

REPETIÇÃO COM DIFERENÇA: PONTUAÇÕES ENTRE A MINISSÉRIE AMORES ROUBADOS E O LIVRO A EMPAREDADA DA RUA NOVA

Mariana Nepomuceno

Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE)

nepomucenomariana@gmail.com

RESUMO: O trabalho investiga as relações entre a minissérie da TV Globo *Amores Roubados* e a obra que lhe inspirou, a novela literária *A Emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela. Enquanto o livro de Vilela se passa no Recife, capital de Pernambuco, no final do século XIX e mescla as correntes do realismo e do naturalismo, a minissérie dirigida por João Luiz Vilamarim acontece em Petrolina, no Sertão, e flerta com a estética do cinema. Exibida em 2014, antes do golpe midiático-parlamentar, e roteirizada pelo também pernambucano George Moura, *Amores Roubados* antecipa perspectivas de posicionamento político de gênero na apresentação da protagonista Antonia e da relação com o pai, Jaime. O objetivo deste texto, então, é discutir as modificações e negociações entre a obra literária e a obra televisiva a partir das alterações no enredo e no contexto tanto local quanto temporal em que se dá a ação da trama. Como observação adicional, acrescento que são caras a este trabalho as noções de verossimilhança e realismo.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção televisiva; Adaptação para audiovisual; Realismo.

ABSTRACT: This paper investigates the relations between the mini-series of TV Globo *Amores Roubados* and the work that inspired it, the literary novel *A Emparedada da Rua Nova*, written by Carneiro Vilela. While Vilela's book is set in Recife, capital of Pernambuco, at the end of the 19th century, and mixes the currents of realism and naturalism, the miniseries directed by João Luiz Vilamarim occurs in Petrolina, Sertão, and flirts with the aesthetics of cinema. Exhibited in 2014, before the media-parliamentary coup, and scripted by the also from Pernambuco George Moura, *Amores Roubados* anticipates perspectives of political positioning of gender in the presentation of the protagonist Antonia and her relation with her father, Jaime. The purpose of this text, then, is to discuss the modifications and negotiations between the literary work and the television adaptation from the changes in the plot and in the context both local and temporal in which the action of the plot takes place. As additional observation, I add that the notions of verisimilitude and realism are expensive to this work.

KEYWORDS: Televisive fiction; Audiovisual adaptation; Realism.

INTRODUÇÃO

As artes visuais, seguidas por tecnologias de comunicação mais recentes, como a televisão, comumente são apresentadas como espécies de janelas do mundo. Apresentar-se como “janela do mundo” pode ser traduzido como um posicionamento de uma instância que, além de mediadora, é também direcionadora do olhar. Afinal, uma janela é, por si só, um recorte do mundo, do real, é um espaço que me deixa entrever somente pelo que seus ângulos permitem. Buscando legitimar-se enquanto instância midiática que representa o real, a televisão oculta, em geral, seus aparatos mediadores e traveste até a sua própria ficção de realidade. A moeda de troca entre realidade e ficção seria “a suspensão da descrença em favor da entrada em um mundo imaginário”, como atesta Umberto Eco (ECO, 1994, p. 125). Porém, se a ficção traz novos sentidos para a realidade, a realidade é a fundação do espaço ficcional. Eco relembra Aristóteles para argumentar que o jogo de verossimilhança inerente à ficção é elaborado a partir da lógica extraficcional, vinda do real: “quer dizer que é lógico e natural que aconteça num enredo aquilo que, de acordo com o raciocínio, cada um de nós seria levado a esperar da vida normal, aquilo que, quase por convenção, segundo os mesmos lugares-comuns do discurso, se pensa que deve acontecer, estabelecidas determinadas premissas”, (ECO, 1988, 196). O criador do espaço ficcional – autor/roteirista/ diretor de uma produção audiovisual, escritor, dramaturgo – procura, então, “adivinhar a reconstrução de experiências alheias”, operando uma “mímese de experiências”, a partir de um trabalho próprio de interpretação (ECO, 1988, p. 187).

O espaço da teledramaturgia brasileira é dividido em alguns tipos de produtos ficcionais: a novela, que ocupa lugar fixo na grade de programação da maior emissora do país, a TV Globo; o seriado tem crescido entre os canais de TV por assinatura depois da entrada em vigor da Lei da TV Paga (Lei 12.485); a série e a minissérie, produto sazonal, que costumam ser exibidos entre especiais de final de ano, em dias sequenciados. Dentre esses espaços, a novela aparece como o mais tradicional e mais resistente a mudanças e reformulações de suas concepções estéticas. O seriado surge como um meio-termo entre a possibilidade de experimentação localizada, principalmente, nas minisséries

Se a novela possui convenções estéticas mais alicerçadas, a minissérie pode ser vista como um local seguro para a experimentação. É natural que exista, então, um intercâmbio entre os dois gêneros e entre eles e outras formas de mostrar, contar e interagir com narrativas. O problema

da adaptação de narrativas expande a questão e traz consigo a desafio da repetição: como o velho pode escrever o novo? Como tramas que já foram exibidas e histórias de livros que já foram lidos podem contribuir para uma crítica propositiva à estética audiovisual? Quais os deslocamentos espaço-temporais que decorrem de uma adaptação como a da novela literária para a televisão? O diretor de televisão e cinema José Luiz Villamarim, trabalhou com a recriação de enredos pré-existentes em seus últimos projetos. Em parceria com o roteirista George Moura, ele dirigiu o remake da novela *O Rebu* e a transcodificação para a televisão da obra *O Canto da Sereia*, de Nelson Motta, e do livro *A Emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela, que é, por sua vez, inspirado em uma lenda urbana da cidade do Recife, cuja adaptação para a TV recebeu o título “Amores Roubados”.

REPETIÇÃO DE ENREDO

Um rapaz que retorna à cidade e, sedutor, conquista três mulheres que possuem relações próximas entre si: uma jovem senhora, sua melhor amiga e a filha da primeira. Acabando por despertar o ciúme e a disputa dos homens do meio, o rapaz é atingido por um desfecho violento. Assim poderia ser resumida a história da *Emparedada da Rua Nova* (2013), transformada em novela pelo escritor Joaquim Maria Carneiro Vilela e encenada para a televisão na minissérie *Amores Roubados* (2014). A inspiração para o enredo de Carneiro Vilela teria surgido a partir de um fato real e o livro se propõe a investigar aquilo que teria escapado – fornecendo detalhes minuciosos da história que teria se passado no sobrado de número 200 na Rua Nova. O endereço é impossível de ser localizado hoje e nada, em meio ao emaranhado de pessoas e lojas do local, remete diretamente ao fantasma da mulher que teria sido emparedada, viva e grávida, pelo próprio pai. A obra de Vilela é frequentemente definida como pertencente à corrente literária do naturalismo. Faço, entretanto, algumas ressalvas: pelo tom detetivesco e não linear como a obra é apresentada, e pelas diversas vezes em que o narrador se dirige diretamente ao leitor, há traços que antecipam características que talvez veremos em obras mais à frente. Há também uma reivindicação de índices do real: comentários sobre jornais, localidades, presunção do autor de dizer “isto foi desta maneira”. Essas características aproximam o livro de sua adaptação - retirando-se os comentários e citações, é uma pista para tom documental que é visto na minissérie.

No caso de *Amores Roubados*, a trama da jovem que é emparedada

pelo pai sai da capital Recife e vai para o Sertão, assim como deixa de acontecer no começo do Século XX para ser transposta para o Século XXI. Essas mudanças contextuais tendem a deslocar alguns dos temas das obras adaptadas para colocar em relevância outros também pertinentes ao enredo, atualizando questões sociais, por exemplo, e trazendo à tona novos problemas estéticos.

Distante da Rua Nova, localizada no coração do Recife, com seu fluxo incessante de pessoas que passam de um lado para o outro, do comércio, da proximidade com os locais do Poder como a sede da Prefeitura e do Governo do Estado, a minissérie *Amores Roubados* se passa no Sertão. A paisagem desértica, as falésias, o vazio de gente se distancia da paisagem urbana do folhetim de Vilela. O que fica de cosmopolita está nas conversas entre as madames, na degustação de vinho, na presença da tecnologia na agricultura e no cultivo das uvas para o vinho, e em um flerte com a cultura pop – a minissérie ganhou, na época de sua exibição, grande destaque pela sua trilha sonora, que trazia a dupla *The XX* como embalo para o casal Antonia e Leandro.

ESQUEMA E REPETIÇÃO

Os produtos culturais que trazem consigo esquemas que se repetem, como o melodrama, costumam se popularizar com facilidade apesar de não encontrarem na crítica espaço de relevância para o debate acerca de sua estética. De acordo com ECO (1979), a repetição se torna uma fonte de prazer para o público contemporâneo, imerso em um excesso de conteúdo informacional. Desta forma:

O gosto pelo esquema iterativo apresenta-se, portanto, como um gosto pela redundância. A fome de narrativa de entretenimento baseada nesses mecanismos é uma fome de redundância. Sob esse aspecto, a maior parte da narrativa de massa é uma narrativa marcada pela redundância, (ECO, 1979, p. 269).

A redundância faria parte da própria sociedade industrial contemporânea, que dispõe da repetição como elemento de reforço de seus códigos morais e da vigência de sua tradição sob o risco de uma certa anestesia da atividade imaginária, distanciada de novas inquietações, de novas recriações e possibilidades de mundo, sem que a existência intelectual

expanda seu campo simbólico. Eco coloca o problema desta forma: “Um esquema iterativo torna-se e permanece como tal unicamente na medida em que sustém e exprime referências semânticas que são, por sua vez, privadas de desenvolvimento”, (ECO, 1979, p. 271). Então, de que maneira a repetição de uma narrativa, transposta para outro suporte ou recontada e mostrada novamente sob outro contexto pode trazer revisões críticas de um meio ou, ir além, apresentando possibilidades de inovação?

A repetição, aqui, surge também como fonte de criação e de construção de estilo de autor, em afinidade com o que Linda Hutcheon (2013) propõe como sendo parte do prazer do público que experimenta uma nova versão de um enredo familiar: “Parte desse prazer (da adaptação), advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa”, (HUTCHEON, 2013, p. 25).

Ao adquirir os direitos sobre uma obra literária, a televisão sabe que conta com um público que já possui um relacionamento prévio, mobilizado por um contato anterior com a narrativa que pretende exhibir. Porém, sabe que “deve também expandir esse público consideravelmente e usar todos os meios persuasivos para fazê-lo”, (HUTCHEON, 2013, p. 175). No caso de Villamarim e o tom de suspense impresso na minissérie Amores Roubados e na novela O Rebu é potencializado pela possibilidade de mudança que a adaptação traz ao desfecho da história. Enquanto mídia audiovisual cabe à TV o desafio de negociar com o público a transformação da apresentação da narrativa, que deixa de ser *contada* e passa a ser *mostrada*: “O contar exige do público um trabalho conceitual; o mostrar solicita suas habilidades decodificadoras perceptivas”, (HUTCHEON, 2013, p. 178). Visto que a adaptação é “repetição com diferença” (HUTCHEON, 2013, p. 192) o processo de adaptar uma obra envolve também negociações que envolvem a atualização da obra para o contexto em que será levado ao público.

A ênfase na vingança de Jaime Favais e nas ações que a circundam também está presente no folhetim de Carneiro Vilela, que optou pela não linearidade do enredo e por dar ao narrador acesso direto ao leitor, comentando fatos e garantindo oferecer a realidade dos fatos ocorridos no sobrado nº 200 da Rua Nova. O tom prosaico de croniستا / comentariستا impresso pelo estilo de Vilela se opõe ao distanciamento presente no estilo documental de Villamarim.

O ESTRANHO (?) CASO DE ANTONIA

Exibida no começo de 2014, antes das eleições majoritárias e do fortalecimento do debate no Brasil sobre feminismo, a minissérie “Amores Roubados” apresentava a protagonista, Antonia, como uma jovem independente, capaz de tomar a iniciativa em seu relacionamento com Leandro Dantas. É interessante observarmos, logo de início, que no livro de Carneiro Vilela a filha de Jaime Favais se chama Clotilde, nome que permaneceu na adaptação para o teatro do enredo da emparedada – O Amor de Clotilde por um certo Leandro Dantas – mas na minissérie passa a ser Antonia, estabelecendo de maneira mais intensa o vínculo da neta com o personagem do avô, que se chama Antonio. Este primeiro deslocamento fortalece a jovem como mulher insubmissa, disposta a rivalizar com a autoridade do pai, assumindo uma virilidade impossível de ser vista na sua mãe, Isabel (na minissérie – no livro, a mãe se chama Josefina).

Antonia, interpretada pela atriz Isis Valverde, aparece como pessoa apaixonada pela aventura (sua primeira cena é praticando bungee jump com amigos, celebrando o retorno para a cidade dos pais depois de uma temporada afastada). Antonia também é dona de seu próprio corpo e desenvolve com sua sexualidade, tanto que, quando Leandro “falha” no primeiro encontro deles, ela conduz a situação, assim como todo o relacionamento. A Antonia criada pelo roteirista pernambucano George Moura volta à cidade da família com impacto, redefinindo o destino de todos, principalmente dos dois homens que ama – o pai, Jaime, e Leandro, o namorado.

O pensamento feminista contribuiu para a reivindicação do corpo como elemento importante no debate sobre a experiência. Um dos pontos de investigação que surge como relevante para olharmos para a minissérie seria um certo temor do poder biológico das mulheres que pode ser entrevisto a partir dessa separação entre corpo e sentidos. Excluindo-se o corpo, exclui-se também o sexo. Essa seria a chave para a autogeração do masculino, surgido independente de um pênis sensorialmente sensível e, logo, imprevisível ou fora do controle do racional. Uma consequência da inferência que separa o estético dos sentidos:

“Se, na terceira Crítica, o “estético” nos juízos é despojado de seus sentidos, na segunda Crítica os sentidos não desempenham nenhum papel. O ser moral é indiferente aos sentidos desde o começo. Mais uma vez, o ideal de Kant é a autogeração. A vontade moral, expurgada de qualquer contaminação dos sentidos (os quais, na primeira Crítica são a fonte de toda cognição), instaura sua própria dominação como normal universal. A razão produz a si mesma

na moral kantiana – de maneira ainda mais ‘sublime’ quando a própria vida é sacrificada à ideia”, (BUCK-MORSS, 2012, p. 161).

A ideia de um “criador *viril*, um iniciador de si mesmo, sublimemente autossuficiente” permanece durante todo o século XIX – “assim como a associação da estética desse criador com o guerreiro e, por conseguinte, com a guerra” (BUCK-MORSS, 2012, p. 162). Essa relação entre virilidade e guerra sob o olhar crítico do feminismo pode ser encontrada também no questionamento feito por Virginia Despentes a partir do elo entre o enaltecimento da figura da mãe e a autoridade do Estado. “A maternidade se tornou o aspecto mais glorioso da condição feminina. Mamãe sabe o que é bom para a criança”, (DESPENTES, 2016, p. 20).

Uma das possíveis causas deste fenômeno estaria no estabelecimento pela tradição de valores *viris*, masculinos, como valores da experimentação, do risco, da ruptura com o lar. Em consequência, os homens se tornam privados de sua feminilidade e as mulheres de sua virilidade em função de um corpo coletivo que incentive as mulheres a enviarem seus filhos à guerra e que estimule os homens a se deixarem matar (DESPENTES, 2016, p. 23-24).

A autora percebe neste vínculo a perda de autonomia do indivíduo diante do Estado, que passa a assumir, então, posturas fascistas. De modo circular, o autoritarismo fascista seria uma consequência direta da aproximação/alienação sensorial fruto entre estética e política, produzindo a guerra. O que Benjamin exige da arte é, então, “desfazer a alienação do sensorio corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade”, (BENJAMIN APUD BUCK-MORSS, 2012, p. 156). Antonia seria, portanto, uma personagem feminina que traz consigo valores *viris* suficientes para questionar o pai e colocar-se como herdeira do avô, tal qual seu nome antecipa. Poderíamos inferir que se sugere uma substituição da figura do pai pela própria Antonia, que reivindica o seu corpo para si e assim como defende o que do seu corpo frutifica – sobrevivem aos eventos disparados pela presença de Leandro Dantas não só Antonia, mas também o filho dela. Os homens – Leandro e Jaime – caem, morrem.

Na adaptação para a televisão, Jaime Favais derrapa e cai de um vale ao dar passos para trás em defesa dos questionamentos e das acusações de Antonia sobre a morte de Leandro. É neste momento que a filha conta ao pai que ele se tornou o assassino do pai de seu neto, revelando, assim, a gravidez. Jaime, emudecido, cai e, já perto de morrer, é exibido ao espectador

um resumo de imagens do relacionamento amoroso entre pai e filha na infância dela. A cena final da minissérie é da criança, que se chama também Leandro, caminhando às margens do rio São Francisco com a avó Isabel e com a mãe. O final da jovem filha do Jaime Favais também sofre alterações e não recebe o mesmo tratamento que no folhetim do Carneiro Vilela. A inferência que podemos fazer é que o contexto de recepção da obra hoje não permitiria que a “mocinha” da história – aquela que não traiu, que não mentiu, que não dissimilou desejos ou intenções – fosse punida junto com seu filho ainda não nascido com uma morte sufocante e aterrorizante.

O REALISMO COMO PROPOSTA MODERNIZADORA

O posicionamento de destaque de Villamarim como diretor de teledramaturgia está imerso em uma perspectiva que redimensiona a noção de autoria dentro de um sistema fabril de produção como o da teledramaturgia. De acordo com Maria Carmem Jacob de Souza, o papel do diretor geral cresceu nos anos oitenta quando a linguagem audiovisual da televisão estava mais amadurecida e com enredos voltados para a realidade brasileira, (SOUZA, 2004, p.30). A partir desse período, coube aos diretores gerais a exploração da linguagem audiovisual dentro da TV e surgem programas que escapam do realismo e do melodrama dos anos setenta para investir na sátira, na paródia, na espontaneidade e imersão no universo da cultura pop.

Uma característica demandada pelos representantes dessa tendência tem sido a importância do diretor para desenvolver formas de expressão próprias para a teledramaturgia e para a telenovela que sejam fruto da articulação com outras linguagens audiovisuais, como o cinema. Articulações que devem preservar e desenvolver a particularidade da televisão e dos recursos tecnológicos próprios deste meio. Esta preocupação com a linguagem específica da telenovela traduz um dos temas centrais presentes das disputas em torno de critérios de consagração e reconhecimento (SOUZA, 2004, p. 31).

É nessa virada que projetos capitaneados por diretores que vinham de outras trincheiras do audiovisual, como Guel Arraes e Jorge Furtado, ganham força, a exemplo do programa TV Pirata (1988) e do seriado

Armação Ilimitada (1985). É também a partir dessa época que se fortalecem parcerias entre diretores e escritores de telenovelas – como a parceria entre Luiz Fernando Carvalho e Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga e Denis Carvalho, Manoel Carlos e Ricardo Waddington (SOUZA, 2004, p. 30). No caso de Villamarim, o parceiro tem sido o roteirista George Moura. Sendo assim, esse processo de ascensão a autor do diretor de teledramaturgia contribui para que a noção de estilo na ficção televisiva passe a ser mais bem delineada.

De acordo com Ana Paula Ribeiro e Igor Sacramento (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010), apesar de pulverizado, o processo de consolidação do padrão da Globo para a teledramaturgia tem um marco: a novela *O Bem Amado* (1973), de Dias Gomes. A partir de então, “a TV Globo passou a submeter sua produção a um conjunto de convenções formais que garantiu um estilo próprio à sua programação” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, 2010, p. 119). Esse estilo envolveu a idealização de uma determinada “qualidade” de sua programação, que deveria confrontar elementos que pudessem minimizar a improvisação, a informalidade e o inesperado (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 119). Acrescentavam-se também as transformações estéticas que se traduziram “por certa opulência das produções, pelo apuro visual e pelo cuidado técnico com as imagens, que passaram a ser transmitidas em cores”, (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 133).

Antes do sucesso de novelas escritas por Janete Clair, Bráulio Pedroso e Dias Gomes, para citar alguns, a teledramaturgia brasileira recebeu a influência da cubana Glória Magadan, que trouxe à teleficção histórias que exploravam o máximo do melodrama baseado nas desventuras de um casal apaixonado, com narrativas que se passavam em países e tempos distantes, aos moldes dos folhetins românticos. Um exemplo é a novela *A Ponte dos Suspiros* (1969), da TV Globo, cuja autoria inicial foi de Magadan, que se demitiu durante a produção. Dias Gomes, já com carreira de autor no teatro, assumiu a trama sob o pseudônimo de Stela Calderón. *A Ponte dos Suspiros* era um romance de capa e espada e contava com personagens com nomes de acento hispânico e personagens característicos do melodrama: a mocinha frágil, o mocinho heroico, que sofriam intensamente para viver o amor (SACRAMENTO, 2012, p. 249).

É interessante observar que já na transição dos anos 1960 para 1970, as emissoras começaram a investir em novos padrões estéticos para a telenovela. A novela *Beto Rockefeller* (1969), da TV Tupi, foi uma das precursoras de mudança desses padrões na teledramaturgia brasileira. A trama, escrita pelo dramaturgo Bráulio Pedroso, era urbana e incorporava

notícias da época na sua narrativa. Além disso, a maneira de interpretar dos atores era naturalista, sem gestos ou expressões exageradas ou dramáticas. O enredo contava a história de um anti-herói, o protagonista Beto Rockefeller, que se dizia primo do magnata americano de mesmo sobrenome. No mesmo ano, foi exibida pela TV Globo a novela *Véu de Noiva* (1969), de Janete Clair, outra produção que contribuiu para reconfigurações estéticas da telenovela brasileira, investindo em cenas externas e no realismo - a novela contou, inclusive, com a presença de um juiz de verdade para dar o veredicto sobre a disputa de guarda de uma criança (SACRAMENTO, 2012, p. 250). O estilo realista surgia também como parte do projeto de modernizar a teledramaturgia brasileira, aproximando-a do universo do telespectador e buscando atingir repercussão entre o público:

Na época, a telenovela foi divulgada pela TV Globo da seguinte forma: ‘Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real. A novela verdade’ (O Globo, 09/05/1969:03). O slogan desse anúncio demonstra o quanto começava estrategicamente a ser implantado o projeto de modernização da telenovela pela emissora. (SACRAMENTO, 2012, p. 251).

Essa concepção de modernização da telenovela incluía alcançar prestígio entre intelectuais e simpatizantes de movimentos de esquerda que consumiam produtos culturais que, de alguma forma, contestavam a ditadura. Os profissionais que vieram do teatro, por exemplo, possuíam uma forte ligação com a esquerda (o caso de Dias Gomes e de Mário Lago). A fórmula do melodrama sentimental de Gloria Magadan não era suficiente para atingir esse público. Era preciso reconfigurá-la: somados às tensões amorosas do casal protagonista, surgem temas de repercussão extraficcional e tramas paralelas. Buscou-se a reprodução do cotidiano, a interpretação naturalista e a linguagem coloquial - elementos que compõem o código realista de representação, que veio a se tornar hegemônico na teledramaturgia brasileira - o projeto estético de modernização da televisão obteve, assim, êxito ao instaurar uma nova tradição estética capaz de diferenciar a novela brasileira de demais produções latino-americanas. A proposta também estava ligada à modernização na esfera administrativa e nos meios de produção das emissoras (SACRAMENTO, 2012, P. 252).

A tendência foi de superação do romantismo tradicional em direção ao realismo moderno. As novelas - como já afirmamos - passaram

a se basear em textos nacionais e inéditos e a se referir ao cotidiano e à realidade brasileira. É importante lembrar, entretanto, que a modernização teledramatúrgica se valeu de diferentes estéticas: da realista e da naturalista, mas também do fantástico e até mesmo do grotesco e do romantismo melodramático (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 124).

Crítica da demagogia e da ditadura, a primeira novela exibida em cores, *O Bem Amado* (1973) é a adaptação de uma peça teatral de Dias Gomes, também responsável por levar o enredo à televisão. Usando de um tom farsesco para contar a história de um prefeito corrupto às voltas com a inauguração de um cemitério, a novela trazia, personagens caracterizados pela retórica vazia, palavras pomposas e neologismos. “Esses elementos não respeitavam estritamente aos códigos do realismo, tendendo para o exagero e o burlesco” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 128). O sucesso da produção foi tamanho que ela foi reexibida em versão editada com menos capítulos em 1977, rendeu um seriado exibido entre os anos de 1980 e 1984, um retorno aos palcos do teatro em 1997 e um filme dirigido por Guel Arraes em 2010.

Com *O Bem Amado*, pode-se dizer que se consolidava o padrão de qualidade da TV Globo para a teledramaturgia, com predomínio da estética realista/ naturalista como diferencial do exagero melodramático de produções anteriores e também como estratégia de inserção no público e na crítica. Era uma demonstração também da força comercial da emissora, que passou a liderar a televisão no Brasil.

INVESTIGAÇÃO SOBRE O PADRÃO

Com o amadurecimento da linguagem televisiva, principalmente no campo da teledramaturgia, a estrutura melodramática apoiada no desenlace das desventuras do casal protagonista foi ampliada. Além do núcleo principal, outros núcleos dramáticos foram criados para dinamizar o universo ficcional das tramas de novelas e seriados. Assim, a estrutura clássica da teledramaturgia foi firmada com a existência, predominante, de um núcleo dramático e de um núcleo cômico (PUCCI ET AL, 2013, p. 101), além de tramas paralelas movidas por personagens secundários (geralmente familiares ou amigos dos protagonistas). Do ponto de vista da construção da imagem, o padrão da teledramaturgia pode ser descrito, de forma geral, pelos seguintes componentes: “iluminação difusa, câmera fixa,

ângulos normais de câmera (à altura dos olhos dos atores, como em campos e contracampos) e composição visual clara e limpa” (PUCCI ET AL, 2013, p. 110).

A recorrência desse esquema visual pode ser atribuída a alguns fatores: o custo e o tempo exíguo de produção de obras televisivas (em comparação com o cinema, por exemplo); o reforço da estética realista/naturalista; e a valorização do texto falado sobre a imagem. Esse último item estaria justificado, para Arlindo Machado, pela permanência da influência direta do rádio na televisão, fazendo desta um meio pouco visual: “Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso oral e faz da palavra a sua matéria-prima principal”, (MACHADO, 2009, p.71). A contribuição desse esquema visual hegemônico se relaciona com a preocupação da verossimilhança na linguagem televisiva, no convencimento do público do efeito de real presente naquilo que é apresentado na TV. A verossimilhança se torna, então, um pilar dessa linguagem, tornando-se fundamental para a construção de dois eixos da ficção: o personagem e a história. Esses dois elementos “Mesmo ficcionais precisam parecer reais. Precisam possuir todos os valores universais e individuais, valores morais, éticos, afetivos e os mais pessoais deles, porque é dessa mistura de valores que resultam as identidades dos personagens”, (PUCCI ET AL, 2013, p. 107).

Este padrão estético se baseou em uma noção de modernização da linguagem televisiva relacionada ao distanciamento do melodrama romântico, cujo auge são as obras de Gloria Magadan, em prol de uma aproximação entre o assistindo na TV com o vivido pelo telespectador – uma ideia de modernização que tem a ver com a evocação do efeito de real, estabelecendo uma associação entre verdade e realismo – estratégia argumentativa para ampliar o valor simbólico do que está representado na TV. Essa estratégia ecoa os “cânones da representação ilusionista” (FECHINE, 2007, p. 87) em que os mecanismos de mediação, os aparatos técnicos (câmeras, por exemplo) desaparecem e a ficção parece uma entidade autônoma (FECHINE, 2007, p. 105-106).

Mesmo com a proposta modernizadora trazida pela estética realista/naturalista, pode-se evidenciar a permanência do melodrama enquanto norteador da construção dos enredos e de personagens na teledramaturgia brasileira. Isso se deve, em parte, pela facilidade de assimilação e de aceitação do enredo melodramático pelo público, visto que mantém uma estrutura praticamente imutável (ESQUENAZI, 2011, p.77), fácil de atingir a empatia da audiência através de temas amorosos/ familiares e de se mostrar verossimilhante. Em oposição ao caráter trágico que inaugurou

a dramaturgia ocidental, o melodrama surge da necessidade de uma nova consciência moral e de um novo tipo de representação teatral (ESQUENAZI, 2011, p. 76).

Uma das diferenças principais entre o melodrama e a tragédia estaria no distanciamento de personagens sagrados, dos deuses: “O núcleo melodramático articula-se em torno de códigos mundanos (contrariamente à tragédia). Por conseguinte, é importante que estes códigos sejam perfeita e rapidamente identificados pelo espectador (ESQUENAZI, 2011, p. 77). A tradição do melodrama remonta, segundo Jean-Pierre Esquenazi, ao período dessacralizador do Iluminismo, quando há a necessidade de uma nova consciência moral e de um novo tipo de representação teatral (ESQUENAZI, 2011, p. 76-77).

É a partir desse momento que a ficção popular, forma principal de teledramaturgia, ganha força e se mostra habilitada a reagir com rapidez às mudanças sociais – característica que permanece na teledramaturgia e que a aproxima do público, já habituado a reconhecer na dramaturgia da televisão códigos que fazem parte de outras formas de narrativa seriada. Essa característica da ficção popular, incorporada pela novela, vem desde o surgimento deste gênero. Erich Auerbach explica que:

Enquanto na tragédia ou na grande épica é um povo inteiro que fala, ocupado com Deus e o destino – de maneira que, para além de tempo e espaço, as profundezas da alma sejam tocadas -, na novela o sujeito é sempre a sociedade, e o objeto é, por essa razão, a forma de mundanidade que denominamos cultura. Ela não se interessa pelo existente, pelo fundamento, pela essência, mas por aquilo que está em vigência. (...) Assim a novela está sempre inserida no tempo e no espaço; é um pedaço da história. (AUERBACH, 2013, p. 17)

Afinal, esse modo de contar histórias, que ganha de forma sequenciada, mesmo tendo surgido na televisão como uma herança do rádio e dos primórdios do cinema, é parte de uma tradição que vem de “formas epistolares da literatura (cartas, sermões, etc), às narrativas míticas intermináveis (As Mil e uma noites), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado” (MACHADO, 2009, p. 86). A ligação entre o realismo e a telenovela também é uma forma de negociação entre o ficcional e o extraficcional que se mostrou presente no período entre Renascimento e Iluminismo. Para Auerbach, “a forma da novela resulta de sua natureza: ela

precisa ser realista, na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado”, (AUERBACH, 2013, p. 17), não se detendo em reflexões metafísicas, mas sim no convívio social.

Mesmo que a TV possua particularidades na entrega de seus produtos ficcionais ao espectador – a exibição dos capítulos possui intervalos comerciais; as séries possuem regime de exibição distinto das novelas, que é distinto das minisséries – produto este que aparece como mediador entre a continuidade fragmentada em exibições semanais de temporadas das séries e a continuidade finita dos capítulos das novelas. É interessante observar que o fragmento narrativo das novelas é chamado de capítulo e o das séries de episódio, já denunciando a diferença do regime entre esses dois modelos de produções. Para Arlindo Machado, “o processo de fragmentação e embaralhamento” da serialização da ficção televisiva acrescenta à busca de modelos de organização da narrativa que “sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso” (MACHADO, 2009, p. 97).

A influência do acaso dentro da televisão está mais destinada às novelas, aos seriados e às séries que às minisséries, visto que estas geralmente possuem poucos capítulos e são exibidas depois de inteiramente gravadas, tornando-as menos suscetíveis a imprevistos. Embora a orquestração de várias produções ficcionais intercaladas por produtos jornalísticos em uma mesma grade de programação diária possa parecer, em um primeiro momento, complexo no âmbito de manutenção da audiência, o meio televisivo possui uma estratégia para minimizar riscos e aumentar o interesse do espectador para simplesmente mantê-lo diante da televisão: a reiteração, ou seja, a repetição de informações relacionadas ao universo da emissora de TV ao longo de sua programação, durante os intervalos, mas também dentro dos seus produtos. Para Arlindo Machado, os caminhos são: reforçar informações sobre si mesma ou aderir a sua própria fragmentação e hibridismo:

A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da collage”, (MACHADO, 2009, p.87).

Yvana Fechine aponta a auto-referencialidade como a característica mais evidente em toda a programação televisiva contemporânea. Porém, essa

auto-referencialidade nem sempre se traduz em “exercício de metalinguagem e de prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV” (FECHINE, 2007, 103-104).

DE VOLTA AO PERCURSO LITORAL/SERTÃO

A principal referência ao emparedamento da filha de Jaime Favais, na minissérie, está nas cenas em que Antonia, angustiada por todos os eventos ligados a Leandro – do assassinato deste a mando do pai dela e do envolvimento de Leandro com outras mulheres, inclusive Isabel, mãe dela, caminha pelos corredores da casa, amparada pelas paredes. O ambiente é entrecortado pela luz natural e pela falta de luz do interior da casa – a sensação é de estar parcialmente submerso pelo lugar. Antonia não consegue se por em pé, esgueira-se, sente dificuldade para respirar, o choro é partido. A concisão do espaço e do sofrimento de Antonia se opõem às paisagens amplas do Sertão e ao espírito assertivo e aventureiro da moça apresentados no começo da série. O arco de desenvolvimento da personagem sintoniza-se, então, com de Clotilde, mesmo que a personagem televisiva pareça ser menos inocente e inexperiente que aquela escrita por Vilela.

Se podemos falar do folhetim de Vilela como uma espécie de primeiros sinais do sentimento do Recife como cidade dentro de um espírito do capitalismo moderno, há, em *Amores Roubados*, uma espécie de intenção modernizadora no olhar sobre o Sertão, tantas vezes mostrado como um espaço mítico, idealizado, porém atrasado. Sob a direção de Villamarim e o texto de George Moura, a modernização que Vilela aponta no Recife é, então, transposta, expande-se à Petrolina.

Se o realismo toma conta de tudo, não há mais terreno para a fantasia, para a idealização, nem para ações que escapem às consequências demarcadas pelo tempo histórico – Jaime deve ser punido e Antonia sobrevive, Isabel se recupera do desequilíbrio e fica sob a guarda da filha. O que de mais moderno existe, então, é um protagonismo viril das personagens femininas. Assim como o melodrama é sinal de uma percepção antiga da televisão e o realismo apontaria para uma visão de televisão ligada à arte do cinema, redimensionando o potencial artístico da produção ficcional televisiva.

Na minissérie, a mãe de Antonia, Isabel, surge como uma espécie de mecenas das artes, incentivando e patrocinando uma orquestra de crianças. Antonia demonstra ter o mesmo interesse da mãe – é fotógrafa. Durante uma festa promovida pela mãe é inserida durante as cenas o que seriam

fotos feitas por Antonia (na verdade são cliques do diretor de Fotografia da minissérie, Walter Carvalho). Jaime cede ao que parece ser, para ele, um passatempo da esposa, revelando não ter a mesma sensibilidade, o mesmo apreço pelas artes que as duas mulheres. Como se o belo, o estético, o sensível, fosse algo do feminino.

Podemos traçar um paralelo com o fato anunciado por uma vidente do que levaria Leandro à ruína – a partir do momento em que o rapaz se apaixonasse, perderia a sua sorte. O sentimento é a perdição, é o perigo, é o que não se controla – como a natureza das mulheres. O que a minissérie parece atestar é que o moderno chegou ao Sertão, mas não ao espírito dos homens, endurecidos e enredados em posturas que denotam um posicionamento antagonista em relação ao que pode, de alguma maneira, ameaçar a rigidez dos pressupostos daquilo que seria condizente com a noção de conduta viril. Na minissérie, triunfam a mãe e a filha diante do amante e do pai/ marido que foram incapazes de caminhar conforme o espírito dos tempos de hoje.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte - técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- _____. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; Mungioli, Maria Cristina

Palma. *Qualidade da ficção televisiva no Brasil*: elementos teóricos para construção de um modelo de análise. In: 22º Encontro Anual da Compós, 2013, Salvador. Anais do 22º. Encontro Anual da Compós. Brasília: Compós, 2013. v. 1, p. 1-16.

_____. MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Brasil: Tempos de séries brasileiras?*, In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.); OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Org.). *OBITEL 2015: Relações de gênero na ficção televisiva*. São Paulo: Globo, 2015. p. 117-160. Disponível em: http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/08/10-08_Obitel-Portugu%C3%AAs_color_completo.pdf

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Papirus Editora, 1997.

_____. *A TV levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

SERAFIM, José Francisco (Org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: Edufba, 2009.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. Ed. UFMG, 2008 .

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Deserto*. Florianópolis, nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.