicamente seus colaboradores e ficam responsáveis pela trama principal, outros entregam personagens menos evidente para eles.

processo preliminar que resulta na decisão do argumento e desenvolvimento do produto envolve os setores comerciais, a direção-geral e a hierarquia mais elevada da Central Globo de Produções.

No entanto Lisandro Nogueira (2002) argumenta que alguns escritores por oferecer uma produção de valor comercial reconhecido, gozam de prestígio junto à emissora e atuam como autores-produtores, o que lhes permite a escolha do elenco, da trilha sonora (embora com algumas restrições) e do trabalho de direção. Para o autor a interação entre o escritor e o diretor acaba por formalizar uma marca autoral. Possibilitando que tanto o escritor, visto como autor e o diretor possam realizar um trabalho dotado de identidade, o que para Lisandro Nogueira resulta numa marca autoral. Acreditamos que tal parceria reforça o discurso do escritor se for permeado por uma interlocução e desejo do diretor em captar o universo literário do escritor. Mas também reconhecemos que a escolha por determinada direção trará algo da especificidade do diretor que marcará o ritmo das imagens e as escolhas de determinados ângulos e modos de compor as imagens.

Para Nogueira (2002) falar em autoria em telenovela é preciso especificar no interior de uma produção cultural inserida numa indústria cultural e em um modo de produção coletiva, determinados elementos que expressam um estilo (pressupõe uma repetição e semelhança de determinados elementos entre diversas produções) e permitam falar de um trabalho autoral, no sentido de creditar a determinado indivíduo a responsabilidade por conferir uma unidade formal à obra e expressar seu pensamento. Para isso, Nogueira (2003) recorre à teoria do autor, desenvolvida pelos críticos e cineastas franceses da corrente cinematográfica da *Nouvelle Vague* e a seguir apóia-se na leitura de Andrew Sarris, que conduz as premissas dos franceses para as especificidades da produção ancorada na indústria cultural ao observar que a competência técnica sustenta o diretor no sistema (no caso do cinema, reconhecido como autor), a personalidade distinta deste profissional que apresenta determinadas características de estilos recorrentes que constituirão sua escritura e a significação do cinema como arte expressa na possibilidade da *mise em scène*.

Essa correlação entre o trabalho de escrita da telenovela com outras fases e especificações profissionais: as determinações do trabalho de direção (diretor geral), as escolhas e decisões tomadas em fases de pré-produção (atores, trilhas sonoras, cenários, locações, título da telenovela, tipos de campanha de divulgação, aberturas e a

caracterização das personagens), possibilitam-nos localizar e destacar o trabalho de determinados escritores no interior do sistema cultural industrial seriado das telenovelas sem contudo, creditarmos o conceito autoral no sentido historicamente atribuído ao cinema. É nessa perspectiva que pretendemos encaminhar nossa discussão, reconhecendo que Manoel Carlos ao atuar em diversas fases do processo de produção e realizar um trabalho em correlação com a direção de imagens situa-se na produção de um discurso sobre a realidade cotidiana do Rio de Janeiro.

No entanto o escritor não tem o controle absoluto sobre essa produção, principalmente por se tratar de uma obra aberta que se produz ao longo do tempo em que é exibida. Como não se encontra em condições de domínio exclusivo na elaboração de uma telenovela tem que estar sujeito a possíveis contratempos, tais como: atores que não aceitam seu papel, divergências com a equipe de produção da telenovela e possíveis conflitos com o interesse da emissora. O texto também é atravessado por interesses diversos da emissora em constituir a telenovela como produto educativo e informativo para a sociedade brasileira, que através do recurso de *marketing* social disponibiliza para os escritores, através de empresas de comunicação contratadas, temas de interesses da sociedade previamente estabelecidos por pesquisas para serem inseridos na narrativa. O público também interfere de certa forma na construção da narrativa: personagens podem ganhar ou perder destaque maior na trama de acordo com a audiência. Assim as adequações produzidas pelos escritores ao longo da exibição das telenovelas, embora atendam as expectativas comerciais da emissora e dos outros profissionais envolvidos na realização é também mediada pelo diálogo com a sociedade, que em uma dimensão comunicacional apresenta-se com os seus conteúdos simbólicos produzidos nos quadros da experiência na cotidianidade. Para Edna Martins (2003) em termos de autoria nas telenovelas brasileiras devemos considerar cada vez mais como um processo em que o interdiscurso e o intertexto entram em jogo na configuração das tramas apresentadas.

Não se pode negligenciar que todo movimento de produção discursiva emerge de uma intrincada rede social, em que os discursos circulam. Assim para Gregolin (2003:53-56) todo movimento de referências a materialidades verbais ou não, que geram determinadas leituras e reconhecimento só são possíveis porque na produção dos discursos não são indissociáveis o intradiscurso e o interdiscurso. Os discursos são atravessados por uma série de falas, de formulações que marcam, cada uma, enunciações que se repetem, se parafraseiam, opõem-se entre si e se transformam. Para a autora a instalação da autoria “problematiza a evidência do sentido e permite pensar a

complexa teia em que o sujeito se enreda, ocupando um lugar de enunciador, ao inserir-se nas séries da falas que o precedem” (GREGOLIN. 2003:57). Dessa forma os discursos são produzidos numa rede de memória e de uma constituição social, do qual ele emerge e tais estruturas marcam possibilidades nesses lugares de estruturação e desestruturação do discurso.

O Tratamento da Realidade na Trilogia

O exame da estrutura narrativa visual e textual das três telenovelas demonstra que essas apresentam uma mesma estrutura narrativa e uma preocupação discursiva comum: compreender as relações humanas a partir do terreno da afetividade que se desenvolvem em uma metrópole contemporânea. Três questões fundamentais estruturam as narrativas: o amor, a família e a paixão, todas elas situadas, na cotidianidade da classe média do Rio de Janeiro. Identificamos, portanto, uma lógica discursiva ou um fio condutor que orienta a construção da(s) trama(s) e perpassa pelas três telenovelas permitindo que as classificássemos em uma trilogia. Ao contrário das telenovelas posteriores que irão abrir mais o universo discursivo dando maior espaço para o folhetim e no caso de *Viver a Vida* a narrativa se torna híbrida misturando inclusive gêneros literários como a comédia, por exemplo, que interfere no tratamento dado ao casal Betina (Letícia Spiller) e Gustavo (Marcelo Airoldi) e simplifica a forma de condução da discussão de crise de casamento e traição. Opta-se por cenas hilárias e jocosas que mostram os desencontros dos dois personagens com os candidatos ao desejo da traição.

O que nos chamou a atenção nas telenovelas *Por Amor*, *Laços de Família* e *Mulheres Apaixonadas* é uma lógica interna e uma forma do tratamento discursivo, que em meio a vários tipos de discursos que aparecem, destacam-se. Tal lógica e forma de tratamento fundam estratégias discursivas utilizadas por Manoel Carlos para elaborar uma transparência entre o mundo ficcional projetado e idealizado pelo escritor e o mundo do vivido em que nossas ações se constituem e as experienciamos, e dessa forma, construir no interior da forma narrativa ficcional uma produção discursiva sobre a realidade. Produção que interage com os acontecimentos do vivido e ao mesmo tempo aponta para a lógica da realidade imaginada da narrativa ficcional. Para Niklas Luhmann (2005:94) há objetos reais (no sentido de existir) totalmente autogerados,

objetos de duplo lado no entretenimento que facilitam a passagem da realidade para o campo do espaço da trama ficcional, transpondo assim as fronteiras. Acreditamos ser a intenção do escritor, aliado ao trabalho de direção, promover essa correlação em que tempos distintos, o da elaboração ficcional e o tempo presente se confundem do ponto de vista dos processos de cognição e percepção das emoções, desfazendo assim uma lógica de leitura já tradicionalmente aceita entre leitores/receptores sobre as fabulações do mundo das ficções. Preocupação que também não irá aparecer nas outras telenovelas, *Páginas da Vida* pelo excesso de personagens e a tênue ligação entre eles, geralmente trabalha-se forjando uma ligação ao formalizar uma linha dramática que une os diversos núcleos inseridos na trama (por exemplo – o elenco dos abastados e da classe média e o universo do salão de beleza ou da vila – ambientes em que os personagens se entrecruzam). Em *Viver a vida* pela lentidão de apresentação das cenas - característica típica da direção de Jaime Monjardim - e conseqüentemente das histórias (o desenrolar das narrativas) que acaba promovendo uma descontinuidade entre os acontecimentos na trama e no mundo da vida, mesmo que estejam em consonância temporal, por exemplo: As festas de fim de ano.

A partir dessas considerações levantaremos algumas dessas estratégias que julgamos através delas poder constatar a correlação da nossa proposta: o reconhecimento de uma possível autoria de Manoel Carlos através das características específicas na forma de tratamento discursivo que aparecem em suas obras.

Observamos que na estrutura narrativa das três novelas de Manoel Carlos é a simplicidade das ações que geram mudanças de comportamento, ao contrário da direção comum das representações dramáticas que seguem a máxima de Aristóteles e que nos apresentam sempre uma complexidade de situações para surgir um novo acontecimento. O autor faz das ações simples, corriqueiras do nosso dia-a-dia, a chave das viradas de rumos dos personagens ou das situações vivenciadas por estes. Assim é de uma quebra de cumplicidade (que os casais mais maduros geralmente apresentam) que Atílio e Helena, em *Por Amor*, se separam, sem saber ao certo o que ocorre o arquiteto presente que não compartilha de todas as experiências de sua esposa, falta-lhe entrega e companheirismo. É de um sentimento de incompletude que surge o desejo de Helena, em *Mulheres Apaixonadas*, de separar-se do marido músico e tentar numa busca pelo passado rever uma grande paixão. Experiências comuns que vivenciamos na nossa vida diária, sem obedecer a grandes explicações lógicas, sem ao menos terem motivos ou

queixas explícitas que justifiquem o desgosto das relações. E para contribuir com essa forma discursiva observamos que as elaborações dos enunciados do texto, base dos diálogos dos personagens, propõem falas corriqueiras ou se referem a atividades comuns ao dia-a-dia ou descrevem conflitos internos de personagens comuns, retira-se o caráter tipificado das personagens ficcionais das telenovelas alicerçadas em modelo do folhetim literário. Dessa forma, em relação ao tratamento dos personagens o escritor rompe com as regras básicas de tipificação que os separam em esquemas simplificadores entre bons e maus, heróis e vilões, com características que acentuam valores altruístas para os do bem e baixa moral aos maus. Os diálogos são construídos a partir de lembranças, questionamentos sobre a vida, enfretamentos aos problemas rotineiros que a vida impõe. A base que estrutura os personagens prima por uma sofisticação intelectual ao recorrer a elementos próprios do campo da filosofia, da psicanálise e assim conferir uma densidade psicológica maior na construção interior e da personalidade destes.⁷ A incompletude diante da vida que os homens experimentam aparece nos personagens protagonistas – Atílio, Miguel, Pedro, César e Téó. Todos procuram por um amor ideal e nenhum se satisfaz, no final se confrontam com a possibilidade de uma mulher com defeitos, ambigüidades morais e capazes de atitudes cruéis e egoístas, mesmo evocando um altruísmo e renúncia, no caso das personagens centrais de *Por Amor e Laços de Família* (Helena).

Em se tratando de elaboração ficcional audiovisual, é preciso ressaltar que o texto torna-se diálogos dramatizados pelos atores e um dos recursos buscados como forma de aproximação temporal e espacial em relação personagem/público é a forma como são propostas as enunciações desses textos de falas corriqueiras, explorados muitas vezes por atores pouco conhecidos ou por candidatos ao ofício convidados a experimentar a teledramaturgia (muitas vezes pelo próprio escritor), o que de certa forma apaga o tratamento dramático bem elaborado na encenação e contamina a enunciação por uma forma naturalizada de dizer.⁸

Dessa forma no lugar da estória (ou mais modernamente, das várias estórias subdivididas em diversos núcleos que abrigam vários personagens) com diversos

⁷ Consideramos como base as descrições paralelas que são construídas no texto para a formação do personagem que aparece não somente em suas falas, mas nas referências que outros personagens fazem sobre ele, na relação que ele estabelece com os espaços sociais que circula. Na realidade textos que indiretamente aparecem na narrativa e conduzem a construção dos personagens e das estórias que fazem circular as ações desses.

⁸ Enquanto personagens mais elaborados, que apresentam conflitos internos mais acentuados e discussões mais existenciais ficam para atores mais experientes.

mistérios a serem revelados e soluções a serem encontradas, em relação a problemas de ordem moral e religiosa, que compõem um novelo de tramas a serem desenroladas, contrapõe-se em primeiro plano, personagens que se apresentam com seus dilemas e conflitos existenciais. Os personagens possuem passado e fazem relatos sobre fatos ocorridos na infância ou rememoram acontecimentos marcantes. Nesse momento aparece o próprio escritor com suas lembranças, suas perspectivas ideológicas e sua formação moral (fato reconhecível pelas entrevistas que ele fornece à imprensa, aos relatos que surgem das suas crônicas e das observações de suas freqüentes opções em torno das resoluções e exposições temáticas em seus trabalhos para a TV). Tal recurso aparece de forma tímida, na primeira telenovela (*Por Amor* - 1997-1998) delinea-se com mais clareza na segunda proposta em *Laços de Família* (2002), momento em que as tramas são apresentadas de forma mais resumidas e mais rápidas em termos de soluções dramáticas e os conflitos dos personagens aparece com maior profundidade psicológica ao serem interligados a um tempo do passado que explica as atitudes e angústias do tempo presente. Na terceira telenovela (*Mulheres Apaixonadas* - 2003) a riqueza e a complexidade dos personagens ganha contornos nítidos ao predominar mais diálogos do que ações.⁹

Percebemos uma clara aproximação discursiva com as formas da vida. O viver elaborado a partir das experiências que perpassam o tempo do dia a dia não é feito de grandes episódios que marcam os acontecimentos e as mudanças de direções desse viver não estão concatenadas numa seqüência lógica de fatos que justificam estas modificações. Vivemos em um tempo fragmentando, entrecortado por experiências que na maioria das vezes não dispõem de nenhuma linearidade, expostos a sorte e acasos e surpreendidos por fatos novos e circunstanciais e principalmente submetidos há um tempo ininterrupto, que não nos confere nenhuma garantia de continuidade. A ficção ao contrário elabora personagens que transitam por um tempo marcado por uma linearidade e uma lógica narrativa que dispõem os fatos e os acontecimentos numa precisão identificável pelos espectadores/leitores. Há um reconhecido e tradicional contrato de leitura ou poderíamos também reconhecer um contrato comunicativo nos termos de Charaudeau que posiciona o público a esperar determinados comportamentos,

⁹ O ápice dessa nova forma de estratégias discursivas na apresentação das telenovelas proposta por Manoel Carlos, surge em *Páginas da Vida* (2007), em que as tramas chegam a desaparecer diante de cenas que se arrastam em um tempo de apresentação mais longo dos conflitos pessoais de alguns personagens, o que acabou por promover uma diluição do universo diegético e conseqüentemente provocar a ausência ou afastamento por longo período de alguns personagens das cenas exibidas diariamente.

padrões de previsibilidade das ações e direcionamentos dos personagens e tais condicionamentos de leituras estão legitimados entre leitores/ espectadores e os autores/produtores.¹⁰

Se a vida move-se em ações e acontecimentos gerados no tempo do dia a dia, a ficção é controlada ou determinada por um narrador que conduz os destinos das personagens. Para Maria Balough a ficção possui um recorte temporal drasticamente reduzido, que o diferencia da vida real, posto que ocorre “um procedimento de seleção de momentos narrativos de base, uma forte condensação da temporalidade, uma singularização de determinados episódios” (2002: 2-3). Na ficção é preciso eliminar os tempos mortos em que nada de especial acontece ou que não anuncia que algo de especial está para acontecer. Manoel Carlos trabalhou justamente com estes tempos mortos nas três novelas. E a partir desses tempos mortos e de personagens comuns sem histórias extraordinárias, sem grandes movimentos em termos de ação e conflitos para serem solucionados, o autor os inseriu em um espaço determinado: o Leblon, bairro da zona Sul do Rio de Janeiro.

O Leblon não é como em outras telenovelas um cenário de beleza que emoldura as cenas, mas é o lugar que sustenta a apresentação dos personagens, é objeto de representação, na medida, que o autor constrói vários enunciados referentes a ele. É um signo icônico que integra não só os personagens, mas as pessoas comuns que transitam pelas ruas, os ambientes corriqueiros sem grande destaque como as portarias de prédios, os locais que o próprio autor frequenta e consome produtos como o balcão da padaria, a banca de Jornal da esquina, a praça do Leblon, a livraria Argumento. Os personagens percorrem ruas com a desenvoltura de quem caminha e usufrui espaços habituais em torno de suas residências. Assim como relacionam com o mar como qualquer morador de cidade praieira em oposição à maioria das telenovelas em que o mar é sempre um lugar distante do personagem, evocado para emoldurar as cenas, encenações artificializadas em torno de um cenário bonito que não constitui espaço de trânsito dos personagens.

Dessa forma o autor resolve um problema estrutural em termos de construção da narrativa, que ocorre nas telenovelas que buscam dar maior realismo as suas tramas e

¹⁰ Estamos considerando como contrato comunicativo aqui, nos termos sugeridos por Charaudeau o público reconhece uma forma de escritura comunicacional com suas regras e normas de funcionamento e tais formas de apresentação, devem a estruturas anteriores como a literatura, o teatro e o cinema que já haviam instituído uma forma de se ler a ficção. Outros autores trabalham com a perspectiva de contrato de leitura como Eliseo Veron e Philippe Lejeune.

personagens: a falsa correlação entre o espaço representado e o espaço físico conhecido pelo telespectador. Como o tempo da ficção é condensado, eliminando tempos mortos e situações banais, o espaço também perde em continuidade e amplitude. Dessa forma somos confrontados com personagens que circulam por espaços excessivamente estreitos e ao serem comparados com os referentes causam certas estranhezas, como por exemplo: uma cidade tão grande e todos os personagens cruzam os mesmos ambientes, com tantos empresários por que somente esse se destaca no cenário empresarial da cidade, como pessoas extremamente ricas convivem com proximidade de circulação espacial e intimidade de pessoas tão pobres?

Para descaracterizar a representação do tempo e o recorte espacial fragilizado da ficção trabalhou-se com o recurso de centralizar a narrativa na personagem Helena e através dela ir percorrendo seus possíveis círculos sociais. A narrativa se constrói no campo delimitado desse recorte, somos como telespectadores convidados a seguir através de Helena para outras histórias paralelas sobre pessoas que de algum modo se ligam de forma direta ou indireta as suas relações sociais. Assim somos convidados a entrar na intimidade de pessoas que Helena muitas vezes relaciona de forma circunstancial e distante. Como também somos levados para outros espaços que se configuram fora do Leblon. A narrativa se fecha no tempo de constituição da apresentação da cotidianidade do viver dessa personagem, cuja descrição de pequenos dilemas e conflitos o telespectador irá seguir e se abre na aparição de outros personagens, com os quais, Helena tem algum tipo de contato. Helena também serve de mediação entre os personagens. Quando há necessidade de inserir outras personagens para conferir uma solução dramática para uma determinada história em andamento, elas transitam como satélites em torno das personagens focadas, indicando que para além daquele universo diegético há um espaço maior presente pela sua ausência na representação, mas reconhecidamente existente e as personagens estão em uma rede social com muitas pontas a relacioná-las e somos convocados a conferir apenas algumas.

Na atual telenovela em exibição (*Viver a Vida*) o que percebermos é uma perda dessas referências entre o real e o mundo ficcional, os cenários perdem essa dinâmica e se tornam apenas cenários com todas as caricaturas que eles nos oferecem. Os espaços enclausuram as tramas e o tempo das cenas é tão lento que arrasta tanto alguns acontecimentos que esses perdem em credibilidade.

A imagem participa de forma conjunta com a constituição da narrativa e por isso destacamos o trabalho de direção geral das imagens.¹¹ Os cenários de uma telenovela não são apenas seu “pano de fundo”. São eles que possibilitam a existência de núcleos em uma produção e, dessa forma, não apenas relacionam as personagens com a trama como possibilitam que esta faça sentido e ganhe dimensão real para o telespectador. Por isso é fundamental o bom uso da exploração da câmera no ambiente e dos recortes espaciais. Ricardo Waddington procurou ampliar o espaço circundante ao personagem, para que os cenários internos (apartamentos, instituições, bares, restaurantes, livrarias, dentre outros locais) fossem visualizados com riqueza de detalhes e usou de muitos planos de detalhes, seguidos de deslocamentos da câmera sobre grandes áreas. Assim para criar uma relação menos artificial com o espaço filmado utilizou-se os recursos de locações de ambientes, principalmente de locais reconhecíveis pelo público que frequenta o Rio de Janeiro, ao invés de cenários de estúdios.

Quanto ao uso dos espaços externos as gravações buscaram um trabalho que valorizasse o uso da câmera subjetiva, com cenas mais intimistas, para integrar o personagem ao espaço, mas principalmente criar uma percepção em relação às cenas de participação do telespectador. Geralmente as imagens das telenovelas estão dispostas de forma a serem vistas, se mostram, organizadas para deixar a ver e desse exercício reunimos uma compreensão sobre o todo – a narrativa que conduz o universo apresentado pelos realizadores e que nos coloca diante de uma cidade ficcional (sem ou com referente) que funciona por uma lógica própria como um mundo, em torno do qual as expectativas se fecham. Em oposição a esse modelo, as três telenovelas em destaque nesse trabalho, principalmente *Laços de família* (2002) e *Mulheres Apaixonadas* (2003), o espaço diegético é construído a partir de recursos técnicos, como combinações entre grandes planos seguidos de pequenos cortes de detalhes como por exemplos: do asfalto, de pneus de carro, do calor que sobe dessas superfícies, placas de ruas enfim a câmera descrevendo de forma intimista o ambiente, mas ao mesmo tempo envolvendo o personagem e nos oferecendo perspectivas de olhar como se fossem do personagem no convívio desse espaço. Assim não só acompanhamos os trajetos das personagens nos calçadões das praias, por praças, ruas, supermercados, lugares comuns e reconhecíveis

¹¹ Chamamos atenção que o aparato tv exige na produção ficcional o uso de várias câmeras e várias tomadas de diretores diversos, mas o diretor geral confere o tom das escolhas dos tipos de imagens que quer produzir. No caso específico que estamos analisando a primeira telenovela iniciou com a direção de Paulo Ubiratam que faleceu ao longo das gravações, Ricardo Waddington assumiu e a partir daí configurou-se uma parceria que teria construído os resultados da experiência dessa trilogia

como ambientes de referências dos locais que estão sendo citados na narrativa, como também participamos das cenas ao reunir os fragmentos das imagens aos grandes planos. O tempo decorrente da narrativa também é construído nessas combinações de imagens, que muitas vezes mescla imagens do dia com a noite ou perpassa por vários ícones do Rio de Janeiro: o Corcovado e o bonde, praias, o Cristo Redentor (filmado de vários ângulos e com vários movimentos de câmera), o calçadão das praias, todos filmados com agilidade e movimentação rítmica da câmera (uso de *traveling* em espaços abertos, alternados com gruas e inserções rápidas de planos de detalhes ou usos de efeitos de fusões, superposições ou passagens de tempo por meio dos efeitos de *fade out* ou *fade in*) em sincronização com a música, que não aleatoriamente foi escolhida do repertório da Bossa Nova, principalmente de Tom Jobim. Para Arlindo Machado no meio eletrônico e por efeitos de edição é possível gerar uma sincronia entre imagem e som, dessa forma tratar o ritmo pelo estilo de corte: “em geral, ritmos mais rápidos pedem corte seco ou passagens através de cortinas rápidas, enquanto ritmos mais lentos são melhor obtidos através de fusões, superposições ou passagens através de escurecimento (*fade out*) e clareamento da tela (*fade in*).” (MACHADO, 2003: 216)

Nesse tipo de escolha discursiva em que cenários e personagens entrecruzam-se e colocam a recepção e personagens num mesmo plano psíquico à medida que mais que ver cenas representadas em uma tela de projeções de imagens, os telespectadores participam das cenas ao acionarem mecanismos psíquicos da ordem da imaginação, dos desejos e castrações de sentido e as associam a suas experiências sensíveis, não é uma novidade em termos de tratamento discursivo em outros campos como o da cinematografia e experiências com a videoarte. Estas associações já formuladas desde Aristóteles por processo de catarse, ou no reconhecimento de pactos de leitura por autores que analisam o mundo representado da ficção, aparecem aqui como algo de novo na produção das telenovelas, pois seguiam uma tradição literária em que os diálogos curtos eram privilegiados o que colocavam em destaque cenas mais fechadas e assim predominava-se o uso de closes e primeiros planos e mudanças rápidas de locutor o que incidia sobre vários cortes e recortes da mesma cena, dando agilidade a cena.

Observamos, portanto, que na captação dos fenômenos visíveis que se realizam no campo do sensível pelas mediações técnicas ocorrem emprego de recursos e estratégias técnicas (movimentos de câmera e articulação ritmada entre grandes planos e planos de detalhes, escolhas de ângulos, inserções de planos de detalhes e acertos de

iluminação e trilha sonora, todos associados a um dinâmico trabalho de edição) que praticamente anulam do ponto de vista da percepção a distinção do campo da realidade sensível com a teleobservação dessas imagens. Há uma interseção entre texto, imagem, recursos sintáticos formulados que artificialmente anulam a distância entre o tempo da representação e o tempo do vivido, o espaço da representação e o espaço da realidade sensível ou material. Portanto trabalhos de imbricações entre o escritor com suas habilidades de construção da narrativa a partir das formas enunciativas e do trabalho do diretor com sua equipe, na composição e elaboração seqüencial das imagens.

Considerações Finais

As telenovelas, em seu conjunto, ao serem analisadas em um momento histórico específico, apontam para o esgotamento do modo discursivo do melodrama, do modelo folhetim de produção ficcional e constituem uma nova proposta de produção discursiva, em que repertórios ousados aparecem ao serem tratados temas da afetividade e conflitos ligados a subjetividade contemporânea. O amor, a família e a paixão e as diversas formas de experimentá-los são as temáticas centrais e estruturais que Manoel Carlos se dispõe a discutir nas três telenovelas. A tentativa do autor é nos expor diante de situações prováveis que a vida contemporânea nos apresenta e nos levar a uma reflexão sobre elas e para isso utiliza-se de estratégias no próprio texto que nos conclama a essa participação, elabora o espaço do leitor-autor nas brechas do texto, quando por exemplo, muitas vezes a personagem pergunta: o que você queria que eu tivesse feito?

No entanto há uma retomada das características comuns das narrativas dos folhetins em sua última telenovela. Algumas cenas sustentadas por diálogos densos ainda nos fazem lembrar que se trata de uma telenovela de Manoel Carlos, mas no todo as tramas estão soltas e perdem caráter dramático para dar lugar a emoção fácil ou a situações que enunciem o problema, mas não persiste na elaboração deste, fecha-se o capítulo com clichês e ganchos frágeis. E Helena jovem e moderna é mais uma caricatura da mulher atual do que a Helena das outras telenovelas que nos emocionava por seu caráter universal de representação da subjetividade feminina contemporânea.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudouro de Souza, São Paulo: Victor Civita, 1984.
- BALOGH, Anna Maria. **Sobre o conceito de ficção na TV**. XXV Congresso brasileiro de ciências da comunicação. Salvador, 09/2002
- BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas**. São Paulo: 1990. Disponível em: www.eca.usp.br/.../trabalhos. Acesso em: 15 out. 2003.
- CARLOS, Manoel. **A arte de reviver**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4ªed. ampl. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- GREGOLIN, Valencise Rosário Maria do. Sentido, sujeito e memória: Com o que sonha nossa vã autoria? In: GREGOLIN, Rosário Maria do e BARONAS, Roberto. (org). **Análise do discurso: as materialidades do Sentido**. São Paulo: Editora Claraluz, 2003.
- KEHL, Rita Maria. O sintoma no laço social contemporâneo. In: **VORSTELLUNG**. Belo Horizonte, Ano 4, n 4.
- LOPES, Maria Immacolata V. et al. **Vivendo com a telenovela**. São Paulo: Summus, 2002.
- MARTINS, Sandra Edna. Autoria em coro na telenovela. In: GREGOLIN, Rosário Maria do e BARONAS, Roberto. (org). **Análise do discurso: as materialidades do Sentido**. São Paulo: Editora Claraluz, 2003.
- LUHMANN, Niklas. **A Realidade dos meios de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na telenovela**. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp,2002.
- PAULINO, Graça et at. A questão dos generos literários- Gêneros ontem e hoje. A questão dos gêneros literários. In: PAULINO, Graça e WALTY, Ivete. **Teoria da literatura na escola**. Atualização para professores de I e II graus. Belo Horizonte: UFMG, 1992.
- PINTO, Júlio. **O Ruído e Outras Inutilidades**. Ensaios de Comunicação e Semiótica. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PORTA, Mário A. G. **A Filosofia a partir de seus problemas**. São Paulo: Loyola, 2003.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFMG, 1997
- .