

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA

ELAINE APARECIDA SOUTO ANTUNES

*Mulheres Apaixonadas:*  
**A Imagem da Mulher Contemporânea  
na Telenovela**

São Paulo  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA

***MULHERES APAIXONADAS: A IMAGEM DA MULHER  
CONTEMPORÂNEA NA TELENOVELA***

Elaine Aparecida Souto Antunes

Dissertação apresentada ao programa de  
Pós-Graduação em Semiótica e  
Lingüística Geral do Departamento de  
Lingüística da Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo, para a  
obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Ivã Carlos Lopes e  
Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Waldir Beividas

São Paulo  
2009

Elaine Aparecida Souto Antunes  
*Mulheres Apaixonadas:*  
a imagem da mulher contemporânea na telenovela.

Banca Examinadora

Membros

---

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Waldir Beividas  
Universidade de São Paulo

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elizabeth Harkot-De-La-Taille

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kati Eliana Caetano

## **Dedicatória**

Dedico esse trabalho,

Ao meu pai e a minha mãe pelas lições de vida e pelos ensinamentos, pois me transformaram na mulher que eu sou hoje.

Ao Sílvio, meu marido, companheiro e incentivador, que esteve ao meu lado durante toda a minha trajetória e sem o qual eu jamais teria chegado até aqui.

Ao Bruno, meu querido filho que ilumina a minha vida, cresceu vendo a mãe debruçada nos livros e sempre teve paciência.

A linguagem – a fala humana – é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana.  
(Louis Hjelmslev)

## Agradecimentos

Ao Profº Drº Ivã Carlos Lopes pela confiança em mim depositada, pela orientação firme, dedicada e carinhosa.

Ao Profº Drº Waldir Beividas pelo acompanhamento, pelas sugestões no momento da qualificação e principalmente por me receber com carinho e atenção no final da pesquisa.

Ao Profº Antonio Vicente Pietroforte pelas sugestões apresentadas durante a realização da pesquisa e no momento da qualificação.

Aos professores do curso de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo por ministrarem aulas maravilhosas.

Ao Sérgio Lobo, meu querido amigo, que não mediu esforços para me socorrer em momentos difíceis com revisões de texto e todo tipo de encorajamento.

À Rosana Dantas, uma amiga muito especial, que mesmo não entendendo nada de semiótica sempre se prontificou a ler meus textos.

À Márcia Dias e à Elaine Novais, minhas queridas amigas, que sempre deixaram as portas da biblioteca abertas para mim.

Aos amigos que fiz na Pós-Graduação: Dayane, Camila, Carolina, Mariana, Odair e tantos outros, pelas horas felizes que passamos juntos, tanto estudando quanto nos eventos que nos permitiram viver momentos maravilhosos.

## Resumo

“*Mulheres Apaixonadas*: a imagem da mulher contemporânea na telenovela” analisa o primeiro capítulo da novela *Mulheres Apaixonadas*, escrito por Manuel Carlos e exibido pela Rede Globo de televisão no dia dezessete de fevereiro de 2003. A linha teórica que baliza a pesquisa é a teoria semiótica de linha francesa, desenvolvida por A. J. Greimas e seus discípulos. A dissertação se divide em duas partes. A primeira parte é composta por sete capítulos resultantes das análises dos principais núcleos temático-figurativos do texto. Nela se observa como as histórias das personagens se articulam e produzem certos efeitos de sentido que as posicionam como existentes em um mundo parecido com a “realidade” de quem assiste. As escolhas narrativas e discursivas mostram-se como delimitadoras dos papéis que cada mulher dessa trama assume, desencadeando, portanto, o fio condutor dos seus percursos. A segunda parte do trabalho é dedicada ao sincretismo de linguagens, já que esta é a base de um texto televisivo. Trataremos dos efeitos de sentido criados pelas imagens e também das relações semi-simbólicas estabelecidas entre os elementos do plano da expressão e do plano de conteúdo. No conjunto, a dissertação mostra como a telenovela representa as mulheres no início do século XXI e quais mecanismos discursivos manipulam o telespectador a querer acompanhar a novela.

Palavras-chave: semiótica; semi-simbólico; sincretismo; telenovela brasileira; mulher.

## **Abstract**

“Women in love: the contemporary woman image in the soap opera” comes to analyse the first chapter of “Women in love” (*Mulheres Apaixonadas*) written by Manuel Carlos and Tv-broadcasted by Rede Globo, on February seventeenth of 2003. The theoretical line that edges the research is the semiotic French line theory developed by A. J. Greimas and his disciples. The dissertation is divided in two parts. The first one is compounded by seven chapters resulted of analyses from the main figurative thematic nucleus of the text. You can observe in it how the stories of the characters are articulated and produce certain effects of sense that are arranged in a world like the viewer’s own reality. The chosen narratives and discursive talks reveal in what way they delimit the roles that each woman is assuming in the plot, threading their way through their journeys. The second part of this work is dedicated to the syncretism of languages since it is the basis of a broadcasting tv-text. We will work on the effects of sense produced by images and also from semi-symbolic relations established among the elements of the expression plan and the contents plan. In all, the dissertation shows in what manner the tv–soap opera represents women in the beginning of XXI century and which discursive mechanisms manipulate the desire of the viewer to watch the show.

Keywords: semiotics; semi-symbolic; syncretism; Brazilian soap opera; woman.



## Sumário

Introdução -----	001
Parte I: Os núcleos temático- figurativos na telenovela <i>Mulheres Apaixonadas</i>	
Capítulo 1. Helena, a protagonista da novela -----	008
1.1 Script – cenas 1, 2, 45, 51, 56, e 59 -----	009
1.2 Considerações iniciais -----	017
1.3 Iniciando a história: a configuração do amor -----	017
1.4 Helena e seu percurso no primeiro capítulo -----	026
Capítulo 2. Como a telenovela atenua as fronteiras econômicas e intensifica os laços afetivos -----	048
2.1 Script – cenas 2, 3, 4, 5, 17, 20, 25 e 40 -----	049
Capítulo 3. O matrimônio - Qual a razão de ser ou não ser? -----	067
3.1 Script – cenas 8, 16, 31, 32, 33, 34, 35, 47, 36, 37, 55, 38, 39, 53, 54, 63 e 64 ---	068
3.2 Considerações Iniciais -----	081
3.3 A figura do bolo de casamento -----	082
3.4 A imagem do noivo -----	085
3.5 A postura da noiva -----	086
3.6 A opinião das mães -----	088
3.7 A relação do noivo com a prima -----	092
3.8 Finalizando -----	093

Capítulo 4. A suspeita de traição: construindo o efeito de ligação entre os quatro personagens – Téo, Fernanda, Lucas e Salete -----	095
4.1 Script – cenas 6, 7, 18, 26 e 27 -----	096
Capítulo 5. Dr. César Andrade de Melo, a imagem do todo poderoso -----	112
5.1 Script – cenas 10, 11, 12, 19, 24, 28, 29, 30, 41, 42, 43, 44 e 61 -----	113
5.2 Considerações iniciais -----	124
5.3 A apresentação do Drº César Andrade de Melo (cenas 10 e 11) -----	126
5.4 Medicina e magistério, uma oposição ou uma similitude? Conhecendo os dois principais universos profissionais dessa novela (cenas 12 e 19) -----	131
5.5 A figura da amante e o interesse de Luciana pelo médico (cenas 24 e 43) -----	134
5.6 A relação entre pai e filho (cenas 29, 30, 41, 42,44 e 60) -----	138
Capítulo 6. A postura da mulher mais velha quando interessada por um rapaz mais jovem -----	146
6.1 Script – cenas 13, 14, 15, 31, 46 e 47 -----	147
Capítulo 7. Uma das posições que os idosos ocupam na sociedade contemporânea --	161
7.1 Script – cenas 21, 22 e 23 -----	162
Parte II: O texto visual de <i>Mulheres Apaixonadas</i>	
Capítulo 8. Observando o texto visual de <i>Mulheres Apaixonadas</i> -----	176
Capítulo 9. As relações temáticas em <i>Mulheres Apaixonadas</i> -----	181
Capítulo 10. A relação dos personagens com a pobreza e a riqueza -----	188
Capítulo 11. Manipulando o telespectador por meio da espacialização -----	194
Capítulo 12. As categorias do plano de expressão e as relações semi-simbólicas ----	203
Capítulo 13. Semi-simbolismo e análise narrativa -----	208

Capítulo 14. Construindo o efeito de intimidade entre o destinatário/ telespectador e os actantes do enunciado/ personagens -----	213
Capítulo 15. A apreensão da imagem, uma questão de semi-simbolismo -----	217
Capítulo 16. Articulando imagens aos temas e figuras do discurso -----	220
Considerações finais -----	227
Bibliografia -----	231

Contato: [indinise@ig.com.br](mailto:indinise@ig.com.br)

# INTRODUÇÃO

## Introdução

No ano de 1963, a telenovela estreava na televisão brasileira com a história de amor “2-5499 – Ocupado”. Era o início de um percurso que se prolongaria por décadas. Naquele momento, talvez, ninguém imaginaria que a partir de então começava a história do gênero televisivo mais bem aceito pela audiência atual. Hoje, em pleno século XXI, esse tipo de programa se consagra como um produto de grande importância, visto que milhões de pessoas, todas as noites, organizam seus afazeres diários de tal forma que consigam assisti-lo. O reconhecimento alcançado ultrapassa os limites do Brasil, nossas produções conseguem notoriedade em outras terras ao serem exportadas para mais de cinquenta países.

Os textos das primeiras novelas eram adaptados de originais argentinos, cubanos e mexicanos, não refletindo a nossa realidade e tendo apenas a pretensão de serem um entretenimento barato; caracterizavam-se como um prolongamento das tão bem aceitas radionovelas. Contudo, a partir do momento em que escritores brasileiros começaram a escrever suas próprias tramas, a teledramaturgia firmou-se como um gênero tipicamente nacional. Outros meios de comunicação como jornais, revistas, internet e programas específicos de televisão abriram um novo espaço de discussão a respeito das novelas ao perceberem o crescente interesse do público.

Durante um bom tempo relegada a subproduto da indústria cultural, desprezada pelos intelectuais, a telenovela acabaria, com o tempo e sua consolidação, despertando alguma atenção dos estudiosos e transformando-se em objeto de pesquisa científica. Nesse novo cenário, instaura-se um circuito de debates sobre o “reconhecimento acadêmico da importância da telenovela como objeto privilegiado de estudo sobre a cultura e a sociedade contemporânea brasileira.” (Lopes, 2003: 17)

Diversos trabalhos mostram que a telenovela tornou-se uma formadora de opinião, por conseguinte, constituindo-se como representante de uma “*comunidade nacional imaginada*”. Esta expressão é utilizada pela professora Maria Immacolata Vassalo de Lopes, do Departamento de Comunicação e Artes da ECA-USP, para referir-se ao grande poder que esse tipo de programa tem de manter um vínculo com seu

público, uma vez que este, adquirindo o hábito de acompanhá-la, incorpora a idéia de pertencimento a um grupo social,

*(...) devido a uma capacidade peculiar de alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem uma às outras.*(Lopes, 2003: 18)

Contudo, Lopes deixa claro que a novela não constrói a imagem de uma sociedade homogênea:

*(...) longe de promover interpretações consensuais mas, antes, produzir luta pela interpretação de sentido, esse repertório compartilhado está na base das representações de uma comunidade nacional imaginada que a TV capta, expressa e constantemente atualiza.* (Lopes, 2003: 18)

Na realidade, a telenovela aos poucos se modificou e procurou cada vez mais espelhar a sociedade na qual está inserida. Por isso, empreenderemos um estudo com um dos seus textos. Escolhemos *Mulheres Apaixonadas*, escrita por Manuel Carlos e apresentada pela Rede Globo de televisão no ano de 2003. Porém, por se tratar de um texto muito extenso, restringimos o corpus de análise ao primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas*, exibido no dia dezessete de fevereiro de 2003 e com duração de aproximadamente uma hora e trinta minutos. Esclarecemos que ao falar de texto ou história estamos nos referindo apenas a esse capítulo.

Consideramos esse capítulo como um fragmento de representação da sociedade contemporânea que busca descrever o perfil das mulheres do início do século XXI. Logo, estamos propostos a examinar o modo como elas são apresentadas ao público telespectador. Nosso principal interesse é refletir sobre os tipos de mulheres que são representados nessa história. O foco será direcionado para elas, a fim de delimitar como são retratadas enquanto modelos sociais e históricos a serem seguidos. Partimos do pressuposto de que já se esboça, nesse episódio inicial, o perfil de algumas das principais personagens que farão parte da novela como um todo.

Nosso *corpus* é composto pelo Cd do texto audiovisual do primeiro capítulo, que perfaz aproximadamente 1h30min. e pelo seu script, que será apresentado como introdução à análise de cada cena. Um capítulo de telenovela é organizado em cenas e cada cena desenvolve uma narrativa ou um fragmento dela, delimitado pela localização num dado espaço ou tempo, ou ainda pela presença de certas personagens. Isso significa que, quando ocorre a entrada de um novo ambiente, automaticamente se diz que a cena mudou, mesmo que os personagens já façam parte da história que vinha se desenrolando. O primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas* é composto por sessenta e cinco cenas, podendo acontecer de, no encadeamento delas, um tema começar, logo em seguida, ser interrompido e só aparecer novamente depois de várias cenas. Esse mecanismo forma um texto com vários entroncamentos assim, por uma questão didática, optamos por recortar as cenas e reorganizá-las de acordo com o que chamamos de núcleos temático-figurativos. Isso proporciona visualizar com maior clareza o papel que cada personagem ocupa na trama, bem como a sua história.

O trabalho está dividido em duas partes: na primeira, analisamos os sete núcleos temático-figurativos que constituem o primeiro capítulo da novela; na segunda parte, trabalhamos com os componentes visuais desse texto.

Os núcleos temático-figurativos, como o próprio nome sugere, estão de acordo com os percursos temático-figurativos em que as personagens principais se inserem. Deles depreendemos sete núcleos centrais, e a análise de cada um originou os capítulos da primeira parte da nossa pesquisa, em que tratamos dos seguintes assuntos: no primeiro capítulo, dos sentimentos de Helena; no segundo capítulo, da amizade entre Helena e sua empregada Sônia; no terceiro capítulo, o tema central é o casamento de Diogo e Marina, união que só acontecerá porque ela está grávida; no quarto capítulo, o texto constrói um efeito de sentido de mistério e segredo envolvendo a relação entre Téo e Fernanda; no quinto capítulo, sobressai a figura do Drº César Andrade de Melo, antigo namorado de Helena; no sexto capítulo, Lorena, uma mulher rica e separada do marido, demonstra seu interesse por Expedito, um rapaz bem mais jovem e filho dos seus empregados; no sétimo capítulo, acompanhamos o drama vivido pelo casal de idosos, Seu Leopoldo e Dona Flora.

A segunda parte é dedicada ao componente visual. Sendo muito rica em questão de imagem, este componente, com certeza, nos desvelará pontos importantes na

construção dos significados. Por isso, dedicamos-lhe um espaço significativo no nosso estudo. Acreditamos que as categorias topológicas, cromáticas e eidéticas do plano da expressão visual motivam a percepção dos seus telespectadores e garantem parte da representatividade e aceitação da novela junto às massas. Partimos da hipótese de que haja relação semi-simbólica entre algumas categorias do plano de conteúdo e do plano de expressão desse texto. No oitavo capítulo, realizamos uma explanação sobre as bases teóricas que subsidiam a análise do componente visual; o nono capítulo trata dos eixos temáticos que balizam a construção dos significados das imagens que vemos na tela; no décimo capítulo, analisamos a categoria semântica /pobreza/ x /riqueza/ que permeia toda a trama; no décimo primeiro capítulo, cada mudança espacial provoca uma alteração na relação desse objeto (novela) com seu público; no décimo segundo capítulo, as categorias do plano da expressão /alto x baixo/, /superior x inferior/, /vertical x horizontal/ e /aproximação x distanciamento/ serão articuladas à categoria do plano do conteúdo / público x privado/, organizando relações semi-simbólicas; no décimo terceiro capítulo, reconhecemos relações semi-simbólicas entre categorias do plano de expressão e do plano do conteúdo narrativo do texto; no décimo quarto capítulo, a relação entre a telenovela e os telespectadores é abordada considerando a apreensão das imagens, cada mudança de ângulo da câmera fixando uma relação diferente entre esses dois actantes; o décimo quinto capítulo continua a tratar das angulações de câmera, agora, examinando as relações semi-simbólicas; por fim, no décimo sexto capítulo, observaremos questões do âmbito discursivo, principalmente em relação aos percursos temáticos e figurativos que atravessam esse discurso.

Nosso trabalho tem como base a teoria semiótica de linha francesa, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas juntamente com seus colaboradores e discípulos, entre os quais se destaca Jean-Marie Floch, um dos pioneiros nos estudos sobre semiótica visual. Optamos por explicar a teoria à medida que os termos da metalinguagem aparecem. Assim procedendo, esperamos poupar o leitor já familiarizado com essa teoria, hoje bastante conhecida, e, ao mesmo tempo, não deixar de fornecer as referências mínimas ao leitor ainda iniciante na matéria. Graças a essa opção, nos primeiros capítulos aparecerão mais explicações teóricas, porém, à medida que o trabalho evoluir não se fará necessário retomarmos os conceitos.



Um outro componente que faz parte desse objeto é a música, elemento responsável por uma série de percepções sensoriais que ajudam na construção dos significados. Entretanto, analisando a parte musical e sonora do texto não encontramos elementos que subsidiassem a construção de um capítulo.

*Mulheres Apaixonadas* foi uma grande “novela das oito”, alcançando altos índices de audiência nas pesquisas do IBOPE. Sua aceitação e a qualidade do seu texto nos permitem acreditar que temos em mãos um fragmento do imaginário social construído pela Rede Globo de televisão, portanto, pesquisá-lo é o primeiro passo para entendermos como uma parcela da sociedade brasileira é representada em uma produção tipicamente nacional.

# **PARTE I**

**Os núcleos temático- figurativos na  
telenovela *Mulheres Apaixonadas***

# **Capítulo 1**

**Helena, a protagonista da novela**

# 1. Helena, a protagonista da novela

## 1.1 Script - cenas 1, 2, 45, 51, 56, e 59<sup>1</sup>

### CENA 01. RIO DE JANEIRO. VISTA AÉREA. EXTERIOR. DIA.

Planos da cidade, sábado de muito sol, por volta das dez horas. A cidade maravilhosa de sempre. Pão de Açúcar, Cristo Redentor, praias cheias. Tema musical bem carioca tomando conta das belas imagens. Vamos nos aproximando do **Leblon**, da rua do edifício onde mora Helena. Já ouvimos o diálogo que vem de lá.

- HELENA** — Eu concordo com o poeta, que diz que o amor é eterno enquanto dura!
- HILDA** — Tudo bem, mas ele não dura assim, por durar. Você tem que ajudar, tem que batalhar pra que esse eterno seja o mais durável possível.
- HELOISA** — Tem que batalhar é muito, não é pouco não! A gente tem que amar pra valer, se entregar e exigir que o parceiro se entregue também! É tudo ou nada!
- HELENA** — Ah, Helô, você é apaixonada!
- HILDA** — E radical!
- HELENA** — Você ama acima do bem e do mal!
- HELOISA** — É como eu sei amar!
- HILDA** — Eu amo pra valer, mas procuro ter os pés no chão!

Até que a câmera vai entrando pela janela.

### **CORTE SEM INTERRUÇÃO DE ÁUDIO**

Enquanto as irmãs conversam, as imagens que aparecem no vídeo são:

Nos primeiros 13 segundos, ouvimos um som de cuíca acompanhado pelas imagens 1,2 e 3.



Aos 14 segundos, ouvimos o som da cuíca acompanhado por uma bateria eletrônica e as imagens 4, 5 e 6 aparecem no vídeo.



1. O texto do script da TV Globo aparecerá sempre transcrito em corpo 10, letra Times New Roman, e com recuo de margem para as falas das personagens.

Aos 19 segundos, Helena começa a falar acompanhada pelo desenvolvimento da imagem 7.

**HELENA** — Eu concordo com o poeta, que diz que o amor é eterno enquanto dura!



Aos 23 segundos, aparece a imagem 8, seguida pela seqüência 9, 10 e 11. Sem diálogo. Mas ouvimos junto com o som da cuíca o som da batida de pratos da bateria eletrônica. Neste instante, temos a clareza do som da bateria eletrônica na sua formação plena.

8.



9.



10.



11.



Aos 30 segundos, e ainda no transcórre da imagem anterior, Hilda começa a falar; seguida pelas imagens 12, 13, 14 e 15.

**HILDA** — Tudo bem, mas ele não dura assim, por durar. Você tem que ajudar, tem que batalhar pra que esse eterno seja o mais durável possível.

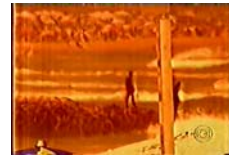
12.



13.



14.

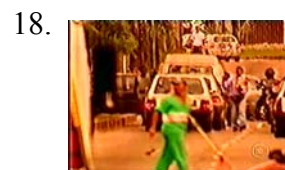
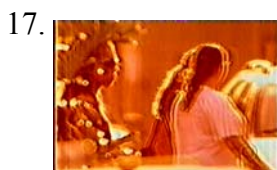
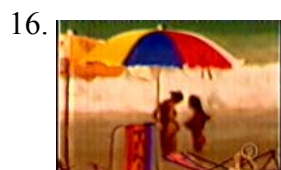


15.



Aos 39 segundos aparece a imagem 16 e Heloisa começa a falar; enquanto vemos as imagens 17 e 18. Junto com a fala ouvimos o som da cuíca e da bateria.

**HELOISA** — Tem que batalhar é muito, não é pouco não! A gente tem que amar pra valer, se entregar e exigir que o parceiro se entregue também! É tudo ou nada!



Aos 53 segundos ouvimos um som de piano, ao mesmo tempo aparece a imagem 19 e Helena e Hilda falam:

19.



**HELENA** — Ah, Helô, você é apaixonal!

**HILDA** — E radical!

Aos 56 segundos, enquanto vemos a imagem de vários prédios do alto, ouvimos o som do piano e as três irmãs finalizam a cena um:

**HELENA** — Você ama acima do bem e do mal!

**HELOISA** — É como eu sei amar!

**HILDA** — Eu amo pra valer, mas procuro ter os pés no chão!

20.



21.



22.



23.



**CENA 02. APARTAMENTO DE HELENA. SALA DE JANTAR. INTERIOR. DIA.**

HELENA / HELOISA / HILDA / JEREMIAS

A câmera deve entrar já fechada no rosto de Helena, que completa:

**HELENA** — Eu, eu não amo!



Agora vemos as três irmãs à volta da mesa, num rico café da manhã, que já está terminando. Helena está bem à vontade, com roupa de casa. Diante da afirmação de Helena, Heloisa e Hilda estão perplexas.



**HILDA** — Ih, Como não ama, Helena?

**HELOISA** — Meu Deus do céu, eu fiquei até arrepiada – olha – diante dessa sua afirmação: (IMITANDO) Eu não amo!

**HELENA** — Vocês não estão com vontade de me entender.  
**HILDA** — Você se sente infeliz com o seu marido?  
**HELENA** — (HESITA) Não... não é bem assim. Eu me sinto feliz.  
**HELOISA** — Ah, bom, Ah, bom!  
**HELENA** — Mas me sinto feliz sem... felicidade.

As duas se entreolham e riem.

**HILDA** — Essa é muito boa! Mas essa é boa, essa é boa!  
**HELENA** — Eu explico: estou amando sem fantasia, sem alegria. Não é mais aquele amor que leva a gente pra cozinha depois de uma noite (MALICIOSA) quente, pra fazer uma comidinha, tomar um copo de vinho. Que faz a gente cantar no dia seguinte debaixo do chuveiro, que nos dá bom humor, que melhora a pele da gente. Não, não, eu estou vivendo um casamento rotineiro demais. Sem brigas, sem ciúmes, sem lágrimas. Sem tesão.  
**HILDA** — Nossa Senhora!  
**HELOISA** — Eu, eu adoro esses assuntos!  
**HELENA** — Eu queria me apaixonar outra vez. Pelo homem errado, de preferência, que esses me parecem mais interessantes que os certinhos, os bem comportados. Queria sentir meu casamento perigar de vez em quando. Chorar, ficar insegura, espernear, dar e receber uns bons tapas na cara. Sabe aquelas brigas que sempre acabam na cama, a gente pedindo desculpas e se amando. (RINDO AO LEMBRAR-SE) Eu tenho tido cada sonho erótico!

**HILDA e HELOISA** — (JUNTAS) Eu também tenho!

E riem.

**HILDA** — (DIVERTIDA) Olha gente, o último que eu tive não dá nem pra contar!  
**HELOISA** — Eu também tenho cada sonho forte com o Leandro!  
**HILDA** — Ah não, não, quando é com o marido não é erótico! Faz parte do repertório!

E riem.

**HELENA** — Eu já sonhei até com esse vizinho aqui de baixo, que é um homem grosso que mal me cumprimenta! Acontecia tudo no elevador, que parava entre dois andares!

E riem.

**HILDA** — Ah, mas no elevador é comum, muita gente sonha! (CORTA) Pois eu vou contar pra vocês uma coisa que nunca contei pra ninguém.

**HELENA** - Jura!

**HILDA** - Segredo, segredo mesmo!

As outras duas ataçando pra ela falar logo.

**HELENA** - Conta!

**HILDA** — (PARA HELOISA) Eu tive um sonho erótico com o seu marido!

**HELOISA** — (CHOCADA) Com o Sérgio? Ah, não Hilda, mas isso não vale! Ele é meu marido, seu cunhado!

**HILDA** — (RINDO) Por isso que era altamente erótico! E olha, não sei como ele é na vida real, só você pode saber, mas no sonho...! Ele bateu um bolão!

E riem, com Heloisa não tendo gostado muito.

**HELOISA** — Ah, tem graça isso!

**HILDA** — (CORTA) Mas por que tudo isso, Helena? Sua vida é calma, elegante. Parece um minueto, uma valsa.

**HELENA** — Pois é disso que eu estou cansada. Desse minueto, dessa valsa! Eu queria que a minha vida fosse um bolero, um tango!

Há um segundo de silêncio, em que Hilda e Heloisa trocam um olhar de surpresa. O clima é quebrado com a entrada estapafúrdia de Jeremias.

**JEREMIAS** — Dona Helena, dona Helena, a Sonia tá tendo a criança, tá lá se torcendo toda!

**HELENA** — Tá bom, já to indo lá vê, calma!

As três se levantam.

**HELENA** (PARA AS IRMÃS) Acho que de hoje não passa mesmo.

**HELOISA** — Te deixo aí com os seus problemas, que eu vou cuidar dos meus!

**HILDA** — E eu ainda tenho um bolo pra decorar!

**HELOISA** — Nos vemos no casamento, logo mais!

E vão saindo.

**CORTA PARA:**

#### CENA 45. HELIPORTO.EXTERIOR.DIA.

HELENA / LUCIANA / TÉO / LUCAS



O corte é feito para os quatro caminhando em direção ao helicóptero que os aguarda. Téo caminha ao lado do filho, conversando sem que se ouça o que dizem. Téo carrega o sax com ele. Mais atrás, Helena e Luciana conversam, o texto já em curso.

**LUCIANA.** — Você precisava ver a baixaria lá no cemitério! Não, o rapaz xingava o pai, dizia que ele era o culpado pela morte da mãe! Que tinha mil amantes – um vexame!

**HELENA** — Nossa! E ele, o pai, o que é que ele disse?

**LUCIANA** — Ah, o poderoso chefão, o invencível, o insensível, o intocável Doutor César Andrade de Melo não disse uma palavra, ficou mudo!

Ao ouvir o nome do médico, Helena tem um choque e pára subitamente.

Reação.

Música marcando forte. Camila continua, sem perceber de imediato.



**LUCIANA** — Também, o que é que ele ia dizer? O filho estava transtornado, com o diabo no corpo! Só pra você ter uma idéia, mandou abrir o caixão pra se despedir da mãe! Uma cena de cinema, de novela! Por isso que eu demorei! Não ia perder um lance desses! (SÓ AGORA SE DÁ CONTA DO CHOQUE VISÍVEL DE HELENA) O que foi?

**HELENA** — Você tem certeza do nome desse médico? Não será outro César?

**LUCIANA** — Olha! Ele trabalha no mesmo hospital onde eu trabalho. Ele é o máximo, Helena. O rei, ele é o maior de todos! (E REPETE, FRISANDO) César Andrade de Melo! Por que?

**HELENA** — Não, não, nada. È que eu/ bem, eu/

**LUCIANA** — Pelo menos você já ouviu falar nele, uma vez?

**HELENA** — (COM A CABEÇA A MIL, PERDIDA) Ah já, é um nome bastante conhecido... mas pelas notícias que eu às vezes leio, sempre me pareceu que ele morava no exterior ou em São Paulo.

**LUCIANA** — Bem, ele vive na ponte-aérea: Rio - São Paulo, Rio- Nova York, Rio-Fim do mundo!

**HELENA** — (JÁ COM IDÉIA FIXA) Incrível!

**LUCIANA** — O que?

**HELENA** — (DISFARÇA) Essa história do filho mandar abrir o caixão, a briga no cemitério.

**LUCIANA** — A filha dele estuda lá na escola.

**HELENA** — Jura? Como é que ela se chama?

**LUCIANA** — Não me lembro, mas a Santana estava lá, ela sabe, até foi falar com a menina.  
Helena impressionadíssima.

**CORTA PARA:**

**CENA 51. VASSOURAS. FAZENDA. EXTERIOR. DIA.**

HELENA / LUCIANA / LUCAS / TÉO

Téo sorri, feliz. Vistas lindas. Lucas deslumbrado. Luciana cochilando. Mas o que nos interessa é Helena, que já não pensa em mais nada a não ser em César. Música linda. Agora vemos a fazenda lá embaixo. Téo aponta. Lucas está ansioso, muito feliz. E Téo começa a descer para pousar. Música marcando.



**CENA 56. FAZENDA. OUTRO LOCAL. INTERIOR. DIA. OK**

HELENA / HELOISA / HILDA / LEANDRO

não dividem



O corte é feito para as três irmãs, naquela intimidade que é só delas, que com os maridos, com os filhos, com mais ninguém.

**HELENA** — Agora sentem-se para não caírem duras pra trás.

As duas se acomodam, ansiosas.

**HILDA** — O que foi que aconteceu?

**HELOISA** — Se for história de marido e mulher, me conta!  
Olha as duas, antegozando a bomba que vai soltar.

**HELENA** — Hoje eu tive notícias do César. (ELAS PARECEM NÃO SE LEMBRAR) O César Andrade de Melo, que foi meu namorado antes do Téo!

**HELOISA** — Ah, o César!

**HILDA** — (ADMIRADA) Meu Deus! Mas que notícias você teve dele? Ele morreu?

**HELOISA** — (IMPERCEPTÍVEL) Nossa!

**HELENA** — Não, não ele! A mulher dele! Foi enterrada hoje, no São João Batista, a Luciana foi, porque ele é médico na mesma clínica onde ela está trabalhando!

**HELOISA** — Bem, mas e daí?

**HILDA** — A Luciana sabe de vocês dois?

**HELENA** — Não, claro que não! Ela contou assim naturalmente, sem saber de nada. Mas eu fiquei... eu fiquei mexida, eu/

**HILDA** — (CORTA, PREOCUPADA) O que é que você está inventando, Helena?

**HELENA** — Nada, eu nada, mas logo hoje, e... logo hoje, que eu falei pra vocês que ando cansada dessa minha felicidade que todo mundo inveja, mas que eu não agüento mais, logo hoje esse homem aparece – quer dizer – reaparece na minha vida! E viúvo!

**HILDA** — Espera aí, espera aí! Ele não reapareceu na sua vida. Você apenas teve notícias dele, que não tinha há muito tempo, não é?

**HELENA** — Tive notícias e agora ele não me sai da cabeça!

**HELOISA** — Parece um sinal!

- HELENA** — Exatamente!
- HILDA** — Sinal de que você deve cair fora, apagar essa história, que isso tá me cheirando a problema!
- HELENA** — Você não está entendendo. Eu não estou querendo nada, procurando nada, pensando em nada. Só estou dizendo... ele está de volta... E mais: a filha dele estuda lá na escola. Eu imaginava que ele estivesse morando fora do Brasil ou, pelo menos, em São Paulo.  
Pausa. Olham-se as três irmãs com uma certa apreensão.
- HILDA** — O que é que devemos dizer?
- HELENA** — (SEM GRAÇA) Nada. Nada né. Eu, contei por contar. Eu acho que... sempre que falamos de amor, podemos nos ajudar. Afinal, somos irmãs... somos amigas... somos mulheres.
- HELOISA** — Apaixonadas!
- HILDA** — Cada uma à sua maneira!  
Leandro interrompe, câmera fotográfica na mão.
- LEANDRO** — Agora uma fotografia das três irmãs, lindas e felizes, essa é pra posteridade! Portanto, façam carinhas alegres, por favor. Vamos lá, sorriam.

Elas olham para a câmera e sorriem. Ele bate a foto com flash.

**CORTA PARA:**

**CENA 59. FAZENDA. SALA. INTERIOR. DIA. 0K**

HELENA / SANTANA / FIGURANTES



Movimentação. De fora vem o ruído da festa, a música. Santana está colocando

uma dose de uísque num copo grande, com gelo. Helena entra e Santana disfarça.

**SANTANA** — Oi, tô tomando uma coisinha aqui, pra me desinibir. (JUSTIFICA) Bom, é o primeiro!

**HELENA** — A Luciana me disse que você foi num enterro hoje.

**SANTANA** — Fui, fui representando a escola. A Adelaide foi também. Ficou lá comigo. Mas um barraco, viu. Deus me livre! Só faltaram arrancar a defunta do caixão!

**HELENA** — É, ela me contou. Disse também que a menina estuda lá na escola. Quem é?

**SANTANA** — A Marcinha. Acho que ela foi sua aluna o ano passado.

**HELENA** — (NÃO SE LEMBRA) Marcinha... Não é a Márcia Nascimento?

**SANTANA** — Não, Não. É a Márcia Andrade de Melo, mas todo mundo conhece por Marcinha.

**TÉO** — Helena

**HELENA** — Oi!

**TÉO** — Helena, vamos lá, os noivos já vão entrar.

**SANTANA** — Por que o interesse?

**HELENA** — Curiosidade. Só isso.

E sai com Téo. Santana olha para os lados e reforça a sua dose de uísque.

**CORTA PARA:**

---

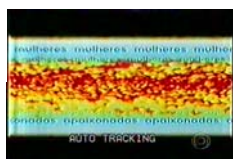
## 1.2 Considerações iniciais

A trama de *Mulheres Apaixonadas* está circunscrita ao universo feminino e o tema escolhido para iniciar a história é “A insatisfação da mulher com relação a sua vida amorosa”. Para introduzir esse tema, as três irmãs (Helena, Hilda e Heloisa), num primeiro momento, conversam sobre amor e relação a dois. Depois, Helena fala sobre a sua vida e seus desejos.

Analisaremos a cena nº 01, em que elas conversam, e logo em seguida, analisaremos o conjunto formado pelas cenas dois, quarenta e cinco, cinquenta e um, cinquenta e seis e cinquenta e nove. Esse conjunto será considerado como um único texto, pois desenvolve a narrativa da personagem Helena, ao longo do primeiro capítulo da novela.

## 1.3 Iniciando a história: a configuração do amor

F1



Ao primeiro momento da novela, a partir do nome *Mulheres Apaixonadas*, aparece uma imagem não muito nítida (F 1/ 2), em seguida, vultos de pessoas surgem na

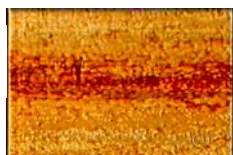
F2



água do mar (F3/ 4); estes vultos mostram-se

de forma organizada. Primeiramente, vemos a imagem

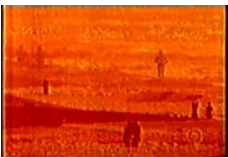



F3



de um homem sozinho (F3); esse sujeito caminha

durante algum tempo sem a presença de mais ninguém;

assim, ele caracteriza a individualidade do ser

- F4  humano, enquanto sujeito único, que nasce só, tem seu eu individual e sua personalidade. Logo em seguida surge um casal e sucessivamente outros sujeitos, outros casais (F4/ 5), todos
- F5  representantes da vida em sociedade. Quer dizer, o “eu” já não está mais sozinho, ao contrário, forma-se como sujeito na coletividade e no seio das instituições sociais. Os vultos se
- F6  intensificam e ficam mais visíveis as imagens das pessoas (F6). Acompanhando essa seqüência ouvimos um som de cuíca e uma bateria eletrônica.
- F7  A partir da imagem 6, instauram-se no texto imagens dos actantes do enunciado, *eles* (as pessoas que moram no Rio de Janeiro); o espaço do enunciado, *o alhures* (a cidade maravilhosa de sempre, o Rio de Janeiro); e o tempo do enunciado, determinado como um *então* (manhã de sábado, por volta das 10:00h.), graças a uma debreagem enunciativa<sup>2</sup>. O mecanismo de debreagem enunciativa cria um efeito de sentido de objetividade que se revela no enunciado visual. A enunciação enunciada<sup>3</sup> afasta-se e o narrador<sup>4</sup> é substituído por um

---

2. debreagem é um dos mecanismos de instalação das pessoas, tempo e espaço no enunciado. Existem dois grandes tipos de debreagem: enunciativa e enunciva. Afirma Fiorin, em *As Astúcias da Enunciação* (2001: 43- 44), debreagem enunciativa “é aquela em que se instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora) ... A debreagem enunciva é aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (ele), o espaço do enunciado (alhures) e o tempo do enunciado (então).” O texto pode ainda utilizar uma debreagem de segundo grau que instaura os actantes do enunciado conversando em discurso direto.

3. Segundo Emile Benveniste (1974, p. 80) “a enunciação é essa colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”, assim sendo, ela é considerada uma instância pressuposta por todo ato comunicativo. No entanto, a enunciação pode ou não deixar suas marcas no enunciado. Se as marcas da enunciação (o eu, aqui e agora) estão projetadas no texto temos uma enunciação enunciada, esse procedimento instaura um discurso em primeira pessoa e cria o efeito de sentido de subjetividade. Se as marcas da enunciação são apagadas do texto, temos o enunciado propriamente dito, ou enunciado enunciado, com um discurso em terceira pessoa, responsável pelo efeito de sentido de objetividade.

4. Denis Bertrand (2003, p.424/ 425) comenta que narrador é a “instância delegada pelo sujeito da enunciação para assumir a responsabilidade pelo discurso narrativo, enquanto o observador é “sujeito cognitivo, instalado pelo enunciador mediante debreagem, encarregado de receber informações e de transmiti-las.

observador que produz através do seu olhar a vista do “real”. As imagens exibem a vida das pessoas que moram no Rio de Janeiro, que caminham no calçadão da praia (F6) e praticam esportes durante a manhã (F7).

O observador delimita ainda mais o recorte da vida diária, mostrando o trânsito urbano sempre agitado (F8), as pessoas andando de um lado para o outro (F9) e os indivíduos do povo trabalhando (F10).



Todas essas imagens criam um efeito de sentido de realidade e verossimilhança. Assim, o observador não só estabelece um espaço para que possa transcorrer a narrativa, mas, ao mostrar as pessoas nos seus afazeres diários, quer fazer crer que os actantes do enunciado são pessoas iguais aos enunciatários<sup>5</sup> desta história.

Observamos, portanto, que as primeiras relações de sentido estão articuladas na oposição semântica /individual vs social/; o texto começa afirmando o individual, nega a individualidade do ser e afirma o coletivo e o social. Essas oposições de base também axiologizam, no nível fundamental<sup>6</sup>, as categorias /natureza vs cultura/, em que a natureza corresponde às pulsões individuais do ser humano e a cultura, às coerções sociais. Por isso, as categorias /natureza vs cultura/, /individual vs social/ respaldarão nossa análise.

---

5. De acordo com o dicionário de semiótica” A estrutura da enunciação, considerada como quadro implícito e logicamente pressuposto pela existência do enunciado, comporta duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário. Denominar-se-á enunciador o destinador implícito da enunciação (ou da “Comunicação”), distinguindo-o assim do narrador – como o “eu”, por exemplo – que é um actante obtido pelo procedimento de debragem, e instalado explicitamente no discurso. Paralelamente, o enunciatário corresponderá ao destinatário implícito da enunciação, diferenciando, portanto, do narratário (por exemplo:”o leitor compreenderá que ...”), reconhecível como tal no interior do enunciado. (1986: 150)

6. A. J. Greimas desenvolve a idéia de que a construção do sentido se realiza por meio de um percurso gerativo, no qual se produz e interpreta o sentido através de um processo que vai de elementos mais simples e abstratos aos mais complexos e concretos. Esse percurso se realiza por meio de uma superposição de 3 patamares, denominados: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. Cada nível compreende uma sintaxe e uma semântica. O nível fundamental é o primeiro patamar do percurso gerativo e recobre as relações mais simples e abstratas dos significados. Nele observamos as primeiras relações de sentido existentes no texto, depreendidas por oposições semânticas, tais como /natureza/ vs /cultura/, /morte/ vs /vida/, /alteridade/ vs /identidade/, entre outras.

O observador mostra as imagens do dia-a-dia como quem desvela os segredos da vida e a beleza do “Rio 40 graus”. Existe um filtro de cor na câmera que deixa as primeiras imagens com um tom alaranjado e colabora para criar um efeito sinestésico: a predominância do laranja intensifica a sensação do calor do Rio de Janeiro.

As imagens também são mostradas horizontalmente e uma operação de condensação cria um efeito de sentido de aproximação. O telespectador é colocado perto das imagens, quase como quem está sentado no calçadão da praia a observar por si mesmo o transcorrer da vida e dos acontecimentos.

O texto visual, ora apresentado, é predominantemente figurativo, logo lembramos Greimas,

*A figuratividade não é mera ornamentação das coisas; é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível. (2002: 74)*

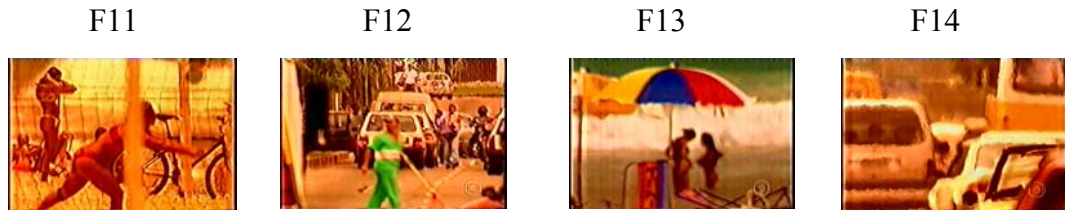
Percebemos que as imagens figurativizam pessoas e situações concretas que se transformam no tempo. As figuras concretizam o tempo e o espaço contemporâneos, traspassando a fronteira da ficção para entrar na história diária do homem do século XXI. Essas figuras não são apenas imagens dos homens, mas também recobrem os temas da existência humana, da felicidade, do convívio em sociedade, dos papéis que cada pessoa ocupa na sua comunidade, entre outros. O enunciador quer fazer crer que o mundo apresentado é o mundo natural<sup>7</sup>, ou seja, é o mesmo mundo do telespectador, o qual ele conhece e vivencia na sua rotina diária.

Existem paralelamente às figuras representantes da felicidade, tais como as

---

7. Utilizamos a noção de mundo natural de acordo com o dicionário de semiótica, p 291, onde se lê “entendemos por mundo natural o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização que faz com que o designemos por vezes como “mundo do senso comum”. Com relação à estrutura “profunda” do universo, que é de ordem física, química, biológica, etc., o mundo natural corresponde, por assim dizer, à sua estrutura “de superfície”, é, por outro lado, uma estrutura “discursiva”, pois se apresenta no quadro da relação sujeito/ objeto: é o “enunciado” construído pelo sujeito humano e decifrável por ele. Observa-se, assim, que o conceito de mundo natural, que estamos propondo, não visa a nada mais do que dar uma interpretação semiótica mais geral às noções de referente ou de contexto extralingüístico, que apareceram nas teorias lingüísticas no sentido estrito.

peças na praia, outras figuras inseridas na história; como por exemplo o trânsito agitado, as pessoas andando entre os carros, o gari trabalhando; todas essas figuras colaboram para que uma voz atravessasse esse discurso e coloque em confronto as posições dos indivíduos inseridos na sociedade.



As imagens mostram que enquanto uns se divertem (F11), outros trabalham (F12); enquanto uns estão relaxados na praia (F13), outros estão tensos no trânsito (F14); dessa maneira, se consolida a ordem apresentada como uma ordem natural.

O texto também demarca uma orientação espacial focalizada no surgimento da vida e do homem. Trata-se de um direcionamento do olhar do observador em relação a esse ponto de referência (o surgimento do homem) instalado no enunciado. Ele determinou um espaço tópico, ou melhor, um espaço inicial, no qual “os corpos são dispostos em relação ao ponto de referência, segundo um determinado ponto de vista, isto é, uma dada categoria espacial” (Fiorin, 2001: 262), que direcionará a narrativa, neste caso a rotina das pessoas que vivem no Rio de Janeiro.

Desde o início da história, ouvimos, concomitante às imagens, o diálogo das três irmãs: Helena, Hilda e Heloisa. Entretanto, é necessário salientar que ouvimos o diálogo, contudo não vemos as personagens; a conversa transcorre em um outro lugar, diferente desse que o observador nos mostra com o enfoque da câmera.

O texto visual e o texto verbal articulam uma relação de movimentos complexos, entendendo-se que “os movimentos complexos são aqueles em que o tipo de movimento é feito com base numa categoria espacial, e a análise do espaço em que ele ocorre, com base em outra.” (Fiorin, 2001: 264)

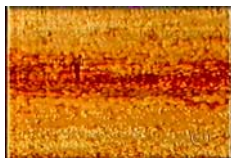
A categoria utilizada nessa cena é a direcionalidade articulada à horizontalidade do olhar do observador, porém é aplicada também a categoria de englobamento, sendo esta “a colocação de um espaço considerado em sua bi- ou tridimensionalidade numa posição.” (Fiorin, 2001: 264)



O texto organiza uma transposição do espaço do enunciado; logo entram em cena personagens que estão num lugar diferente desse que o observador nos mostra. Projeta-se a concomitância de dois espaços, um, explícito visualmente e outro, implícito, demarcado pelo diálogo dos atores.

As três irmãs conversam a respeito do amor; todavia, antes de analisarmos suas falas, verificaremos de que forma elas estão projetadas no texto. Uma debreagem interna de segundo grau instala as irmãs conversando em discurso direto. O momento da enunciação é o agora instalado no enunciado (manhã de sábado) e o aqui do enunciado (o cenário do Rio de Janeiro). À medida que o observador direciona o seu olhar por cima da cidade, as três irmãs comentam:

F 15



F16



F17



HELENA -Eu concordo com o poeta, que diz que o amor é eterno enquanto dura!

A fala de Helena inicia o texto verbal, na novela. Essa fala coincide com imagens que representam metaforicamente o surgimento da vida (F15/16/17). E vem acompanhado de um som de cuíca “maneirinho” e um teclado eletrônico, porém quando Helena termina de falar percebemos os instrumentos de uma bateria eletrônica sendo tocados. Haveria, então, uma relação entre a fala da personagem, as imagens e a banda sonora?

Helena fala do amor citando imperfeitamente uma frase do poema “Soneto de fidelidade”, de Vinicius de Moraes, “ que não seja imortal, posto que é chama/ mas que seja infinito enquanto dure”. Nessa citação, ela deixa entrever que o amor, no seu conceito, não representa uma conjunção inabalável entre duas pessoas, dessa forma ela mostra-se como um sujeito desvinculado da idéia de continuidade ininterrupta do relacionamento amoroso. Do seu ponto de vista, o relacionamento só faz sentido se o amor ainda existir. Depreendemos, portanto, a corporificação de um sujeito sonhador. O fato de referir-se ao amor a partir de um texto literário, também contribui para a construção da imagem de uma mulher “cult”. Ela solidifica a idéia de vida a dois por meio de uma relação temporal “é eterno enquanto dura”. Esse sintagma está em oposição ao discurso religioso, que na hora do casamento diz “que seja eterno até que a

morte os separe”. Existe, portanto, uma crítica à manutenção dos relacionamentos que se desgastaram e são mantidos em nome dos valores da continuidade do casamento enquanto instituição social que deve ser preservado sempre, conforme os dogmas religiosos.

A intensificação da banda sonora, quando Helena termina sua fala, colabora para reforçar sua imagem radical com relação aos desejos e ao amor; também chama a atenção do telespectador para perceber que existem diferentes pontos de vista quanto a esse assunto, pois essa mudança sonora prepara a entrada da fala de Hilda.

Ao tratar do amor como um sentimento que é “eterno enquanto dura” constrói-se um paradoxo, porque aquilo que é eterno não tem começo nem fim, mas aquilo que é durável pode existir durante algum tempo e depois pode acabar. Esse aspecto durativo atribuído ao amor baseia-se nas categorias semânticas /individual vs social/ e /natureza vs cultura/, pois Helena é motivada pelos seus desejos e impulsos individuais, isto é, para ela, o que regulariza uma relação são os sentimentos individuais que se transformam ao longo do tempo, e não, as coerções sociais.

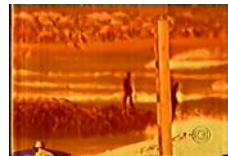
F18



F19



F20



F21



HILDA -Tudo bem, mas ele não dura assim, por durar. Você tem de ajudar, tem que batalhar pra que esse eterno seja o mais durável possível.”

Quando Hilda começa a falar, o observador não está mais voltado para o surgimento da vida, as imagens apresentadas, neste momento, são de pessoas nas suas atividades cotidianas, tais como pessoas andando de bicicleta (F 18/ 21), o movimento dos carros (F19) e pessoas na beira do mar (F20). Todas essas imagens vêm acompanhadas pelo som da cuíca e da bateria, mas sem batidas de pratos.

Constatamos que tanto as imagens como o fundo musical, associado à fala de Hilda, demonstram que ela não é um sujeito respaldado por sonhos, ela se pauta por valores diferentes daqueles das suas irmãs. Entrevemos um sujeito comprometido com o relacionamento, com a duração do amor. Do seu ponto de vista, a conjunção com o amor é fruto de um trabalho constante, de tal forma que a relação se mantenha vivo -

“ele não dura assim, por durar. Você tem de ajudar, tem que batalhar...” - Ela vê o relacionamento como uma construção paciente, que se estende ao longo da vida.

Ao contrário de Helena, Hilda constrói a imagem de um sujeito moderado; no seu discurso estão, implicitamente, colocadas as dificuldades que o dia-a-dia impõe a um relacionamento. Ao dizer “tem de ajudar, tem que batalhar”, ela demonstra que as pessoas não devem querer viver num mundo de sonhos, porque a vida é composta de momentos felizes, como esses que o destinador mostra enquanto ela fala, mas também de momentos difíceis.

Hilda manifesta, na sua fala, a necessidade de investir no amor os valores da cumplicidade, do cultivo diário, da troca e do esforço constante para que o relacionamento dure por muito tempo. As imagens que aparecem junto com a sua fala, colaboram para a interpretação do amor como uma relação do convívio diário, que está subordinado ao desgaste da rotina e do tempo. Percebemos a existência de uma intersecção entre o “corre-corre do dia-a-dia”, e a necessidade de racionalidade para não deixar a chama do amor se apagar.

Tanto o texto visual quanto o texto verbal edificam a imagem de Hilda como uma mulher propensa à racionalidade, ao equilíbrio e à sensatez. Ela prefere a construção paciente da relação para que essa dure o maior tempo possível. Ao contrário, Helena está mais voltada para as relações intensas, pois para ela o relacionamento só vale a pena enquanto os desejos ainda forem fortes. Quando a intensidade do amor diminui, ela acredita que a relação deve acabar.

F22



F23



F24



“HELOISA –Tem que batalhar é muito, não é pouco não! A gente tem que amar pra valer, se entregar e exigir que o parceiro se entregue também. É tudo ou nada!”

Heloisa usa um tom de voz muito incisivo para expressar sua opinião acerca do amor. Nos sintagmas “batalhar muito”, “Exigir que o parceiro se entregue”, “É tudo ou nada!”, depreendemos um modo de presença no mundo contundente. Heloisa não se apresenta pautada pela racionalidade nem pela serenidade, e menos ainda por sonhos,

pois suas palavras emergem de uma altura do dizer de quem cobra de si e do outro plena responsabilidade pela relação a dois.

As imagens, no momento em que Heloisa fala, estão aspectualizadas<sup>8</sup> um pouco mais rapidamente e o som da cuíca é mais repetitivo e intenso. Assim, reforça-se a figura deste ator do enunciado como um sujeito menos comedido e menos prudente.

Heloisa termina de falar e o som da cuíca começa a desaparecer, dando lugar a um som de piano. Esse som antecipa os comentários de Helena e Hilda sobre a posição de Heloisa:

F26



F27



F28



F29



“HELENA – Ah, Helô, você é apaixonado!  
HILDA – É radical!  
HELENA – Você ama acima do bem e do mal!  
HELOISA – É como eu sei amar!  
HILDA – Eu amo pra valer, mas procuro ter os pés no chão!”

No instante em que Helena começa a falar sobre a posição de Heloisa, o observador deixa de olhar a vida na horizontalidade e mostra o mundo em uma verticalidade, dada de cima para baixo, e o telespectador vê os planos da cidade do Rio de Janeiro focalizados do alto, em plongée<sup>9</sup>.

A imagem intransigente e de altivez de Heloisa é reafirmada na intersecção tanto do texto visual, que mudou seu foco de apreensão e focaliza as imagens em um ângulo superior, como no texto verbal, na frase de Helena “Você ama acima do bem e do mal!”. Além disso, tanto a frase como a imagem criam o efeito de sentido de onipotência, justificado, do ponto de vista de Heloisa, pelo sentimento do amor.

Entretanto, Hilda, na passagem “Eu amo pra valer, mas procuro ter os pés no chão!”, reafirma sua imagem comedido. O sintagma “ter os pés no chão” evidencia que ela não é propensa a sonhos românticos nem a loucuras de amor.

---

8. Barros explica que “Inclui-se, no componente temporal da sintaxe discursiva, a aspectualização. A aspectualização transforma as funções narrativas, de tipo lógico, em processo, graças ao fazer do observador colocado no discurso enunciado. Justifica-se assim a definição, em geral atribuída a aspecto, de ‘um ponto de vista sobre a ação’.”

9. Plongée é o nome dado para a imagem apreendida de cima para baixo e contre-plongée para o inverso, a imagem apreendida de baixo para cima.

Helena e Hilda não concordam com o estilo contundente de Heloisa e a qualificam como “passional” e “radical”. Passional significa, neste contexto, a figura do sujeito ciumento e violento, enquanto radical é aquele sujeito considerado intransigente quanto ao modo de ver um assunto.

Concluimos que os discursos das três irmãs constituem-se um em oposição ao outro; ao ouvirmos cada uma delas, percebemos que há diferentes modos de compreensão do tema amor, e que cada ponto de vista gera polêmica com relação ao outro. Esses três pontos de vista são sociais e materializam as posições divergentes estabelecidas na sociedade.

## **1.4 Helena e seu percurso no primeiro capítulo**

Após analisarmos a cena um, constatamos que cada uma das irmãs se corporifica de forma diferente: Helena é sonhadora; Hilda, racional e Heloisa, passional.

Agora, analisaremos as cenas dois, quarenta e cinco, cinquenta e um, cinquenta e seis e cinquenta e nove. Como mencionado anteriormente, o conjunto dessas cenas é tratado como um único texto, uma vez que desenvolve a narrativa<sup>10</sup> de Helena no primeiro capítulo da novela.

A frase introdutória da cena dois, “Eu não amo!”, manifesta a disjunção<sup>11</sup> de Helena com o amor, desencadeando, por conseguinte, uma narrativa voltada para esse

---

10. O nível narrativo é o segundo patamar do percurso narrativo e compreende uma dinamização do texto, ou seja, “o simulacro do fazer do homem que transforma o mundo”(Barros 2002: 28). Para entender esse processo é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. A narração compreende um tipo de texto, do mesmo modo que existem os dissertativos e descritivos, existem os narrativos. Todavia, a narratividade é uma característica de todos os textos e pressupõe uma mudança de estado entre um sujeito e um objeto, assim “a narratividade é um componente da teoria do discurso” (Fiorin 2004: 21)

11. O patamar das estruturas narrativas é constituído pela relação conjunta entre dois actantes, sujeito e objeto de valor. Essa relação determina os dois tipos de enunciados elementares, os enunciados de estado e os enunciados de fazer. Os enunciados de estado implicam uma relação conjunta entre o sujeito e o objeto. Essa relação pode ser de dois tipos: de conjunção, se o sujeito e o objeto estiverem juntos, ou de disjunção, se o sujeito e o objeto estiverem separados. Os enunciados de fazer determinam relações de transformação de um estado disjunto para um conjunto ou vice-versa.

estado. Ela demonstra na cena dois um estado disfórico<sup>12</sup> com relação aos seus sentimentos e argumenta a respeito da desmotivação com o seu relacionamento.

Na cena quarenta e seis, Helena tem notícias de seu antigo namorado, César Andrade de Melo, e essas notícias operam uma transformação no seu estado afetivo e cognitivo. Por esse motivo, consideramos que a história que a sua enteada, Luciana, conta a respeito de César não é o foco discursivo mais importante nessa cena. Os fatos que ela relata são passagens de outras cenas que serão analisadas em outro momento. O importante, agora, é a transformação emocional de Helena.



A cena cinquenta e dois não apresenta diálogos, mas a imagem de Helena e a rubrica do script diz: “o que nos interessa é Helena, que já não pensa em mais nada a não ser em César.”

A imagem confirma que as notícias a respeito do seu ex-namorado César realmente alteraram seu estado emocional, pois, nesse momento, ela encontra-se visualmente (F1) absorvida em suas lembranças.

Na cena cinquenta e sete, Helena está eufórica e muito animada contando para Hilda e Heloisa o que descobriu sobre o antigo namorado, César.

Por fim, na cena sessenta, vemos Helena em busca de informações sobre a filha de César. Ela pergunta para a professora Santana sobre a menina, e descobre que a garota já foi sua aluna. Téó, o marido de Helena, aparece na sala onde elas conversam e com isso a história da personagem, no primeiro capítulo, é interrompida.

Observando as cenas, percebemos que existem duas categorias norteando os discursos, /natureza vs cultura/ e /integração vs transgressão/. Helena manifesta-se motivada por seus instintos e busca uma afirmação dos seus desejos. Essa posição

---

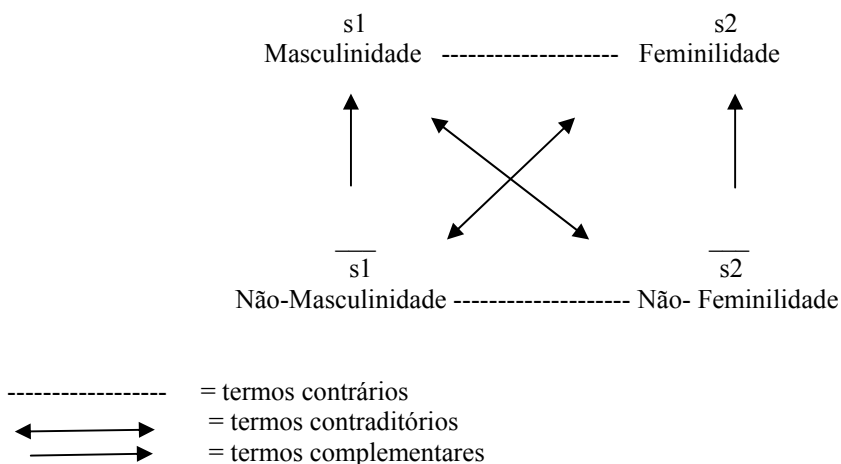
12. O desenrolar da narrativa textual possibilitará uma qualificação semântica dos termos aplicados no quadrado semiótico, sendo que um dos eixos receberá uma valorização eufórica e o outro disfórica. Cabe ressaltar que quem determina essa classificação é o texto e não o leitor. Logo, serão eufóricos os termos apresentados com um valor positivo e disfóricos os termos apresentados com valor negativo. Dessa forma, a uma mesma categoria semântica pode ser considerada num texto eufórico e em outro disfórico. Greimas explica que a categoria tímica /euforia/ x /disforia/ “Trata-se de uma categoria ‘primitiva’, dita também proprioceptiva, com a qual se procura formular, muito sumariamente, o modo como todo ser vivo, inscrito em um contexto, ‘se sente’ e reage a seu meio, considerado o ser vivo como ‘um sistema de atrações e repulsões’.” (1979, p.9), e Diana L. P. de Barros completa “Eufórica é a relação de conformidade do ser vivo com o meio ambiente, e disfórica, sua não-conformidade.” (2001, p. 24)

respalda-se pelo termo natureza e colabora para a manutenção do efeito de sentido de uma mulher sonhadora. Helena também apóia seu discurso na categoria /transgressão vs integração/. Ela euforiza os valores da transgressão e disforiza os valores da integração, que estão relacionados ao casamento.

Ao contrário, Hilda e Heloisa avaliam o relacionamento e a vida de Helena de acordo com valores diferentes dos dela. As duas demonstram em seus discursos a euforização dos valores da cultura e da integração. Nesse texto, os termos /cultura e integração/ estão voltados aos valores do casamento e os termos /natureza e transgressão/ são valores que estão fora de uma relação matrimonial.

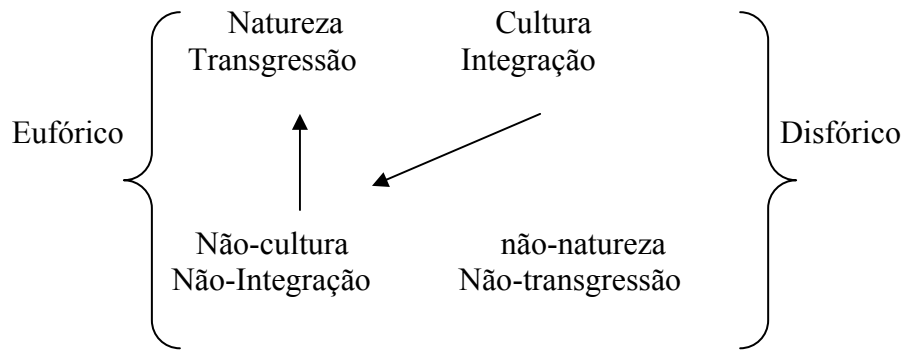
Helena, no seu percurso, disforiza as categorias / cultura e integração/ e euforiza a / natureza e transgressão/. Por sua vez, o discurso de Hilda e Heloisa, orienta-se pelos valores da /cultura e integração/. Portanto, podemos construir dois quadrados semióticos<sup>13</sup> com a mesma categoria, porém euforizados de forma diferente pelos sujeitos.

13. Compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. (Greimas, s/d, p. 364) Os termos apreendidos articulam-se por meio de três relações: contrariedade, contradição e complementaridade. Os termos mantêm relações de contrariedade quando sustentados pela relação de pressuposição recíproca. Por exemplo, na oposição /masculinidade/ e a /feminilidade/, a existência do primeiro termo pressupõe a existência do segundo e vice-versa. Aplicando-se uma operação de negação a esses termos surge uma relação de contradição /não-masculinidade/ e a /não-feminilidade/. A relação de complementaridade ocorre porque cada um dos termos contraditórios implica o termo contrário daquele que é contraditório, /não-masculinidade – feminilidade/ e /não-feminilidade – masculinidade/. Para representar essas oposições semânticas é utilizado o quadrado semiótico. Ele configura-se da seguinte maneira.

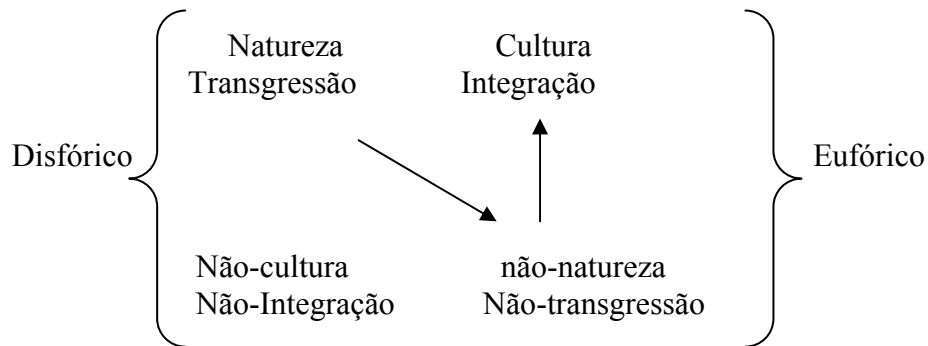


O modelo apresentado está baseado no livro da Profª Diana Luz P. de Barros, Teoria do discurso – Fundamentos semióticos, p. 21.

Para Helena:



Para Hilda e Heloisa:



A oposição entre sujeito e anti-sujeitos é manifestada em vários momentos:

Helena	Hilda e Heloisa
Natureza Transgressão	Cultura Integração
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Eu não amo!</li> <li>- Pois é disso (vida calma e elegante) que eu estou cansada.</li> <li>- Helena totalmente absorvida em suas lembranças</li> <li>- Eu fiquei mexida, eu/</li> <li>- Tive notícias e agora ele não me sai da cabeça!</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Como não ama, Helena?</li> <li>Você têm uma vida calma e elegante.</li> <li>- O que é que você está inventando, Helena?</li> <li>- Sinal de que você deve cair fora, apagar essa história, que isso tá me cheirando a problema!</li> </ul>



Em síntese, em nível fundamental o sujeito Helena respalda-se pelas categorias /natureza vs cultura/ e /transgressão vs integração/. O texto, do ponto de vista dessa personagem, euforiza os termos natureza e transgressão. Do ponto de vista de Hilda e Heloisa, euforiza os termos cultura e integração. Analisaremos, a seguir, a conversão das categorias do nível fundamental em propriedades do nível narrativo.

A câmera dá um close em Helena, que diz “*Eu não amo!*”. Esse enunciado desencadeia os percursos narrativos<sup>14</sup> da personagem. A negação do amor estabelece uma relação disjunta do sujeito (Helena) com o objeto- valor (felicidade amorosa). Assim, instaura-se no texto o sujeito-actante<sup>15</sup> em disjunção com seu objeto- valor. Helena, ao pronunciar sua frase, desestabiliza as expectativas dos seus destinatários e logo é questionada.

14. O texto possibilitará uma ou várias sucessões de enunciados de fazer, articulando novos enunciados de estado. Esse movimento no seu interior chama-se programa narrativo.

A sucessão dos programas narrativos estabelece um percurso narrativo, como explica Greimas

*(...) um percurso narrativo é uma seqüência hipotática de programas narrativos (abreviados em PNs), simples ou complexos, isto é, um encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto por outro PN. (Greimas & Courtes, 1986: 300)*

A noção de encadeamento de PNs, possibilita afirmar que o texto é uma narrativa complexa, na qual estão em jogo três tipos de percursos.

Percurso da manipulação	percurso da ação	percurso da sanção
	Competência	Performance

1) O percurso da manipulação é aquele em que um sujeito tenta persuadir o outro a querer e dever fazer uma determinada coisa para entrar em conjunção com um objeto valor. Existem quatro tipos básicos de manipulação: a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação.

2) O percurso da ação pressupõe duas fases: competência e performance. A competência é a atribuição de um poder e um saber fazer ao sujeito manipulado para que esse realize a ação esperada. A performance é o ato da transformação, ou seja, aquele momento em que os sujeitos entram em conjunção ou disjunção com um objeto valor.

3) O percurso da sanção é o momento da constatação da realização ou não da performance esperada. Este é o momento de punir os que não realizaram a performance desejada e de premiar os que cumpriram o seu papel.

Porém, na hora da análise textual é preciso ter consciência de que nem sempre os percursos narrativos se apresentam hierarquizados numa ordem de sucessividade, muitas vezes eles aparecem intercalados, e até mesmo existem narrativas centradas em um único percurso, ou da manipulação, ou da ação, ou da sanção.

15. Também é necessário saber que sujeito e objeto não correspondem a pessoas e coisas. Ao contrário, eles são papéis narrativos. Os objetos são investidos de valor, caracterizando-se de duas formas: objeto modal e objeto valor. No objeto modal estão investidos os valores do querer, dever, saber e poder fazer, portanto a aquisição de um objeto modal possibilita a realização de uma performance. O objeto valor é aquele com o qual o sujeito deseja entrar em conjunção, depois de realizar a performance.



**HILDA** — Como não ama, Helena?



**HELOISA** — Meu Deus do céu, fiquei até arrepiada – olha – diante dessa sua afirmação: (IMITANDO) Eu não amo!

O questionamento acontece porque as irmãs tinham um simulacro construído com relação aos sentimentos de Helena e esse simulacro quebrou-se. Elas mantinham a idéia de que Helena era uma mulher feliz e realizada. Em outras palavras, existia um contrato fiduciário<sup>16</sup> entre as três irmãs, por conseguinte, Hilda e Heloisa acreditavam conhecer os sentimentos da irmã mais velha.

A quebra desse contrato instaura na narrativa uma dimensão polêmica com relação aos sentimentos da protagonista. A polêmica é sustentada pelo efeito de sentido de espanto das irmãs e por seus questionamentos.



Ainda há nessa cena um contraste entre o verbal e o visual. No enunciado visual, o luxo, o requinte e a espontaneidade do ambiente onde as irmãs conversam, deixam pressuposta uma manutenção da felicidade, do bem-estar e da alegria propiciada por bens materiais.

Helena, ao enunciar sua disjunção com o objeto felicidade amorosa, desestabiliza as expectativas de satisfação e alegria sugeridas pelo ambiente de requinte e luxo apresentados na cena. Ora, a felicidade é mantida nas aparências. Helena parece ser feliz, mas, na realidade, não é. Existe, portanto, uma mentira circunscrevendo a vida dela.

A dimensão polêmica instaurada no enunciado pressupõe um percurso narrativo anterior a essa conversa. Nesse percurso, Helena encontra-se em conjunção, pelo menos no modo da aparência, com a felicidade amorosa. Hilda e Heloisa confiavam nesse

---

16. O contrato fiduciário deve ser entendido como um fazer persuasivo do destinador, com vista a conseguir a adesão do seu destinatário. Lembrando Barros, o destinador “pretende fazer com que o destinatário, ao exercer o fazer interpretativo que lhe cabe, creia ser verdadeiro o objeto apresentado, o discurso do outro e o próprio destinador. Há estreita vinculação entre a confiança e a crença, o que permite falar em contrato fiduciário. A confiança entre os homens fundamenta a confiança nas palavras deles sobre as coisas e o mundo e, finalmente, a confiança ou a crença nas coisas e no mundo”. (2001, p. 37)

simulacro e julgavam parecer e ser verdadeiro<sup>17</sup> o sentimento de amor e felicidade dessa mulher. Por isso, ao dizer que não ama, ela não só desmonta um pré-simulacro como constrói um simulacro novo para seus destinatários.

O espanto das irmãs desvela uma tentativa de persuasão dos destinatários telespectadores, pois eles, ao perceberem que, no enunciado, um contrato quebrou-se, começam a ficar, cognitivamente, mais atentos para o efeito de segredo que envolve a vida de Helena.

Hilda pergunta se Helena está infeliz com o marido. Esse questionamento demonstra que Helena está em conjunção com o matrimônio. Porém, sua resposta (“Helena – (HESITA) Não... não é bem assim. Eu me sinto feliz... Mas me sinto feliz sem ... felicidade.”) não foi nem positiva, nem negativa. Dizer que sente-se “feliz sem felicidade” construiu uma contradição e ressalta a imagem de um sujeito em falta.

Assim, é possível apreender um sujeito motivado por dois estados diferentes. Enquanto esposa, ela está por definição em conjunção com o objeto matrimônio, porém investe nesse objeto os valores disfóricos da morte dos seus sentimentos e da continuidade. Logo, apresenta uma paixão de desprendimento com relação a esse objeto e demonstra um /querer-não-ser/ conjunto com ele.

Por outro lado, ela exprime uma paixão modalizada pelo /querer-ser/, isto é, um desejo de estar em conjunção com uma relação amorosa investida do valor eufórico da intensidade e da ruptura. Entretanto, esse objeto está fora do seu meio social e familiar.

Dessa forma, projeta no texto a imagem da mulher motivada pelo estado emocional do /querer-ser/, e, conseqüentemente, suscita o PN de base, que conduzirá sua história no decorrer da novela. O PN de base<sup>18</sup> dessa personagem tem a função de

---

17. A categoria da veridicção é constituída, percebe-se, pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema parecer/ não parecer é chamado de manifestação, o do ser/não ser, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o ‘jogo da verdade’: estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser. A categoria da veridicção apresenta-se, assim, como o quadrado em cujo interior se exerce a atividade cognitiva de natureza epistêmica que, com o auxílio de diferentes programas modais, visa a atingir uma posição veridictória, suscetível de ser sancionada por um juízo epistêmico definido. (Greimas & Courtés, 1986: 488)

18. Os programas são, em geral, complexos, constituídos por mais de um programa, hierarquizados: um programa narrativo de base, que exige a realização prévia de outros programas, pressupostos, denominados programas narrativos de uso e cujo número depende da maior ou menor complexidade da tarefa a ser executada. O programa de uso pode ser realizado pelo mesmo sujeito que cumpre o programa principal ou por um sujeito do fazer delegado. (Barros, 2001: 33)

transformar seu estado de disjunção com a felicidade amorosa em um estado de conjunção.

PN base [(s1(Helena) U O(felicidade amorosa)  $\longrightarrow$  s1(Helena)  $\cap$  O (felicidade amorosa)]

Hilda, ao dizer “Essa é muito boa!”, não entende ou não quer entender a irmã, motivo pelo qual Helena retoma a palavra e explica-se:



**HELENA** — Eu explico: estou amando sem fantasia e sem alegria. Não é mais aquele amor que leva a gente pra cozinha depois de uma noite (MALICIOSA) quente, pra fazer uma comidinha, tomar um copo de vinho. Que dá vontade de cantar debaixo do chuveiro, que nos dá bom humor no dia seguinte, que melhora a pele do rosto. Entendem? Estou vivendo um casamento rotineiro demais. Sem brigas, sem ciúmes, sem lágrimas. Mas também sem tesão.

Na explicação de Helena, o amor deveria levá-la a querer ter pequenos prazeres, tais como fazer uma comidinha, tomar um copo de vinho, cantar embaixo do chuveiro. Como seus sentimentos não desencadeiam esses desejos, a sua relação com o amor é disfórica. Ela demonstra sentir um estado de privação dos seus desejos mais íntimos e, portanto, questiona sua relação e almeja uma outra forma de viver. Verificamos, na fala da personagem, que seu relacionamento perdeu a magia de uma relação intensa, forte, de um amor caloroso.

As irmãs apresentam um certo espanto: “Hilda –Nossa senhora!”, “Heloisa – Adoro esses assuntos!”; mas Helena continua sua argumentação montando o perfil de homem com quem gostaria de relacionar-se e expressa o que gostaria de sentir.

**HELENA** — Queria me apaixonar outra vez. Pelo homem errado, de preferência, que esses me parecem mais interessantes que os certinhos, os bem comportados. Queria sentir meu casamento perigar de vez em quando. Ficar insegura, chorar, espernear, dar e receber alguns tapas na cara. Essas brigas que acabam sempre na cama, os dois pedindo desculpas e se amando. (RINDO AO LEMBRAR-SE) Vocês sabem que eu ando tendo sonhos eróticos?

A pergunta sobre sonho erótico, no final da sua argumentação, é mais uma forma de tentar demonstrar sua disjunção com a felicidade amorosa, pois Helena não espera das irmãs uma resposta nem positiva nem negativa. Na realidade, ela projeta um simulacro a partir da idéia de que “Estão vendo, eu estou tão insatisfeita que ando tendo sonhos eróticos.”

Contudo, a resposta das duas quebra qualquer possibilidade de manipulação, uma vez que ao dizer “(JUNTAS) Eu também tenho!”, elas colocam-se em um patamar de igualdade com Helena, o que equivale a dizer “as mulheres têm sonhos eróticos quando estão felizes ou não nos seus relacionamentos”. Ao construir esse simulacro de igualdade das três, abre-se um espaço para que elas exponham um pouco da sua intimidade.

Helena conta: “— Eu já sonhei até com o meu vizinho de baixo, um homem grosso que mal me cumprimenta! Acontecia tudo no elevador, que parava entre dois andares!”

Esse relato tem o objetivo de conseguir a adesão das irmãs às suas idéias de insatisfação amorosa. Helena usa a expressão “já sonhei até com”, esse sintagma tem o valor de inclusão daquele que se supõe excluído. Assim, Helena insere no seu universo de valores a imagem de um homem que não seria, a princípio, desejável.

O sonho erótico de Helena ressalta a imagem de um homem errado, projetado por ela para investir os valores da natureza e da transgressão. Assim, esse homem figurativiza o objeto de valor que ela busca.

Hilda não está, à primeira vista, comovida com o relato da irmã e, nesse momento, revela que sonhou com o marido de Heloisa. Essa revelação, é claro, não agrada a Heloisa. Essa história não se desenvolve; representa, unicamente, um programa narrativo adjunto para a manutenção da cena, e então elas retornam para o foco central, que é Helena.

Hilda tenta extrair de Helena um motivo para o seu estado de insatisfação. A paixão da insatisfação está modalizada por um /não-querer-ser/, ou seja, pela disforização da conjunção com o matrimônio.

**HILDA** — (CORTA) Mas por que tudo isso, Helena? Sua vida é calma, elegante. Parece um minueto, uma valsa.

**HELENA** — Pois é disso que eu estou cansada. Desse minueto, dessa valsa! Eu queria que a minha vida fosse um bolero, um tango!

A fala dos dois sujeitos, Hilda e Helena, mostra uma euforização de valores diferentes. Hilda considera o casamento e, conseqüentemente, a vida de Helena como

bons porque possuem o valor da integração, enquanto Helena disforiza esse valor e euforiza objetos investidos dos valor /transgressão/, uma vez que demonstra o desejo de que sua vida fosse como um bolero e um tango.

Trataremos melhor das figuras “minueto/ valsa” e “bolero/ tango” mais adiante. Agora, resta-nos concluir que Helena é um sujeito insatisfeito com a sua relação amorosa, deixando, assim, entrever a necessidade de PNs de uso, que lhe possibilitem entrar em conjunção com o objeto valor (felicidade amorosa).

A cena dois projetou a imagem de um sujeito sonhador, que deseja vivenciar experiências diferentes daquelas que fazem parte do seu universo familiar, porém esse sujeito não se apresentou como competente, como quem possui um saber ou poder fazer.

Na cena quarenta e seis, Helena, ao conversar com sua enteada Luciana, tem alterado o seu percurso narrativo, porque acaba por descobrir que seu antigo namorado, César Andrade de Melo, ficou viúvo e também mora no Rio de Janeiro. Essa notícia transforma, no modo da aparência, o estado do sujeito que quer-fazer uma mudança, porém não-sabe-fazer.

Trata-se de um programa de atribuição de competência, para que o sujeito que /quer-fazer/ igualmente /saiba- fazer/. Logo, essa cena é um programa narrativo de uso, que possibilita a Helena o contato com um saber e altera sua competência para realizar o programa de base, projetado na cena dois.

Nesse programa de uso, ocorre uma aquisição de competência por doação, pois Luciana doa, inconscientemente, um saber e desperta, no imaginário de Helena, a idéia de que viverá o romance tão desejado, se reencontrar seu antigo namorado. Helena não recebe apenas um saber, mas também um poder, visto que a filha de César estuda na escola onde Helena também trabalha.

Graças a Luciana, Helena tornou-se um sujeito competente, que sabe-fazer. Pois, agora que César ficou viúvo, nada impede que eles se reencontrem. Da mesma forma, ela adquiriu a liberdade de buscar seu objeto, ou seja, o /poder-fazer/ lhe foi concedido. Quando ela descobre que está próxima da filha de César, na realidade, ela passa a conhecer o caminho que deverá percorrer para realizar seu PN de base. Nessa cena, Helena cria a expectativa de poder transformar seu estado de disjunção com a felicidade amorosa em conjunção.

Três fatos caracterizam a possibilidade de mudança para Helena: o primeiro é saber que César mora na mesma cidade que ela; o segundo, e o principal, é o fato de ele estar viúvo; o terceiro fato, que colabora para a aproximação deles, é que a filha dele estuda na escola onde ela trabalha. Esse último fato desencadeia, para Helena, a construção de um simulacro aproximativo entre as duas. Assim, cria-se um efeito de sentido de ligação desses dois sujeitos por intermédio da filha.

O actante do enunciado, Helena, ao perguntar o nome da menina “-Jura, como ela se chama?”, parte do pressuposto de que ela será a conexão para um potencial encontro com o seu objeto. Luciana não sabe o nome, mas diz que a professora Santana conhece a menina e estava no enterro representando a escola. Dessa maneira, instaura o possível percurso que Helena deve seguir a fim de atingir seu objetivo.

No início da cena quarenta e seis, o nome “César Andrade de Melo” causou um forte impacto em Helena e a deixou visivelmente abalada. Para reforçar esse estado do sujeito, o autor, no script, faz o seguinte comentário “Helena impressionadíssima” e mostra, no texto visual, a imagem dela alterada.



Para continuar demonstrando a alteração de Helena, o observador mostra, na cena cinquenta e dois, belas imagens do helicóptero e da fazenda que sobrevoa, focalizando Helena absorvida em suas lembranças. Toda essa cena vem acompanhada da música “Don’t Know why” e no script existe o seguinte comentário:

Téo sorri, feliz. Vistas lindas. Lucas deslumbrado. Luciana cochilando. Mas o que nos interessa é Helena, que já não pensa em mais nada a não ser em César. Música linda. Agora vemos a fazenda lá embaixo. Téo aponta. Lucas está ansioso, muito feliz. E Téo começa a descer para pousar. Música marcando.



O enunciado visual é uma manipulação da novela para que o telespectador não só perceba a mudança de Helena, mas ao mesmo tempo, envolva-se no universo

cognitivo dessa personagem, conseguindo, de antemão, prever um programa narrativo de reencontro entre ela e César, nos próximos capítulos. A novela também ressalta a posição social dessa mulher e enfatiza que ela está casada com um homem rico.

Na cena cinquenta e sete, Helena conta para as suas irmãs sobre César Andrade de Melo. No início da cena, ela prepara seus destinatários para receberem uma grande novidade.

**HELENA** — Agora sentem-se para não caírem duras pra trás.

A fala de Helena desencadeia um percurso narrativo de manipulação que instiga seus destinatários a quererem saber a grande notícia. A manipulação é bem sucedida e os destinatários manifestam, lingüisticamente, o desejo de querer saber qual é a grande novidade ao dizerem: “Hilda – O que foi que aconteceu!; Heloisa – Se é fofoca de marido e mulher, me conta!”

Os destinatários aceitam a manipulação porque crêem que o destinador contará algo que é no mínimo interessante. Helena manipula as irmãs por tentação, pois, ao dizer: “-Agora sentem-se para não caírem duras pra trás.” - está demonstrando que sabe uma história que desconhecem e este saber é muito importante.

Helena conta às irmãs a respeito de César, porém elas não se lembram quem ele é. Então, Helena explica que César Andrade de Melo foi seu namorado antes de Téo. Até agora, o texto narrou as reações de Helena ao ter notícias desse homem, porém não sabíamos quem era ele e por qual razão a abalava, entretanto, nesse momento, podemos recuperar por catálise um percurso narrativo anterior, que talvez justificasse as emoções dessa mulher.

No passado, Helena conheceu César, eles tiveram um relacionamento e por algum motivo desconhecido essa história acabou. Nesse ínterim, ela conheceu Téo, com quem casou-se e vive até o presente momento. A partir desse percurso narrativo algumas questões surgem. Por exemplo: Por que Helena e César não ficaram juntos? Helena conheceu Téo antes ou depois de terminar com César? Será que Helena ama César e por essa razão se sente infeliz em seu casamento?



Não temos, neste momento, respostas para essas perguntas, no entanto, elas emergem como desencadeadoras do efeito de sentido de envolvimento entre Helena e César.

Helena conta que a mulher de César morreu e confessa que ficou mexida com essa história. A sua confissão desencadeia uma sanção negativa por parte de Hilda.

**HILDA** — (CORTA, PREOCUPADA) O que é que você está inventando, Helena?

Dizer que Hilda corta Helena preocupada é o primeiro indício de que aquela está sancionando negativamente a postura da irmã. Hilda fica preocupada ao perceber na enunciação de Helena o despertar de um querer algo diferente.

Helena tenta manipular as irmãs a compreenderem seus sentimentos, para isto relembra que naquele mesmo dia falou que estava cansada da sua felicidade, a qual todos invejam, e que ela mesma não agüenta mais. Logo nesse dia, César reaparece em sua vida, e viúvo. Helena quer convencer as irmãs de que existe uma ligação entre as suas insatisfações e as notícias recebidas. Porém, os destinatários não compartilham o mesmo valor de seu destinador e continuam argumentando na tentativa de destruir as ilusões criadas.

**HILDA** — Espera aí! Ele não reapareceu na sua vida. Você apenas teve notícias dele, que não tinha há muito tempo.

Hilda coloca-se como destinador-julgador dos pensamentos de Helena e mostra que no modo do parecer César está de volta, mas que isto não é uma verdade, quer dizer, este fato é uma mentira, /parece, mas não é/. A verdade é que Helena teve notícias de César, que há muito tempo não tinha. Assim, ela sanciona negativamente as expectativas que Helena construiu.

Concluimos, na análise dessa cena, que Helena pressupôs que as notícias recebidas atribuíam-lhe uma competência modal, tornando-a um sujeito competente que quer, sabe e pode fazer uma mudança na própria vida. Entretanto, essa competência é virtual, ela existe somente no imaginário da personagem. Helena conta, euforicamente, a suas irmãs que está mexida porque soube que seu antigo namorado está no Rio de

Janeiro, todavia Hilda não alimenta suas ilusões e tenta fazê-la ver que foi apenas uma coincidência.

Na cena sessenta, Helena conduz um Programa narrativo de uso com o objetivo de conseguir informações a respeito da filha de César. Ela manipula Santana para falar sobre a menina. Primeiro, Helena comenta “- Você esteve num enterro hoje, a Luciana me falou.” Santana confirma e diz que foi representando a escola e que a Prof<sup>a</sup> Adelaide também estava lá.

Helena não obteve a resposta desejada, por isso realiza outra tentativa mais direta: “É, eu sei, ela me contou. Me disse também que a menina estuda lá na escola. Quem é?” Dessa vez ela descobre que a filha de César chama-se Marcinha Andrade de Melo e já foi sua aluna. Exatamente nesse instante, Téo, o marido de Helena, interrompe a conversa e ela é obrigada a acompanhá-lo sem obter mais informações.

Analisamos primeiro as relações do nível fundamental, depois como se desenvolveu o percurso narrativo de Helena e agora vamos retomar o texto e analisar alguns elementos do nível discursivo<sup>19</sup>.

O texto da telenovela *Mulheres Apaixonadas* inicia-se, na primeira cena, com uma debreagem enunciativa. A saber, aparece a cidade do Rio de Janeiro como o espaço do alhures, onde se desenvolverá a narrativa, as pessoas que moram nessa cidade são os atores dessa história e o tempo está marcado como um então e figurativizado como uma manhã de sábado, por volta das dez horas. Esse recurso (debreagem enunciativa) cria um efeito de sentido de identificação entre os atores do enunciado e os destinatários/ telespectadores, pois o destinador do mesmo modo ressalta o efeito de sentido de verossimilhança entre a vida de uns e outros, os da “ficção” e os da “realidade”.

Já na cena dois subverte-se esse mecanismo e instaura-se uma debreagem enunciativa de segundo grau<sup>20</sup>, ou seja, os actantes do enunciado conversam em discurso direto. O texto deixa de transitar no espaço público, as praias e as ruas do Rio de Janeiro, e focaliza o espaço privado do apartamento de Helena. Aquela manhã de

---

19. O nível discursivo é o último patamar do percurso gerativo de sentido. Nesse nível, o sujeito da enunciação assume a responsabilidade pelo discurso e a análise adquire uma complexidade e uma concretude maior, pois serão observadas as categorias de pessoa, tempo e espaço, assim como as escolhas temáticas e figurativas que materializam o texto. Esses mecanismos convertem os valores do nível narrativo, e, por conseguinte, trazem a tona a ideologia sobre a qual o texto se firma.

sábado torna-se, nesse instante, um agora e marca uma concomitância entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado.

A transição do sistema enuncivo para o sistema enunciativo ocorre por meio de uma direcionalidade do olhar do observador, que mostra as imagens do Rio de Janeiro (F 1), em seguida, uma vista aérea dos prédios (F 2/3) para, então, entrar no espaço privado do apartamento de Helena (F 4). Essa passagem também é acompanhada por uma banda sonora que no início da novela era um som de cuíca e uma bateria eletrônica. Quando vemos as irmãs ao redor da mesa, não ouvimos mais o som da cuíca; agora o som é de um piano que começou no final da cena um e se estende durante as primeiras falas das três.



A articulação espacial sucedeu-se conforme descrito acima, contudo a articulação actorial apresenta-se de forma diferente. Enquanto observamos os actantes do enunciado, o “eles” (trabalhadores, transeuntes), na sua rotina diária, ouvimos a conversa de três sujeitos que estão em um espaço diferente deste que o enunciativo nos mostra com o enfoque da câmera, isto é, os actantes dos dois sistemas enuncivo e enunciativo de segundo grau encontram-se concomitantes na cena um.

A articulação temporal apresenta-se como um “então” e está marcada no enunciado como o tempo em que os actantes do enunciado praticam suas atividades, manhã de sábado por volta das dez horas. Ao instalar os atores do enunciado

---

20. A enunciação é a instância pressuposta por todo enunciado e configura-se a partir do princípio do eu, aqui e agora do sujeito da enunciação. Partindo desse princípio o sujeito da enunciação pode ou não disseminar marcas da enunciação no enunciado. Para isso utiliza um mecanismo chamado “debreagem” (ou “desembreagem”), que se manifesta em dois tipos: debreagem enunciativa ou debreagem enunciva. A primeira estratégia enunciativa mencionada (debreagem enunciativa) instala no enunciado os actantes da enunciação - eu/tu; o tempo da enunciação - agora; e o espaço da enunciação - aqui; e cria uma enunciação enunciada. A segunda (debreagem enunciva) instala os actantes do enunciado - ele; o tempo do enunciado - então; e o espaço do enunciado - alhures/ algures; dando origem a um enunciado enunciado (sem marcas da enunciação). O objetivo desses dois recursos é criar dois grandes efeitos de sentido: a subjetividade e a objetividade. Também pode ocorrer uma debreagem de 2º grau quando o narrador cede à palavra aos actantes do enunciado, que transformam-se em interlocutores do discurso direto.

conversando em discurso direto, o tempo subverte-se num agora, concomitante ao momento em que esses sujeitos se pronunciam.

Percebemos que é muito sutil a passagem de um sistema para o outro e quando ela acontece o destinatário/ telespectador se encontra familiarizado com o ambiente onde transcorrerá a novela. Aliás, cria-se um efeito de sentido de reconhecimento espacial. Pois, enquanto as irmãs falam acerca das várias formas de concretização do amor, as imagens transcorrem no espaço público, dado pela ordem de um “mundo natural”. São naturais as figuras das pessoas, da praia cheia, do ir e vir na multidão; o que falta agora é entrar no universo particular dos atores do enunciado.

Como dito anteriormente, de repente o observador afasta-se do espaço público que é de todos e mostra a cidade vista de cima para baixo, o espaço público fica para trás e o observador aproxima-se do espaço privado e íntimo em que as três irmãs (Helena, Hilda e Heloisa) conversam, sentadas à volta de uma bela mesa de café da manhã.

Elas falam sobre a vida amorosa de Helena. Esta revela que não ama e imediatamente é questionada por seus destinatários, a respeito dessa afirmação e do seu casamento. Ela responde que é uma pessoa “feliz, mas sem felicidade” e explica o tipo de vida amorosa que gostaria de viver.

Na análise do nível narrativo, concluímos que Helena é um sujeito em disjunção com o objeto felicidade amorosa. A seguir, analisaremos de que maneira essa relação se concretiza no nível discursivo. Pois, ao ser questionada, Helena responde:

**HELENA**

— Eu explico: estou amando sem fantasia e sem alegria. Não é mais aquele amor que leva a gente pra cozinha depois de uma noite (MALICIOSA) quente, pra fazer uma comidinha, tomar um copo de vinho. Que dá vontade de cantar debaixo do chuveiro, que nos dá bom humor no dia seguinte, que melhora a pele do rosto. Entendem? Estou vivendo um casamento rotineiro demais. Sem brigas, sem ciúmes, sem lágrimas. Mas também sem tesão.

Na argumentação de Helena encontramos um grande investimento de figuras discursivas que possuem um traço comum que denominaremos de negatividade, segundo o senso comum (chorar, espernear, dar e receber tapas na cara). É interessante observar que essas figuras, apesar de possuírem um traço de valor negativo, efetivam os valores desejados pela personagem.

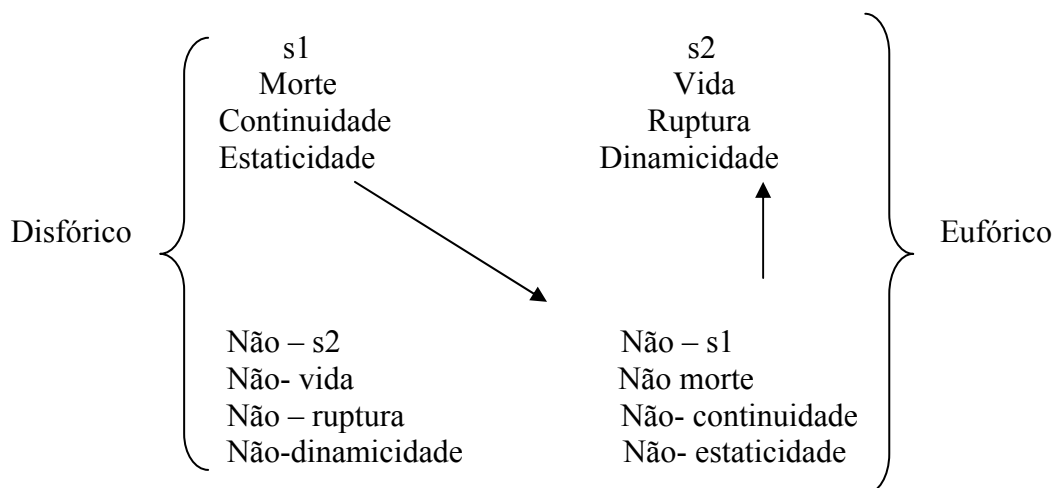
Constatamos, então, que Helena não está satisfeita com o seu relacionamento. Para entender a base desse sentimento, selecionamos os termos em oposição no discurso e observamos a existência de duas situações diferentes. A primeira é o casamento vivido, a segunda diz respeito à vida que ela gostaria de viver.

O casamento vivido é:	O que gostaria de viver é:
Rotineiro;	Gostaria de sentir o casamento perigar;
Sem brigas;	Brigar, dar e receber alguns tapas na cara;
Sem ciúmes;	Sentir insegurança;
Sem lágrimas;	Chorar, espernear;
Sem tesão.	Pedir desculpas e acabar se amando.

O primeiro grupo de elementos possui um traço de positividade, de acordo com os valores do senso comum, contudo, o último termo, “sem tesão”, anula os outros elementos. Desse modo, a personagem atribui um valor disfórico aos elementos que caracterizam seu relacionamento.

Os elementos do segundo grupo, como relatado anteriormente, possuem um traço comum de negatividade, mas no nível discursivo são eles que concretizam os valores desejados pelo sujeito.

A partir dos dois grupos podemos retomar algumas oposições semânticas do nível fundamental, tais como /continuidade vs ruptura/; /morte vs vida/; /estaticidade vs dinamicidade/. Essas categorias, investidas no quadrado semiótico, dinamizam as relações que o sujeito mantém com os objetos.



O casamento representa a morte dos sentimentos calorosos, a continuidade e a estaticidade de uma relação concretizada. Portanto, o casamento tem um valor disfórico e gera em Helena o sentimento de frustração.

Uma nova relação, homologada à paixão erótica, representa uma vida emocional diferente, uma ruptura com o conhecido e, assim, a dinamicidade de novos acontecimentos. A idéia de algo diferente daquilo que ela conhece é euforizada e suscita no seu imaginário o simulacro da realização e do sentimento de felicidade. Ela explica:

**HELENA**

— Queria me apaixonar outra vez. Pelo homem errado, de preferência, que esses me parecem mais interessantes que os certinhos, os bem comportados. Queria sentir meu casamento perigar de vez em quando. Ficar insegura, chorar, espernear, dar e receber alguns tapas na cara. Essas brigas que acabam sempre na cama, os dois pedindo desculpas e se amando. (RINDO AO LEMBRAR-SE) Vocês sabem que eu ando tendo sonhos eróticos?

Uma vez que Helena busca valores diferentes daqueles oferecidos pelo seu casamento, explica o que quer descrevendo o tipo de homem que procura. Ele é inserido no discurso por meio das figuras do “homem errado” e do “homem certinho”. A personagem elege o “homem errado” como mais interessante que os “certinhos” e “bem comportados”; ou seja, aquele é eleito para ser o detentor dos valores desejados.

Helena mantém uma relação disfórica com a estaticidade matrimonial. Ela é um sujeito disjunto com todos os sentimentos amorosos ligados ao aqui e agora do enunciado. Por isso, projeta os valores do amor intenso e dinâmico em uma relação virtual.

Na realidade, ela não quer um homem totalmente sem qualidades, mas um homem que lhe propicie o contato com o novo, com um relacionamento dinâmico, com relações que fujam da trivialidade e da rotina diária. Também existe o desejo de vivenciar uma paixão erótica. Esse desejo destaca-se no transcórrer da conversa, quando Helena diz estar tendo sonhos eróticos.

Ela comenta já ter sonhado até com seu vizinho do andar de baixo, um homem grosso que mal a cumprimentava. Acontecia tudo no elevador, que parava entre dois andares. Na sua fala, dois pontos merecem destaque:

Primeiro, o sintagma “já sonhei até com...” cria um efeito de sentido de recorrência dos sonhos eróticos que se liga ao querer viver uma nova experiência. O segundo ponto é o tipo de homem com quem ela sonhou, “um homem grosso que mal me cumprimenta”, a figura desse homem está de acordo com o perfil de “homem errado”, com quem ela gostaria de viver um romance. Logo, percebemos que a isotopia temática<sup>21</sup> do “desejo de viver outro modelo de relação” não se rompe no transcórrer do discurso; o ator projeta a imagem de um homem, figurativizado como “o homem errado”, no qual investe os valores do não convencional e no decorrer do seu discurso reitera essa imagem na figura do “homem grosseiro”, particularizando-a no vizinho do andar de baixo.

Hilda interrompe a irmã e faz um último questionamento.

**HILDA** — (CORTA) Mas por que tudo isso, Helena? Sua vida é calma, elegante. Parece um minueto, uma valsa.

**HELENA** — Pois é disso que eu estou cansada. Desse minueto, dessa valsa! Eu queria que a minha vida fosse um bolero, um tango!

---

21. Os desenvolvimentos da teoria semiótica, sobretudo quanto à distinção de níveis de análise e à concepção de percurso gerativo, permitem que o conceito de isotopia seja reinterpretado no quadro de uma teoria geral do discurso, mais precisamente, do seu componente semântico. Assim recuperada, a noção de isotopia conserva a idéia de recorrência de elementos lingüísticos, redundância que assegura a linha sintagmática do discurso e responde por sua coerência semântica. Distinguem-se dois tipos de isotopia, segundo as unidades semânticas reiteradas: isotopia temática e isotopia figurativa. (Barros, 2001, p. 124) A isotopia temática surge da recorrência de unidades semânticas abstratas em um mesmo percurso temático. A isotopia figurativa caracteriza os discursos que se deixam recobrir totalmente por um ou mais percursos figurativos. A redundância de traços figurativos, a associação de figuras aparentadas atribui ao discurso uma imagem organizada e completa de realidade ou cria a ilusão total do irreal, a que já se fizeram muitas referências. Assegura-se, assim, a coerência figurativa do discurso. (Barros, 2001: 125)

Helena e Hilda jogam com as figuras minueto/ valsa vs bolero/ tango, o contraste entre essas figuras as posiciona de maneira diferente com relação à valorização da vida. O minueto e a valsa são danças de características mais refinadas e requintadas, com um ritmo pausado e passos bem marcados, representam uma vida centrada, que apresenta uma estabilidade e um compasso bem definido. Já o bolero e o tango, menos requintados e mais francamente “populares”, são danças de passo mais rápido, mais sensuais e picantes, suscitando o simulacro de uma vida mais intensa.

Helena expressa o desejo de viver a vida como um bolero e um tango, essas figuras concretizam os ideais e aspirações da mulher esvaziada de projeto próprio de vida, que vive num mundo de sonhos.

O percurso gerativo de sentido, que subsidia a imagem final de Helena, pode ser sistematizado no seguinte quadro.

	O vivenciado	O desejado
Nível fundamental Relações semânticas	Disfórico Morte Estaticidade Continuidade Cultura Integração	Eufórico Vida Dinamicidade Ruptura Natureza transgressão
Nível Narrativo Relações juntas	S1 (Helena) U O (felicidade amorosa)	S1 (Helena) ∩ O (felicidade amorosa)
Nível discursivo figuras	O casamento O minueto A valsa	O romance O bolero O tango

Até o presente momento, articula-se a imagem da protagonista da novela, mas na cena quarenta e seis, sobressai a figura do Doutor César Andrade de Melo.



Helena pára subitamente ao ouvir o nome do médico; por conseguinte, o importante é saber o que o nome César representa, pois desperta nela uma reação imediata, que visivelmente transforma seu estado de alma. Ela estava, supostamente,



tranqüila, conversando com sua enteada Luciana e é pega de surpresa por notícias desse homem. A parada repentina é uma manifestante emocional e somática do seu estado passional, porque demonstra seu estado de choque.

Luciana contará sobre o enterro da esposa de César, porém, a cena está centrada na figura deste último personagem. Os episódios do cemitério (a história do filho mandar abrir o caixão e o filho acusar o pai pela morte da mãe) são fatos que não representam o foco central dessa cena. Eles servem apenas para a manutenção do diálogo e fazem parte de uma cena anterior, analisada em outro momento.

O enunciado traz a narração de fatos relacionados à vida de César e a enunciação evidencia a alteração do ator Helena que, abalada, pergunta: “Tem certeza do nome desse médico? Não será outro César?”

O ato perlocutório de Helena desperta a atenção do telespectador para a figura desses dois atores, Helena e César. Trata-se de manipular o telespectador, para que ele perceba o interesse de Helena e queira saber o que existe de importante com relação a César.

Entende-se que “a perlocução não está diretamente ligada ao conteúdo próprio do enunciado, nem a sua forma lingüística: trata-se de um efeito segundo,.. a perlocução produz um efeito (sobre o interlocutor ou o interlocutário) pelo fato de dizer.” (Greimas e Courtés, 1983: 331). Depreende-se, então, nesse ato um mecanismo produtor do efeito de sentido de curiosidade a respeito da figura de César. Assim, ele se materializa com alto grau de relevância e uma presumível ligação a Helena.

Observemos como Luciana refere-se ao médico:

**LUCIANA** — Ah, o poderoso chefe, o invencível, o insensível, o intocável Doutor César Andrade de Melo ficou mudo, não disse uma palavra!

Reação. Ao ouvir o nome do médico, Helena tem um choque e pára subitamente.

Música marcando forte. Luciana continua, sem perceber de imediato.

Luciana, em suas palavras, constrói a imagem de César como um sujeito especial, colocando-o num grau de elevação superior a outros médicos; cria-se esse efeito de superioridade graças aos adjetivos escolhidos para qualificar o médico.

Montou-se um percurso figurativo crescente: “poderoso chefe, invencível, insensível, intocável”, assim, a imagem de superioridade desse sujeito é reforçada, ou

seja, o homem que abalou a estabilidade de Helena não é um homem qualquer, um homem comum, ao contrário, sua imagem é fortalecida e intensificada por Luciana, que o vê em um outro patamar profissional e pessoal. Para firmar ainda mais a idéia de que ele é um homem superior, Helena pergunta o nome do médico e Luciana responde:

**LUCIANA** — Ele trabalha lá, no mesmo hospital que eu trabalho. É o máximo, o rei, o maior do mundo! (E REPETE, FRISANDO) César Andrade de Melo! Por quê?

As figuras qualificativas, o máximo, o rei, o maior do mundo, reafirmam o efeito de sentido de superioridade de César.

Podemos concluir que Helena é uma mulher em busca de emoções e por isso deseja relacionar-se com um homem diferente; na cena analisada anteriormente, ela se corporificou como sonhadora e submissa ao outro, enquanto César é fortalecido por um simulacro de elevação e superioridade, que configura a imagem daquele que dispõe de autoridade para controlar os outros. Logo, entrevemos o encontro virtual de duas personalidades distintas: uma sonhadora e enfraquecida; o outro, supervalorizado e capaz de submeter qualquer sujeito ao seu domínio.

Na cena cinquenta e dois, vemos a figura de Helena pensativa, dentro do helicóptero. Essa imagem é, mais uma vez, um recurso de manipulação para que o telespectador perceba que o nome de César realmente mexeu com Helena e reforça a construção de um simulacro de ligação entre eles. A figura do helicóptero também demarca no enunciado uma posição social, pois esse meio de transporte revela que Helena é uma mulher rica. O enunciador, ao mostrar a mesa de café da manhã, na cena dois, deixa entrever o bom padrão de sua vida e novamente reafirma essa posição nas belas imagens do helicóptero sobrevoando a fazenda, para onde ela e sua família se dirigem. Com isso, ele destaca que a insatisfação desse ator não está ligada ao dinheiro, ou a bens materiais, sendo, portanto, uma questão emocional e afetiva.

# **Capítulo 2**

**Como a telenovela atenua as fronteiras  
econômicas e intensifica os laços afetivos**

## 2. Como a telenovela atenua as fronteiras econômicas e intensifica os laços afetivos

### 2.1 Script – cenas 2, 3, 4, 5, 17, 20, 25 e 40

#### FINAL DA CENA 02. APTO. DE HELENA. SALA. INTERIOR. DIA.

JEREMIAS/ HELENA/ HILDA/ HELOISA

**JEREMIAS** — Dona Helena, Dona Helena, a Sônia tá tendo a criança, tá lá se torcendo toda!

**HELENA** — Tá bom, já tô indo lá vê, calma!

As três se levantam.

**HELENA** — Acho que de hoje não passa mesmo.

#### CENA 03. APTO. DE HELENA. QUARTO DE EMPREGADA. INTERIOR. DIA.

SONIA / MARIA / HELENA / JEREMIAS

O corte já pega a cena em andamento. Sonia está sentada na cama, suando, nervosa, com a cozinheira Maria ao lado e Helena falando:



**HELENA** — Calma, Sonia, calma que assim você me deixa nervosa e eu não posso te ajudar!

**SÔNIA** — Como é que eu vou ter calma Dona Helena se eu sinto que o meu filho vai me escorrer pelas pernas!?

**MARIA** — Que coisa mais maluca, menina!

**HELENA** — Vamos lá pra dentro. Vamos gente, que aqui está muito apertado. E quente, também! Cadê aquele ventilador que eu comprei pra vocês? Vocês não estão usando, não é?

**MARIA** — Deu um curto, o Jeremias vai arrumar.  
Falaram isso já saindo em direção à cozinha.

#### **CORTE SEM INTERRUÇÃO DE ÁUDIO**

#### CENA 04. APTO. DE HELENA. COZINHA. INTERIOR. DIA.

HELENA / SONIA / MARIA / JEREMIAS

Elas passam pela cozinha. Jeremias muito agitado.



**JEREMIAS** — É melhor eu ir tirando o carro da garagem!

**HELENA** — Fica aí, Jeremias, pára com essa agitação você também, que só atrapalha!

**JEREMIAS** — Sim senhora.

**SÔNIA** — (GRITA) Ai, que agora tá saindo, eu tô sentindo!

E passam à sala.

## **CORTE SEM INTERRUÇÃO DE ÁUDIO**

### **CENA 05. APTO. DE HELENA. LIVING. INTERIOR. DIA.**

OS MESMOS e mais LUCAS

Helena vai levando Sonia para o Sofá.

**SONIA** — Eu tô sentindo as contrações!

**HELENA** — Desde que horas?

**MARIA** — Ah, desde cedo, de madrugada. Eu quase não consegui dormir.

Sonia começa a dar gritinhos nervosos, sem saber se senta ou levanta do sofá. Ela segura a barriga imensa, como se fosse estourar. É amparada pelos demais, numa cena corrida, nervosa e com seu lado cômico. O diálogo é com as frases acavaladas umas nas outras, apressadas, confusas. Lucas aparece junto à porta, com olhos arregalados, e acompanha a cena com um sorriso nos lábios, como se estivesse assistindo a um espetáculo de teatro. Aos poucos ele vai se acomodando. De vez em quando ri, torce, vibra.

**HELENA** — Olha pra mim, Sônia, olha bem pra mim e escuta o que eu vou dizer!

Sonia olha, mas está confusa, aflita, chorosa, dando gritinhos.

**HELENA** — Você quer que o seu filho nasça com algum problema, quer? (**SONIA FAZ QUE NÃO**) Quer que ele já venha ao mundo achando que a mãe é uma chata. (**SÔNIA FAZ QUE NÃO**) Então confia em mim, que eu me troco num minuto e te levo você pra maternidade! Deve estar mesmo chegando a hora.

**SÔNIA** — (NUMA SÚPLICA) Mas eu sinto que não vai dar tempo!

**HELENA** — Vai sim senhora!

**MARIA** — Deixa de ser teimosa, menina! Dona Helena sabe o que tá falando!

**JEREMIAS** — Será que eu não posso fazer nada?

**HELENA** — Pode, pode ficar quietinho no seu cantinho - que já ajuda muito!

**SÔNIA** — Eu vou morrer!

**HELENA** — (IMPACIENTE) Ah, meu Deus!

**MARIA** — Assim você deixa todo mundo louco!

**SÔNIA** — Tenho medo que o bebê pule pra fora, caia no chão! Aconteceu com a comadre da minha mãe! A criança quase caiu dentro da privada!

Jeremias faz o sinal da cruz. Lucas ri.

**HELENA** — (RINDO) Aconteceu uma coisa parecida com a Lorena, minha cunhada. Sabe o que o médico disse pra ela? “Feche as pernas!”

E ri. Sonia não sabe se ri ou se chora, mas Lucas ri outra vez.

**HELENA** — Olha lá – até o Lucas está rindo de vocês.

**JEREMIAS** — (APAVORADO) Meu medo é o engarrafamento pra gente chegar no hospital!

**HELENA** — Oh, que casal teimoso! Eu me troco num minuto e a gente vai!

**JEREMIAS** — O trânsito anda uma merda! (CORTA) Desculpe, dona Helena!

**HELENA** — (NEM AÍ) E bota merda nisso! (LUCAS RI OUTRA VEZ) Ontem eu demorei uma hora de Copacabana até aqui em casa!

**MARIA** — A senhora tem o casamento lá na fazenda! Vai se atrasar!

**SÔNIA** — E por minha culpa!

**HELENA** — Jeremias: segura a mão da tua mulher! Maria, pega um copo d'água pra ela! Lucas: liga pro papai, diz que eu estou indo pra maternidade com a Sônia, mas já estou levando a roupa do casamento! É só ele ligar pro celular, que a gente pega a estrada!

Lucas vai para o telefone, fazendo de toda essa atividade um exercício engraçado, como se fosse uma brincadeira. Helena vai saindo para o seu quarto, enquanto Sonia é amparada pelo marido e Maria sai para pegar um copo d'água. Durante essa movimentação, já se escuta o som do sax de Téo no próximo cenário, acompanhando a voz de Pérola.

### CENA 17. APTO. DE HELENA. LIVING. INTERIOR. DIA.



HELENA / SONIA / LUCAS / JEREMIAS / MARIA

Helena entra na sala, pronta para sair e com uma roupa pendurada no cabide. Está falando no celular com Luciana. Sonia está deitada no sofá, ainda chorosa, com Jeremias segurando a mão dela e Maria colocando na mesa um sanduíche e um suco de frutas para Lucas. O menino continua olhando e ouvindo tudo com curiosidade.

**HELENA** — Onde é que você está? (ADMIRADA) Num velório, ainda? Ai, meu Deus do céu! Então, você não vai no casamento? Seu pai tá vindo pra casa!

**LUCAS** — (CORTA FELIZ) A gente vamos de helicóptero, mãe!

**HELENA** — O Lucas está dizendo que a gente vai de helicóptero, mas mesmo assim... Queria chegar um pouco mais cedo lá, ajudar um pouquinho. A Lorena pediu tanto! E dar uma relaxada, também, né!

**SÔNIA** — (LÁ DO SOFÁ) Olhai! Culpa minha! EU tô atrapalhando a senhora!

Helena faz um gesto impaciente para Sonia e continua sem se interromper:

**HELENA** — Estou levando a Sonia pra Maternidade, é mas o seu pai ainda vai querer tomar banho, fazer a barba – e sabe como ele é devagar... (CORTA) Pronto, Sonia, já vamos sair. Jeremias, tira o carro da garagem e espera lá embaixo.

**JEREMIAS** — É pra já! Calma, amorzinho, a gente já ta indo!

Jeremias sai do apartamento, apressado e nervoso.

**HELENA** — (QUE NÃO SE INTERROMPEU) Isso eu te ligo quando a gente tiver saindo, combinamos e vamos todos juntos! Beijos!(DESLIGA E FALA PARA O FILHO) Liga outra vez pro seu pai! Ele vem parando pelo caminho, falando com todo mundo, tomando um chopinho! E aí já viu, né?

E o menino vai para o telefone.

**CORTA PARA:**

**CENA 20. ANDAR DE HELENA. HALL DE ELEVADORES. INTERIOR. DIA.**

HELENA / SONIA / MARIA / LUCAS / TÉO



A porta do elevador se abre e Téo sai, quase trombando com Sonia e Helena que estão entrando no elevador. Lucas e Maria estão olhando a cena, juntos à porta aberta do apartamento.

**TÉO** — Opa!  
**HELENA** — (VENDO O MARIDO TODO MOLHADO) Nossa! Tá chovendo assim?  
**TÉO** — Aumentou agora, mas vai passar logo!  
**HELENA** — Então vamos embora, que o Jeremias está esperando lá embaixo!  
**TÉO** — E aí, menina, essa criança nasce ou não nasce?  
**SÔNIA** — Ah, por mim já tinha nascido há muito tempo!  
**HELENA** — A gente vai atrasar pro casamento! Tá sabendo?  
**TÉO** — Deixa comigo, mamãe! A gente vai voando!  
**SÔNIA** — (NOVAMENTE SE LAMENTANDO) Por minha culpa!  
**HELENA** — Outra vez, Sonia?  
**SONIA** — (FRAGILIZADA) Ah, fica aí, dona Helena, eu me viro sozinha com o Jeremias!  
**HELENA** — Nem pensar! Eu prometi que ia assistir a esse parto! E vou assistir!  
**LUCAS** — Ah, eu também queria ver, mãe!

Todos riem e as duas mulheres vão entrando no elevador.

**SÔNIA** — E se não nascer agora, se demorar?  
**HELENA** — Ah, eu te esgano! Vamos embora. (CORTA) Olha, eu falei com a Luciana. Ela está num velório!  
**TÉO** — Tô sabendo! Tô sabendo!

Téo fecha a porta do elevador que desce com as duas mulheres.

**LUCAS** — O que é velório, pai?

Téo olha, vai falar alguma coisa, hesita, depois diz:

**TÉO** — Eu te explico, depois. Vamos lá. Tchau, boa sorte.!

E vão entrando no apartamento.

**CORTA PARA:**

**CENA 25. RUA DO RIO. EXTERIOR. DIA.**

HELENA / SONIA / JEREMIAS

Planos da rua, agora com sol. Jeremias dirige, nervoso. No banco de trás, Helena ampara Sonia, que está suando.



**JEREMIAS** — Mas que Diabo de trânsito sem vergonha!

Jeremias buzina, dá uma cortada, esbraveja.

**HELENA** — Calma!

Fusões rápidas e sucessivas do carro entrando e saindo de ruas. Até que se deparam com uma parada pela paz, que inclui um grupo **Hare Krishna**, com suas roupas coloridas e exóticas.

**JEREMIAS** — Ainda bem que a chuva parou.

**HELENA** — Chuva de verão é assim mesmo. Sabe que eu tive um tio que dizia: chuvas de verão: depressa vêm, depressa vão!

**JEREMIAS** — Mais essa agora pra atrapalhar!

**HELENA** — Passeata pela paz, Jeremias! Tem que respeitar!

Sonia sente as dores e começa a entrar em pânico, com Helena procurando acalmá-la.

**SÔNIA** — (ESCANDALOSA) Vai nascer! Agora vai! Tô sentindo! Ai, meu Deus!

Jeremias coloca a mão na buzina e vai querendo furar a passeata que bloqueia parte da rua. Um sujeito se aborrece com isso e xinga. Jeremias grita com a cabeça pra fora do carro:

**JEREMIAS** — Sai da frente, que eu tô com a minha mulher parindo aqui dentro do carro, pô!

E vai buzinando, quase atropelando todo mundo. Gente saltando, xingando, fazendo gestos obscenos. Helena cuidando de Sonia e também preocupada com Jeremias.

**CORTA PARA:**

**CENA 40. MATERNIDADE. SALA DE PARTO. INTERIOR. DIA.**

HELENA / SONIA / MÉDICO OBSTETRA e EQUIPE

Helena entrando na sala, já paramentada para assistir ao parto. Sonia está já em trabalho de parto, a equipe se movimentando. Ela troca um olhar com Helena. Está suando, agitada. Helena anima-a com os olhos, bem solidária. Anestesia peridural.



**SÔNIA** — Me dá a sua mão, dona Helena.

**HELENA** — Fica calma, eu estou aqui. Não prometi que ia ficar até ver meu afilhado nascer? Então! Só saio daqui quando ele estiver do lado de cá, do nosso lado, do lado deste mundo maluco, mas que é o nosso mundo, não é? (**SONIA SORRI, NERVOSA**) Fecha os olhos, pensa nesse homenzinho que você está carregando... Já decidiu, escolheu o nome ou ainda está na dúvida?

**SÔNIA** — Já escolhi. (**PAUSA**) Francisco.

**HELENA** — Oh, que maravilha, Sonia! Não pode ter nome mais lindo, não é? É o meu santo predileto.

**SÔNIA** — Meu também.

Helena fica comovida.

**HELENA** — Uma linda escolha. Parabéns. Francisco. Lindo! Então! Fecha os olhos, pensa no Francisco... que ele já está chegando...

Sonia se debate.

**MÉDICO** — Mas por que tanta ansiedade, Sonia? Vai ver como é fácil nascer.

E iniciam o parto. A criança nasce. Fazer bem realista. A criança chora. Helena com lágrimas nos olhos. Muita emoção. Seguem as instruções de praxe, desde a limpeza do bebê – até que ele seja colocado sobre o peito de Sonia.

-----

Após a introdução do núcleo da personagem Helena, inicia-se a história do segundo núcleo dessa novela, o qual desenvolverá no transcorrer das cenas 03, 04, 05, 17, 20, 25 e 40 o tema da maternidade. Helena também faz parte dessa história, porém o ator principal é a sua empregada Sônia que está em trabalho de parto. Ela ocupa, agora, o papel da boa patroa e ajuda seus empregados Sônia e Jeremias com a chegada do seu primeiro filho. Observaremos por meio da análise como se projetam as relações de âmbito impessoal (econômico e profissional) e as relações de âmbito pessoal (de parentesco e afetivas). Também verificaremos qual dessas relações o texto privilegia.

A história desse núcleo começa quando Jeremias, ainda no final da cena dois, interrompe o café das três irmãs.

F 01



**JEREMIAS** — Dona Helena, Dona Helena, a Sônia tá tendo a criança, tá lá se torcendo toda!

**HELENA** - Tá bom, já tô indo lá vê, calma!

As três se levantam.

**HELENA** — (PARA AS IRMÃS) Acho que de hoje não passa mesmo.

A fala de Jeremias constrói a imagem de Sônia antes mesmo que o telespectador a veja. Assim, ficamos sabendo que ela está em trabalho de parto. Essa informação marca no enunciado um direcionamento para o tema da “maternidade”, pois ele está subsidiado por um simulacro a respeito do final da gestação. Como cita Barros “Os simulacros são objetos imaginários que não têm fundamento intersubjetivo, mas, mesmo assim, determinam as relações intersubjetivas.” (2001: 64) Ou seja, a maneira com que Jeremias interrompe as três, seu nervosismo e a sua agitação, bem como a sua exclamação, projetam para o texto o percurso do pré-parto até o nascimento do bebê.

A novela *Mulheres Apaixonadas* se propõe a falar das mulheres e suas paixões e, sem dúvida alguma, a maternidade é um dos sentimentos afetivos que mais marcam a maioria das mulheres por isso o texto enfatiza visualmente a performance de Sônia para se tornar mãe pela primeira vez. O texto, formado pelo conjunto dessas sete cenas, relata a chegada de um bebê ao mundo e as relações de sentido estão articuladas nos primeiros diálogos pela categoria semântica /vida vs morte/. Sônia e Jeremias aguardam o nascimento do seu bebê e portanto euforizam a vida. Eles estão eufóricos para entrar em conjunção com um objeto investido do valor vida, contudo eles têm medo de que esta conjunção não se realize.

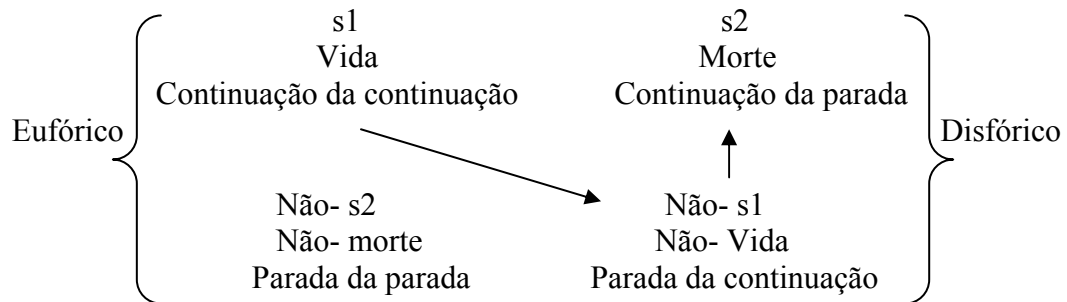
**SÔNIA** — Tenho medo que o bebê pule pra fora, caia no chão! Aconteceu com a comadre da minha mãe! A criança quase caiu dentro da privada!

**JEREMIAS** — (APAVORADO) Meu medo é o engarrafamento pra gente chegar no hospital!

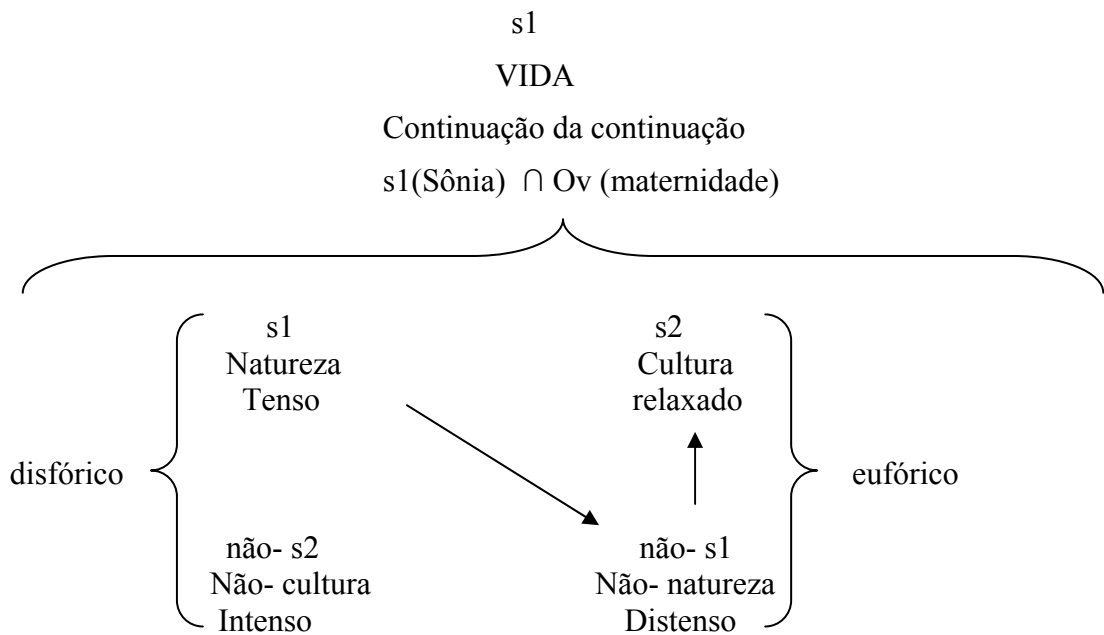
Nessas passagens percebemos que a categoria /vida vs morte/ orienta a narrativa e o estado dos sujeitos, mas devemos considerar que o estado deles não se altera até o final da cena quarenta. Eles já estão em conjunção com o objeto no qual está investido o valor vida e que é figurativizado pelo bebê, desde a primeira cena até a última. Trata-se de perceber que a categoria /vida/ é a base da história e os sujeitos não transitam em nenhum momento para o eixo da /não- vida/ ou da /morte/. Por isso, retornamos ao

texto e verificamos que as relações de sentido, na verdade, são estabelecidas pelas categorias /natureza vs cultura/.

Existe, portanto, duas categorias organizando o desenvolvimento da história. A primeira é virtual pois estrutura os simulacros dos actantes do enunciado e projeta o seguinte quadrado semiótico:



A segunda categoria está desenvolvida no termo s1 do quadrado anterior e articula seus termos contraditórios, formulando o seguinte quadrado:



O texto começa orientado pela categoria natureza ao apresentar Sônia em trabalho de parto e sentindo as contrações; logo em seguida se desloca para o eixo da não-natureza, pois mostra Helena e Jeremias se preparando para acompanhar Sônia até a

maternidade. Ao vermos Sônia no hospital a orientação discursiva se estabelece no eixo da cultura. Nesse momento, Sônia está em conjunção com a tranquilidade de receber seu bebê com todos os cuidados oferecidos pela medicina. Ela não apresenta mais aquele medo de ter a criança sem o auxílio dos médicos. Dessa forma, constatamos que a deriva narrativa se orientou de um estado tenso para um distenso até chegar a um estado relaxado e confirmar a euforização da dêixis não- S1(não-natureza)/ S2 (cultura).

No nível narrativo, depreendemos um programa de base que consiste na passagem de um estado de disjunção com o objeto de valor figurativizado pelo filho, para um estado de conjunção com ele. Contudo, ressaltamos que essa proposta de PN de base é meramente didática porque anteriormente ao parto, Sônia e seu bebê já mantêm uma relação conjuntiva de um tipo diferente e que se transforma gradualmente com o nascimento. Os dois, Sônia e seu bebê, formam um termo complexo, uma vez que “ele faz parte do corpo dela”.

Também observamos que as relações do nível fundamental projetam, já no nível narrativo, um programa narrativo cuja função é transformar o estado de disjunção com um parto tranqüilo em um estado de conjunção, por conseguinte, o texto relata a performance de Sônia. Essa performance está inserida dentro de um PN de base que teve início quando ela engravidou.

manipulação	competência	performance	sanção
Pressuposta	Faz parte da gestação	Parto	Receber o bebê

PN [s1(Sônia) U Ov (parto) --- s1(Sônia) ∩ Ov (parto)]

O PN de base já foi pré-realizado, pois Sônia encontra-se no último estágio do seu percurso, isto é, ela está no final da gestação. Assim, o objeto com o qual ela quer entrar em conjunção é o ato de concepção da vida, figurativizado pelo parto.

Ao sentir as dores pré-parto ela sabe que está chegando a hora do nascimento do seu filho e da conclusão do percurso da gravidez. Esse saber gera um estado passional

de medo. Sônia e Jeremias sabem e podem fazer o que é necessário para que o parto seja tranquilo, mas o sentimento do medo está motivado pela idéia de que não se saberá ou não se poderá realizar com sucesso os PNs de uso que possibilitarão a chegada ao hospital antes do bebê nascer.

Já no nível discursivo, os actantes - sujeito e objeto- serão convertidos nos atores<sup>22</sup> Sônia e seu bebê, Francisco. Também fazem parte dessa história os atores Helena e Jeremias. Sônia e Jeremias recobrem o papel figurativo dos pais e, durante o trajeto de transformação para esse estado, eles evocaram o tema da “Ansiedade com o nascimento do primeiro filho”. Verificamos na fala deles um grande número de figuras. Sônia utiliza as seguintes figuras discursivas para demonstrar seus medos e receios:

- sinto que meu filho vai me escorrer pelas pernas;
- meu bebê vai cair no chão;
- tenho medo que o bebê pule pra fora;
- a criança quase caiu dentro da privada.

Esse conjunto de figuras está de acordo com uma série de histórias do senso comum, segundo as quais a criança pode nascer antes da mãe conseguir chegar ao hospital. Logo, percebemos que o percurso figurativo colabora para criar o efeito de sentido de realidade e perpetuar essas histórias. Sônia reitera simulacros pré-concebidos e respalda histórias populares que o telespectador já ouviu ou conhece, por meio, até mesmo, da própria TV. Quem nunca ouviu histórias de crianças que nascem em casa ou dentro de viaturas que não conseguiram chegar ao hospital?

A ênfase nessas histórias populares se dá na fala de Helena “— (RINDO) Com a Lorena, minha cunhada, aconteceu uma história parecida! Sabe o que o médico falou pra ela? “Feche as pernas!” Ao relatar que a sua cunhada passou por uma situação

---

22. O actante pertence à sintaxe narrativa e define-se pelos papéis actanciais que engloba: o actante Sujeito subsume, entre outros, os papéis de sujeito do querer, de sujeito competente, de sujeito realizador. Na instância do discurso, o actante converte-se em ator, ao receber investimento semântico, temático e/ou figurativo. O ator resulta, assim, da combinação de papéis da sintaxe narrativa com um recheio temático e/ou figurativo da semântica do discurso. (Barros, 2001, p. 80)

especial na hora do parto, Helena, que ocupa o papel figurativo da boa patroa, instaura um argumento de testemunho e demonstra que essas histórias são “reais”, pois já aconteceu com um membro da sua família. Esse comentário reafirma o efeito de sentido de verossimilhança entre ficção e realidade.

Outro tema que atravessa esse discurso é “O problema do trânsito urbano”. Esse assunto é suscitado por Jeremias, que se vê assombrado pelo medo de não conseguir chegar ao hospital. Existem três figuras que recobrem esse problema: “engarrafamento”, “o trânsito anda uma merda”, “fiquei uma hora de Copacabana até aqui em casa”. Falar do trânsito é uma maneira que a novela encontrou para estabelecer um efeito de sentido de reconhecimento com seu destinatário/ telespectador, uma vez que o problema do trânsito na vida cotidiana é uma rotina. Assim, a novela faz- crer que os personagens enfrentam os mesmos problemas que os telespectadores.

Também perpassa o discurso desse núcleo o tema da “Violência das grandes cidades”. O enunciador aborda essa questão através da passeata pela paz. O percurso figurativo composto pelo grupo Hare Krishna, as pessoas vestindo roupas coloridas e as faixas com dizeres de paz, buscam chamar a atenção do telespectador para perceber que a violência é um problema social que atinge a todos. Ou seja, a partir do momento em que nascem, os sujeitos estão expostos à violência e aos perigos do mundo natural.

Helena recobre o papel figurativo da boa patroa e sustenta o tema da “amizade e carinho da patroa pela empregada”, atenuando- se, assim, as fronteiras sociais e econômicas que as separam. Em nenhum momento Helena desvia-se dessa posição, ao contrário, seu papel é reforçado durante todo o texto. Diríamos que depois da maternidade essa é a segunda temática mais reiterada ao longo desse discurso. A imagem da boa patroa aparece na primeira cena deste núcleo e alcança, como veremos logo mais, seu ápice na sala de parto.

Salientamos que essa forte amizade entre patroa e empregada é uma característica da nossa cultura. Roberto DaMatta, um famoso antropólogo brasileiro, em seu livro “O que faz o Brasil, Brasil?” estabelece um paralelo entre a casa, a rua e o trabalho e comenta que a rua é o lugar do trabalho enquanto na casa não deve haver trabalho, por isso, curiosamente, o trabalho na casa é visto como “serviço” doméstico.

Essa mudança de nomenclatura é uma forma de camuflagem, pois o brasileiro vê o trabalho como algo duro e penoso, enquanto o “serviço” parece algo mais ameno. Com isso “No nosso sistema, tão fortemente marcado pelo trabalho escravo, as relações entre patrões e empregados ficavam definitivamente confundidas.” (1986: 32) Essa confusão entre o que é uma relação econômica ou afetiva marca a convivência entre Helena e Sônia.

Tanto que Téo, marido de Helena, seguindo o mesmo percurso que sua mulher, evidencia o papel figurativo do bom patrão pela maneira carinhosa e brincalhona de falar com Sônia “E aí, menina, essa criança nasce ou não nasce?”. A enunciação da pergunta sustenta o efeito de sentido de carinho pela empregada, bem como o desejo de que tudo ocorra bem. O substantivo “menina” é uma marca deixada no enunciado para comprovar a liberdade e familiaridade deles, também reforçando o efeito de sentido de intimidade respeitosa entre patrão e empregada. Quanto a Helena, seu carinho e amizade são demonstrados tanto pelo fato de acompanhar Sônia à maternidade como no transcorrer da seguinte conversa:

- Cena 20: **HELENA** — A gente vai atrasar pro casamento! Tá sabendo?  
**TÉO** — Deixa comigo, mamãe! A gente vai voando!  
**SÔNIA** — (NOVAMENTE SE LAMENTANDO) Por minha culpa!  
**HELENA** — Outra vez, Sônia?  
**SÔNIA** — (FRAGILIZADA) Ah, fica aí, Dona Helena, eu me viro sozinha com o Jeremias!  
**HELENA** — Nem pensar! Eu prometi que ia assistir a esse parto! E vou assistir!

Sônia mais uma vez lamenta por atrapalhar a patroa, mas Helena demonstra não gostar dessas lamentações, dizendo que prometeu assistir ao parto e assistirá. O ato perlocucional da promessa e o desejo de cumpri-la é uma maneira de mostrar seu afeto e carinho. Assim, Helena faz crer que Sônia ocupa, muito além da posição de empregada, a posição de amiga, e, por isso, ela sente-se na responsabilidade de ajudá-la com o mesmo afeto que daria a um membro de sua família. Esse carinho que patrões e empregados manifestam uns pelos outros, se consagra na sala de parto, quando Helena revela que o filho de Sônia será seu afilhado “Não prometi que ia ficar até ver meu afilhado nascer?”

O parto, na cena quarenta, conclui a história desse núcleo. Observamos que nela a amizade e o carinho que Helena sente por Sônia são ressaltados ao máximo, tanto nos diálogos como visualmente. Quando Helena entra na sala de parto, ela e Sônia travam o seguinte diálogo.

**SÔNIA** — Me dá a sua mão, Dona Helena.

**HELENA** — Fica calma, eu estou aqui. Não prometi que ia ficar até ver meu afilhado nascer? Então! Só saio daqui quando ele estiver do lado de cá, do nosso lado, do lado deste mundo maluco, mas que é o nosso mundo, não é? (SONIA SORRI, NERVOSA) Fecha os olhos, pensa nesse homenzinho que você está carregando... Já decidiu, escolheu o nome ou ainda está na dúvida?

**SÔNIA** — Já escolhi. (PAUSA) Francisco.

A cena quarenta não só conclui a história desse núcleo, bem como é o momento de realização da performance principal e da sanção do sujeito. Por ser o momento de conclusão do PN de base, em que Sônia receberá em seus braços seu primeiro filho, essa cena é muito trabalhada visualmente, merecendo portanto uma atenção especial.

Primeiramente, a câmera focaliza a mão de Sônia segurando a cama (F 01), depois se movimenta em direção a sua barriga com Helena atrás entrando na sala de parto (F 02), por fim, focaliza o rosto de Sônia com duas mãos ao redor da sua cabeça (F 03). Sônia, com a mão estendida, pede para Helena lhe dar a mão (F 04) e Helena, atendendo ao pedido, dá a mão para ela (F 05, 06, 07).

F 01



F 02



F 03



F 04



F 05



F 06



F 07



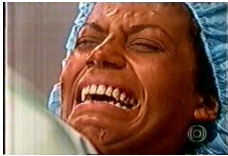


Depois, Helena e Sônia trocam um rápido diálogo, que será analisado mais adiante, e assistimos as imagens de Sônia dando à luz. Esta performance do sujeito é focalizada de vários ângulos: vemos o rosto de Sônia demonstrando as dores das contrações (F 08); Jeremias, olhando para Sônia (F 09) e o médico, que tentando acalmá-la (F 10), diz:

**MÉDICO**

— Mas por que tanta ansiedade, Sonia? Vai ver como é fácil nascer.

F 08



F 09



F 10



A câmera focaliza Sônia chorando e Helena segurando sua cabeça (F 11), apreendendo, então, os olhos de Helena cheios de lágrimas (F 12). Sônia agitada e chorando dá um grito (F 13). Logo em seguida, ouvimos o choro do bebê e a câmera abre seu ângulo em plongée (F 14); por fim, vemos o bebê que acabou de nascer (F 15).

F 11



F 12



F 13



F 14



F 15



A câmera se volta para Sônia (F 16), mais uma vez para Helena observando o corte do cordão umbilical (F 17), para Jeremias olhando seu filho (F 18), vemos a repetição de uma imagem que já apareceu no começo desta cena, as mãos dadas das duas mulheres (F 19). Por fim, Sônia abre um sorriso (F 20); Helena mais uma vez chora (F 21), enquanto a enfermeira limpa o bebê (F 22) e o entrega para a mãe (F 23).

Nesse momento, a câmera apreende a imagem de todos (F 24) e vai fechando o close em Sônia (F 25), que encerra a cena com um beijo no filho (F 26).

F 16



F 17



F 18



F 19



F 20



F 21



F 22



F 23



F 24



F 25



F 26



Todo esse jogo de câmera, é claro, tem por objetivo criar o efeito de sentido de máxima realidade e tornar a cena o mais emocionante possível. Por si só o nascimento já produz uma carga emocional forte, mas nessa cena, ao apreender as imagens ângulo a ângulo, o observador alimenta e ressalta o efeito de sentido de emoção, tanto da mãe da criança, quanto de Helena que foi focalizada com uma lágrima no rosto (F 21).

A cena do parto é amplamente dominada pelo efeito passional<sup>23</sup>. O recurso de aproximação da câmera intensifica a passionalidade e quando a câmera se afasta é a

---

23. Ainda na instância narrativa trata-se das paixões dos sujeitos, que são analisadas como arranjos modais, e organizam-se de acordo com a combinatória das modalidades do querer, dever, poder, saber e crer. Existem as paixões simples (ou paixões de objeto) decorrentes de uma relação entre sujeito e objeto motivada pelo /querer-ser/, tal qual o desejo, a avareza, o medo, etc; e existem as paixões complexas que derivam, a partir de um estado inicial de espera do sujeito apaixonado, que /quer-ser/ e /crer/ que um outro sujeito vai colocá-lo em conjugação. Dessa espera, que é um simulacro construído pelo sujeito e que muitas vezes o outro sujeito desconhece, resultam combinações que dão origem à paixões como angústia, aflição, etc. Essas paixões podem desencadear o percurso da vingança. Os arranjos modais, não só, deixam entrever os estados de alma dos sujeitos bem como desencadeiam os efeitos passionais.

dimensão global que ganha sentido. Isso quer dizer que o afastamento da câmera fornece ao telespectador uma visão geral e uma identificação cognitiva do que está acontecendo.

Na fala de Sônia, existe o pedido para que Helena lhe dê a mão, o que demonstra que Sônia está feliz e também se sente segura ao lado dela. Essa importância dada para Helena não está apenas no pedido de Sônia, como também é reiterada pelas inúmeras vezes que Helena é focalizada. Fazem parte dessa cena Sônia, Helena, Jeremias e a equipe médica. Helena é focalizada diversas vezes, e o observador faz questão de se deter nela. Ela aparece auxiliando Sônia (F 27), emocionada e com lágrimas nos olhos (F 28), olhando nitidamente o médico cortar o cordão umbilical (F 29), e em várias outras cenas. Enquanto isso, Jeremias aparece apenas três vezes (F 30, 31, 32) e sempre rapidamente. Isso comprova uma escolha enunciativa que privilegiou Helena em detrimento do próprio marido.

F 27



F 28



F 29



F 30



F 31



F 32



Assim, comprovamos que o importante não são os empregados em si, mas a posição de Helena com relação a eles. Na realidade, a construção da imagem de Helena é o que se reitera diversas vezes no discurso. A novela quer ressaltar sua imagem, o que já vinha acontecendo ao longo do texto cada vez que Sônia se lamentava por estar atrapalhando a patroa e Helena, então, gentilmente a repreendia.

Cena 05

**MARIA**  
atrasar!

— A senhora tem o casamento lá na fazenda! Vai se

**SÔNIA**

— E por minha culpa!

Cena 17            **SÔNIA** — (LÁ DO SOFÁ) Olhai! Culpa minha! EU tô atrapalhando a senhora!

Helena faz um gesto impaciente para Sonia e continua sem se interromper:

Cena 20            **SÔNIA** — (NOVAMENTE SE LAMENTANDO) Por minha culpa!

**HELENA** — Outra vez, Sonia?

Lembrando mais uma vez Roberto DaMatta, essa aparente amizade entre patrão e empregado é uma característica da nossa cultura, pois

*... até hoje misturamos uma relação puramente econômica com laços pessoais de simpatia e amizade, o que confunde o empregado e permite ao patrão exercer duplo controle da situação... O caso mais típico e mais claro dessa problemática – muito complexa e a meu ver ainda pouco estudada – é o das chamadas ‘empregadas domésticas’, as quais são pessoas que vivendo nas casas dos seus patrões, realizam aquilo que, em casa, está banido por definição: o trabalho. Nessa situação, elas repetem a mesma situação dos escravos da casa de antigamente, permitindo confundir relações morais de intimidade e simpatia com uma relação puramente econômica, quase sempre criando um conjunto de dramas que estão associados a esse tipo de relação de trabalho onde o econômico está subordinado ao político e ao moral, ou neles embebido. (1986: 32 – 33)*

No instante em que Sônia pede para Helena lhe dar a mão, a câmera focaliza o aperto de mãos das duas (F 33), e depois que Sônia tem seu bebê, novamente aparece um aperto de mãos (F 34). Ou seja, a imagem das mãos abre e fecha a história desse núcleo e representa a força, a união e o companheirismo de Helena com relação a sua empregada Sônia, privilegiando no enunciado, as relações de âmbito pessoal, de parentesco e de afeto.

F 33



F 34



Também existe uma oposição cromática entre as cores das peles. As mãos brancas são da patroa e as mãos negras são da empregada. Escolher uma negra para o papel da empregada e uma branca para o papel da patroa, determina um posicionamento ideológico<sup>24</sup>, considerando-se que o telespectador aceitará essas duas figuras como representantes da sua “realidade”. O texto não pretende romper nenhum paradigma ou criar nenhum tipo de conflito; ao contrário, ele reitera, ao longo das imagens, papéis sociais que considera estereotipados na cultura brasileira.

O close-up na imagem das mãos apaga a relação entre as grandezas do superior e do inferior: o que prevalece é uma operação de mistura produzindo o efeito de sentido de igualdade entre as duas mulheres. Essa imagem produz um efeito de emoção muito forte e atenua a desigualdade das classes sociais.

O texto escolhe o regime de participação<sup>25</sup> para construir a imagem das duas mulheres. O percurso que elas desenvolvem ao longo do discurso segue um contínuo que não se quebra, pois em nenhum momento acontece qualquer ruptura no trajeto que elas seguiram juntas.

Ao mesmo tempo que o percurso delas é contínuo, a intensidade projetada na relação que as une também é muito forte, o que faz parecer “natural” essa amizade. A ligação entre esses dois sujeitos se estabelece por uma representação de familiaridade, explorando-se nesse discurso a idéia de que Helena e Sônia se consideram como membros de uma mesma família. E a relação de âmbito econômico, que é o laço de união entre patrão e empregado, se apaga da história apresentada ao telespectador. Tanto que a patroa ocupa o papel de madrinha e o filho da empregada de afilhado. Com esses papéis elas passam, no modo do parecer, a fazer parte de uma mesma família.

---

24. Ideologia está sendo empregado aqui com o mesmo sentido que Barros utiliza no seu livro, “Ideologia está sendo entendida como visão de mundo. Não se ignora, porém, a outra concepção, igualmente fundamental, de ideologia, como falsa consciência, isto é, como criação de ilusão ou como ocultamento da realidade social.” (Barros, 2001: 148)

25. Segundo Zilberberg e Fontanille, o discurso pode escolher operar com dois princípios: o princípio de participação e o princípio de exclusão. Eles explicam que “O regime de exclusão tem por operador a triagem e, se o processo atinge seu termo, leva à confrontação contensiva do exclusivo e do excluído e,... O regime de participação tem por operador a mistura e produz a confrontação distensiva do igual e do desigual.”

# **Capítulo 3**

**O matrimônio –**

**Qual a razão de ser ou não ser?**

### 3. O matrimônio - Qual a razão de ser ou não ser?

#### 3.1 Script – cenas 8, 16, 31, 32, 33, 34, 35, 47, 36, 37, 55, 38, 39, 53, 54, 63 e 64

##### O BOLO

##### CENA 08. HOTEL. LOBBY. INTERIOR. DIA.

ATAULFO / TÉO / PÉROLA / VIDINHA / LEILA / RAFAEL / ANTONIO / ROBSON / FIGURANTES

Eles aparecem no lobby, ao mesmo tempo que Vidinha cruza acompanhada por dois figurantes que carregam um lindo e enorme bolo de casamento, protegido por uma armação coberta. Movimentação habitual. Antonio é um dos recepcionistas e Robson é o ascensorista. Figurantes empregados, figurantes hóspedes. Um entra e sai de gente, malas, elevadores que se abrem, que se fecham.



**VIDINHA** — Oi, tio! (PARA PÉROLA) Oi, madrinha!

**TÉO** — Oi madrinha, eu sou seu padrinho, sabia também?

**VIDINHA** — Padrinho e madrinha! Quer que peça a bença agora?

Brincadeiras, cumprimentos informais, íntimos, com beijocas, carinho.

**TÉO** — Deus te abençoe, pensei que você já estava lá na fazenda.

**VIDINHA** — Estamos indo! (CORTA) Apressa meu pai, Antonio! (CORTA) Ah! Olha só o bolo não ficou uma beleza, hum!

Descobre parcialmente o bolo. Eles olham, exclamações ad-libitum.

**PÉROLA** — Mas isso vai assim, Vidinha? Esse bolo não vai desmontar não?

**VIDINHA** — Não, tá super calçado e eles vão atrás, segurando no carro, não é! (CORTA) Meu pai, Antonio!

**PÉROLA** — Ta bom, a gente se vê lá! Tchau! Até já!

**TÉO** — Até já!

**VIDINHA** — Meu pai, Antônio!

**ANTONIO** — Avisei! Ele vem descendo!

Rafael aparece, vestido esportivamente.

**VIDINHA** — Pai!!

**TÉO** — Olha aí, olha ele aí!!

**VIDINHA** — Pai assim a gente vai chegar atrasado!

**RAFAEL** — Estava trocando de roupa! Não vou pegar uma estrada de paletó e gravata!

**TÉO** — Eu nunca te vejo assim!

**RAFAEL** — Mas é como eu gostaria de andar sempre!

**VIDINHA** — Vamos lá, a gente tem que acomodar direitinho no carro! Tchau, pessoal!

**TÉO** — Vai minha filha, vai, vai, vai, vai!

**VIDINHA** — Tchau!

**RAFAEL** — Um buraco na estrada e já viu, não é? Esse bolo desaba!

Os dois figurantes vão saindo com o bolo, acompanhados de Vidinha.

**TÉO** — Quietos cara! Quietos cara! E aí, tá emocionado com o casamento do filho?

**RAFAEL** — Ah, olha se fosse a Vidinha eu ia levar até um cardiologista, viu mas filho homem... e o Diogo ainda mais, sempre cheio de gatinhas... eu já estou acostumado!

**TÉO** — É isso aí, você tem razão, eu tô contigo! Filha mulher é fogo!

**VIDINHA** — (DISTANTE, CENSURANDO) Pai!!!

**RAFAEL** — Vai entrando no carro, que eu tô indo.

**VIDINHA** — Não demora!

**TÉO** — Vai lá, vai lá! A gente se vê!

**RAFAEL** — Até mais!

**TÉO** — Olha esse bolo aí, eu to passando!

E Vidinha desaparece atrás dos figurantes, preocupada com a integridade do bolo. Téio, Pérola e Ataulfo também saem do hotel. Rafael vai até onde está Leila, a telefonista. Olham-se sempre com cumplicidade, pois têm um “caso”. Ele aguarda que ela passe uma ligação.



**LEILA** — (NO TELEFONE) Um momento só, por favor, que eu vou passar a ligação.. (PASSANDO A LIGAÇÃO) Dona Maria Elza – dona Leonor no telefone. De nada.

E desliga.

**RAFAEL** — Lelé, estou indo.

**LEILA** — Ah, é divirta-se!

**RAFAEL** — Que é, você está zangada comigo? Você acha que eu podia deixar de ir no casamento do meu filho?

**LEILA** — Não, claro que não, mas você acha que eu fico feliz de passar sozinha um sábado e um domingo?

**RAFAEL** — Depois a gente desconta, Lele! E eu te pago este fim de semana com juros e correção monetária!

**LEILA** — Quero só ver!

**RAFAEL** — Ta fazendo charminho, não é?



**LEILA** — E vê se não bebe demais, tá!

**RAFAEL** — Pode deixar.

Toca o telefone.

**LEILA** — Vai, se manda, que eu tô trabalhando!

Ele dá uma piscadela maliciosa, manda um beijinho de longe e sai, enquanto ela atende o telefone.

**LEILA** — Hotel Praia do Leblon, boa tarde. Leila às suas ordens.

**CORTA PARA:**

### **CENA 16. ESTRADA PARA VASSOURAS. EXTERIOR. DIA.**

RAFAEL / VIDINHA / OS 2 FIGURANTES

O corte é feito para pai e filha cantando enquanto ele dirige a perua. Cantam “Tarde de Tapuã”, de Vinícius de Moraes e Toquinho. Para ficar uma cena rica musicalmente, eles devem estar cantando junto com o som do CD ou do rádio, que está tocando essa canção. A melhor gravação é a de Vinícius, Toquinho e Marília Medalha. Pai e filha bem integrados. Na parte de trás do carro, os dois figurantes, numa posição incômoda, não achando a menor graça naquilo. Eles escoram o lindo bolo de casamento.



### **CENA 31. FAZENDA. BANHEIRO DE LORENA. INTERIOR. DIA.**

LORENA / EXPEDITO / ARGEMIRO / TELMA

O contraste é absoluto: do cemitério para o banheiro de Lorena. Argemiro e Expedito recolocam a porta no lugar. Lorena continua dentro da banheira, agora falando no celular, ao mesmo tempo em que fala com pai e filho. Expedito sempre tímido, esforça-se para não olhar aquela mulher dentro da banheira. Argemiro nem liga, acostumado que está com as excentricidades da patroa. Texto em curso.



**LORENA** — (NO TELEFONE) Eu queria que você me visse agora! (RINDO) Eu tô enfiado numa banheira, sem poder sair, eu tenho dois homens no banheiro, consertando a porta! (CORTA) Falando em porta, Argemiro vamos embora, eu preciso sair do banho. (CORTA) Você acredita que o noivo ainda não apareceu. Você não conhece meu filho! Saiu pra festejar, despedida de solteiro com os amigos ontem a noite e ainda não apareceu, juro! Deve ter ficado na casa de alguém, dormindo. Aliás, gente vamos embora com esse concerto, eu preciso sair do banho. Eu tenho tanta pena da Marina, sabe! Lógico, eu acho que ela vai sofrer se o Diogo não criar juízo!

Nesse momento, Telma entra no banheiro como um furacão, quase derrubando a porta em cima de Argemiro e Expedito. Lorena leva um susto.

**TELMA** — Ai, Lorena! Lorena, a Vidinha ligou da estrada, disse que o carro quebrou, começou a chover e o bolo está desmoronando!

**LORENA** — Que aconteceu???

Instantaneamente, esquecendo-se de que está nua, Lorena levanta-se, fica de pé dentro da banheira, ainda deixando cair na água o celular. E exclama:

**LORENA** — Eu disse pra Vidinha não trazer o bolo pela estrada!

E dá-se conta – só agora – de que está de pé, nua. Expedito olha para ela, boquiaberto. Argemiro vira-se de costas e Telma nem sabe o que pensar!

**CORTA PARA:**

### **CENA 32. ESTRADA PARA VASSOURAS. EXTERIOR. DIA.**

RAFAEL / VIDINHA / 2 FIGURANTES / GAIATOS

Chove. Aquela chuva de verão mesmo, em meio ao sol. O carro está com um pneu furado, percebendo-se que deu uma derrapada e acabou mal colocado no acostamento. Rafael e um dos figurantes olham desolados. Dentro do veículo, Vidinha e o outro figurante tentam, desajeitadamente, dar uma arrumada no grande bolo, que já está meio troncho, quase desabando. O texto já está em curso quando abre a cena.



**RAFAEL** — Ah! Pneu furado logo agora, isso não podia ter acontecido. (CORTA)  
Vidinha!

**VIDINHA** — (GRITA DE LÁ) Fala!

**RAFAEL** — O que foi que sua mãe falou?

**VIDINHA** — Eu dei o recado pra Telma!

**RAFAEL** — Tinha que ter falado com a sua mãe!

Vidinha sai do carro e se aproxima, já espirrando.

**VIDINHA** — Ah! Por que não fala você?

**RAFAEL** — Porque se eu falo, eu brigo. E hoje é um dia especial, eu quero paz.

**VIDINHA** — Ah! Eu também. (ESPIRRA)

**RAFAEL** — Sai, sai! Vem pra cá! Fica dentro do carro. (CORTA) Se a chuva continuar, como é que vai ser com a festa? Ao ar livre?

**VIDINHA** — O pior é o bolo. Não vai dar tempo de providenciar outro, não!

**RAFAEL** — O bolo é o de menos! O problema é a festa. A fazenda tá forrada de comida. (ELA ESPIRRA E ELE GRITA) Sai dessa chuva menina, você vai pegar uma pneumonia, eu já falei!

**VIDINHA** — Pára de implicar comigo, pai! Olha ! Eu adoro chuva! O problema é o bolo, que a mamãe fala nele há mais de um mês! E o pior: pediu mil vezes pra eu não trazer no carro, mas deixar isso por conta da Hilda, que tem prática, tem gente especializada pra transportar um bolo desse tamanho! (TEM UM ESTALO) A Hilda! Ela que fez o bolo, quem sabe tem uma solução? Pai!

**RAFAEL** — Então, liga pra ela!

Vidinha vai para dentro do carro, pegando o celular. Um carro se aproxima, com alguns rapazes e moças. Buzina, diminui a marcha, como quem vai oferecer ajuda. Quando chega bem perto, um dos gaiatos grita:

**GAIATO** — Aí tio, providencia o enterro – que esse carro já morreu!

E aceleram, às gargalhadas e buzinando com estardalhaço. Rafael faz aquele gesto obscuro, erguendo o dedo médio.

**CORTA PARA:**

### CENA 33. APTO. DE HILDA. COZINHA. INTERIOR. DIA.

HILDA / ODETE

Alternando com



### CENA 34. ESTRADA PARA VASSOURAS. EXTERIOR. DIA.

VIDINHA / RAFAEL / OS 2 FIGURANTES

Hilda fala no telefone com Vidinha. Ela está decorando um lindo bolo de aniversário auxiliada por Odete, a empregadinha da casa. Ela veste um quimono, bem à vontade. Vidinha dentro do carro, no banco da frente, enquanto Rafael e os figurantes – no banco de trás - ainda tentam manter o bolo de pé.



**HILDA** — (ADMIRADA) Mas como é que o bolo foi desmoronar?

**VIDINHA** —(ESFORÇANDO-SE PARA SER PACIENTE) Chovendo! O pneu furou! O papai freou, a gente derrapou! Que bolo ia agüentar isso sem desmoronar, Hilda?

**HILDA** — Bom... eu não tenho, não tenho uma solução. Eu fiquei mais de seis horas fazendo e decorando esse bolo! (CORTA PARA ODETE) Odete, Bate esse creme aqui, se não vai passar do ponto! (RETOMANDO COM VIDINHA) Olha, meu amor, eu lamento, eu lamento muito, mas eu não tenho uma solução. Não assim, de repente. Um bolo de casamento é um bolo de casamento, não é!

**VIDINHA** — Ah! Mas não tem nenhum outro bolo pra substituir, Hilda?

**HILDA** — Tá brincando! As pessoas estão se separando muito mais do que casando!

**VIDINHA** — Não tem nenhuma idéia, nenhuma solução, nada?

**HILDA** — (HESITA) Não... não me ocorre nada assim... que possa resolver... Tenho um bolo de aniversário pra entregar amanhã, que nós estamos acabando de decorar. É bonito, mas nada que se compare a esse aí, claro. (CORTA PARA ODETE) Odete, ponha as estrelinhas e pegue aquele confeito prateado ali!

**VIDINHA** — (QUE NÃO SE INTERROMPEU) Traz esse bolo, Hilda, quando você vier pro casamento. Antes um bolo simples do que nenhum!

Rafael se aproxima, rindo muito do que vai anunciar:

**RAFAEL** — O bolo desabou de vez!

E cai na gargalhada. Vidinha acaba rindo também.

Comentário musical.

**CORTA PARA:**

---

## 2º INTERVALO COMERCIAL

---

### CENA 35. FAZENDA. QUARTO DE LORENA. INTERIOR. DIA.

LORENA / TELMA / CLEIDE

O corte é feito para Lorena, enfiada num roupão, enxugando os cabelos e andando de um lado para outro. O texto já em curso.



**LORENA** — E ainda por cima derrubei o maldito celular dentro da banheira! Me empresta aqui o seu., Telma. Vou falar com a Vidinha. (TELMA EMPRESTA E ELA VAI DISCANDO)) Aposto que o telefone dela está na caixa-postal! Deve estar morrendo de medo de falar comigo! Quer ver? (CONSTATANDO) Caixa-postal! Não falei! Falei! (CORTA) Falei mais de um milhão de vezes com ela: “Deixa o problema do bolo com a Hilda, que é uma profissional!” Ela não, teimou, teimou - até me convencer que seria capaz! Meu Deus do céu, onde eu estava com a cabeça quando botei o nome da minha filha de Vida? Morte seria o nome ideal pra ela, pois é isso que ela está fazendo, ela tá me matando com esse maldito gênio que ela tem, igualzinho ao meu! Minha Santa Rita, olha: eu me agüento, mas agüentar uma pessoa com o meu gênio é demais! (CORTA) E a chuva?

**TELMA** — Ainda não chegou por aqui, Lorena!

**LORENA** — E se ela chegar?

**TELMA** — Calma, a gente vai por em ação o plano B, que é arrumar a festa aqui dentro, usando o alpendre, o salão, enfim a casa toda!

**LORENA** — O alpendre, o salão, a casa toda, inclusive o meu quarto, com as pessoas sentadas em cima da minha cama! Ah, não, não! Isso é demais é muita pobreza (CORTA, PREOCUPADA) Hoje acordei mal, viu. Tive um pesadelo, desastre de carro com uma moça morta, vestida de noiva.

**TELMA** — Ai, pelo amor de Deus, Lorena!

**LORENA** — Verdade, ainda por cima agora dois homens me vendo pelada no banheiro, me vendo pelada! Que coisa de mais excitante pode me acontecer, me diz?

Telma ali, meio vendida. Cleide entra, sempre assustada e com medo da patroa.

**LORENA** — E que foi? Qual é a desgraça que você vem me anunciar, agora?

**CLEIDE** — A Vidinha ligou e/

**LORENA** — (CORTA) Quero falar com ela!

**CLEIDE** — Pois é, mas ela... ela falou que não precisava falar, que era só um recado, que/

**LORENA** — Não precisa falar, era só um recado. Você ta vendo, ta vendo que ela ta com medo de mim, não quer falar comigo, não quer assumir a burrada que ela fez. E o que foi que ela disse, desembucha?

**CLEIDE** — Que tá tudo bem... que ela já resolveu o problema, que já vem vindo.

Pausa. Olham-se todos.

**LORENA** — Ah! Resolveu o problema como? Ela reconstruiu o bolo? Ah, este dia que não acabar nunca! Cadê o noivo, cadê o meu filho, que não voltou até agora da despedida de solteiro? Só falta ele não aparecer pro casamento!

### **CENA 47. FAZENDA. UMA SALA. INTERIOR. DIA.**

HILDA / CLEIDE / EXPEDITO / LORENA

O corte é feito para o bolo de aniversário que Hilda colocou sobre a mesa. É um bolo bonito, mas realmente não se compara ao que vimos no início do capítulo, que era o do casamento. Lorena fala em cima do corte. Ao lado deste bolo, vemos o bolo do casamento, quase todo desmoronado.



**LORENA** — Ah! Que tristeza, que tristeza, Hilda! Passei um mês, um mês escolhendo o bolo mais caro, mais lindo, mais rico do seu catálogo! Eu espalhei pra todo mundo, elogiei, falei maravilhas do bolo, eu disse que jamais ninguém veria um bolo tão fantástico! E agora eu apresento isso.

**HILDA** — Lorena, assim você até me ofende!

**LORENA** — Ah! Desculpa!

**HILDA** — Não é maravilhoso, mas é muito digno! Eu vou tirar as estrelas e colocar os noivinhos em cima! (CORTA) Vamos fazer uma coisa: colocamos este bolo no centro. E em volta, cortado em fatias, o que sobrou desse. Quem é que vai saber? Fatiado, dá pra salvar uns 70%!

**LORENA** — Você acha, pode ser uma boa idéia! Pelo menos da chuva nos vemos livres, já imaginou se chove, eu me mato.

Expedito entra, timidamente. Lorena pára o que está falando e olha o rapaz. Cleide também. Cada uma à sua maneira de cobiçar. O telefone está fora do gancho, aguardando.

**LORENA** — Uh?

**EXPEDITO** — A senhora dá licença?. É que minha irmã tá no telefone, querendo falar comigo.

**LORENA** — Claro, tá bom, pode atender.

Ele atende. Ela ainda olha pra ele por um segundo e depois encerra o assunto:

**LORENA** — Bom, vamos à luta que a vida continua. Minha querida Hilda: dá uma geral pra mim que eu vou me enfiar num vestido de mãe do noivo! Cleide, não fica com esse ar embaçado não, querida! Eu quero todo mundo esperto, muito esperto!

**HILDA** — Vamos lá, Cleide. Sabe onde tem uma espátula?

Hilda e Cleide saem, levando o bolo.. Lorena faz uma saída falsa, mas logo volta e fica olhando Expedito falar no telefone com a irmã. Ele está de costas para ela.

**EXPEDITO** — A festa nem começou, mas tá tudo muito bonito. (BEM, INGÊNUO) E tem comida de todo jeito, você tem que ver! Só de olhar dá água na boca! Os doces então? Uhh!! De tudo quanto é jeito!

Lorena sorri e só agora sai.

**CORTA PARA:**

## **O NOIVO**

### **CENA 36. QUARTO DE MOTEL. INTERIOR. DIA.**

DIOGO / DANIELE

O corte é feito para Diogo abrindo os olhos e dando de cara com uma moça bonita dormindo ao seu lado. Procura lembra-se de onde está e o que aconteceu. Ergue-se na cama e olha o relógio. Está nu. Levanta-se, vai para o banheiro e abre o chuveiro, retornando. A moça bonita acorda e se espreguiça, gostosa.



**DANIELE** — Vai sair sem falar comigo?

**DIOGO** — Oi! Eu to atrasado pro meu casamento!

**DANIELE** — Você tinha que me lembrar, né?

Levanta-se, também nua, e abraça Diogo, querendo trazê-lo de volta à cama, enquanto o texto segue sem interrupção.

**DANIELE** — Mas não importa! Hoje você ainda é solteiro e depois casar não é morrer...

E ri, enlaçando-o, ele querendo se desvencilhar, protestando.

**DIOGO** — Pois é, Luiza, mas eu preciso ir, pois é!

Ela bate no rosto dele, de brincadeira, fazendo charme.

**DANIELE** — Luiza eu sou Daniele. A Luiza ficou com seu amigo, deve estar ai no quarto ao lado.

**DIOGO** — Eu sei, me desculpa Daniele, eu to pó, a minha cabeça está explodindo, eu to de ressaca, agora eu preciso tomar um banhozinho agora, ta.

Desvencilha-se e vai para o banheiro. Ela vai atrás.

**CORTA PARA:**

### **CENA 37. BANHEIRO DE MOTEL. INTERIOR. DIA.**

DIOGO / DANIELE



Ele entra no chuveiro, ela entra atrás. Ficam naquele jogo, ele querendo se apressar, ela não deixando. Beijam-se finalmente, enlaçam-se, amam-se. Água correndo pelos dois corpos, cena linda, sem vulgaridade, como sempre fazemos.

**CORTA PARA:**

### CENA 55. FAZENDA. UM QUARTO. INTERIOR. DIA.

DIOGO / ESTELA / ELISA / DÓRIS / IRENE

Ele entra. As três estão de calcinha e sutiã. Uma se maquiando, outra pegando a roupa para vestir. Enfim, bem à vontade. Não reagem escandalosamente, nem se incomodam com o flagrante. Ao contrário: acham divertidíssimo.



**DIOGO** — Desculpa, desculpa gente, eu/

E olha as três demorada e maliciosamente.

**DIOGO** — Posso entrar?

Estela olha as duas e responde com mais malícia ainda:

**ESTELA** — O problema Diogo, não é a gente deixar você entrar, é a gente deixar você sair depois!

E as três caem na gargalhada. Antes que Diogo fale alguma coisa, Irene pede passagem, entrando como um furacão, já vestida.

**DIOGO** — Muito bem, eu entrei.

**IRENE** — Com licença, com licença! Meninas, tá todo mundo descendo. (CORTA) E você, o noivo, ainda está assim?

**DIOGO** — Não vamos, eu sou rápido, eu sou rápido. (PARA AS TRÊS) Vocês vão ficar me devendo, viu!? As três.

E sai. Elas riem.

**IRENE** — Vocês, não têm a menor graça, vamos.

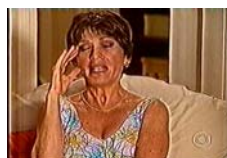
**TODAS JUNTAS** — Calma, calma.

### A NOIVA

#### CENA 38. APTO. DE AFRÂNIO. QUARTO DE MARINA. INTERIOR. DIA

MARINA / SÍLVIA / COSTUREIRA / AUXILIAR

Diante de um grande espelho, Marina está enfiada em seu vestido de noiva. Apenas a parte de baixo, sem os apetrechos todos, sem revelar o vestido propriamente dito. A costureira está dando voltas em torno dela, uma auxiliar aguardando. Sílvia, mãe de Marina, olhando com impaciência e já falando assim que abre a cena.



**MARINA** — Droga! Eu to gorda, gorda, gorda!!

**SÍLVIA** — Marina, deixa de ser boba! esse vestido está ótimo! Você vai ficar linda!

**COSTUREIRA** — A gente experimentou tem menos de uma semana!

**MARINA** — Tá mas eu engordei, eu sei que eu engordei. Eu to sentindo!

**SÍLVIA** — Você não engordou, minha filha. Você está grávida, é diferente. Ninguém percebe!

**MARINA** — Eu percebo, mãe! Eu percebo!

**SÍLVIA** — Tá bom, e o que é que você quer que eu faça? Me diz?

**MARINA** — Nada, nada, não quero que você faça nada. Tá legal. Eu só não quero casar gorda! (CORTA PARA A COSTUREIRA) Vem aqui, por favor! Olha bem aqui na cintura, isso aqui tá franzido.

**COSTUREIRA** — (VERIFICANDO) Não, não está franzido, o modelo que você escolheu tem mesmo esse franzidinho. Mas se tá te incomodando, se tá te pegando, não está confortável pra você, não tem problema! Eu posso soltar um pouquinho. Faça isso em menos de meia hora!

**MARINA** — (INFELIZ) Solta, solta, solta, por que na última vez que eu experimentei esse vestido, ele não tinha um franzidinho!

**COSTUREIRA** — Tinha sim, minha filha, não tinha, Sílvia?

Sílvia vai responder, mas desiste, impaciente.

**SÍLVIA** — Ah! Eu desisto!

Vai saindo. Volta-se, olha o relógio e diz:

**SÍLVIA** — Olha aqui, minha filha. Eu queria lembrar que você se casa dentro de poucas horas. Falta cabelo, maquiagem, tudo isso!

E sai.

**MARINA** — Você não dá a mínima, não é? Pra você tanto faz se eu me caso gorda, se eu me caso magra! Eu to uma baleia!

**COSTUREIRA** — Tá não minha filha, tá linda! Tá linda! Vamos soltar um pouquinho.

**MARINA** — Ah! Faz alguma coisa!

**CORTA PARA:**

**CENA 39. APTO. DE AFRÂNIO. SALA. INTERIOR. DIA.**

AFRÂNIO / SÍLVIA / SHIRLEY

Quando Sílvia aparece na sala, o marido está preparando um drinque. Shirley, a criadinha, está trazendo o balde de gelo. Sílvia já entra falando.



**SÍLVIA** — Sua filha tá lá dentro, choramingando, se sentindo gorda, querendo alargar o vestido!

**AFRÂNIO** — Toda garota, hoje em dia, se sente gorda, Sílvia! Isso está na moda!

**SÍLVIA** — Pode até ser, Afrânio. Mas eu não tenho estrutura pra agüentar esse tipo de capricho! Você mimou, você cuida! Eu vou arrumar minha roupa pra gente pegar a estrada! Se vocês dois se atrasarem, eu vou sozinha!

E vai saindo.

**AFRÂNIO** — Faço um drinque pra você?

Mas Sílvia já desapareceu. Afrânio olha para Shirley, sorri, dá de ombros.

E bebe seu drinque.



## FUSÃO COM PASSAGEM DE TEMPO

### A OPINIÃO DAS MÃES

#### CENA 53. FAZENDA. QUARTO DE LORENA. INTERIOR. DIA. OK

LORENA / DIOGO / VIDINHA / RAFAEL / HELOISA

Lorena está se arrumando para a cerimônia. Diogo e Vidinha estão ouvindo o sermão com aquelas caras. Texto em curso.



**LORENA** — Poupem-me, por favor, poupem me. Estou cansada. Tenho que fazer tudo, dirigir tudo, pensar em tudo – porque ninguém me ajuda. Diogo: você se casa hoje, pensa nisso. Pare de ficar pulando de galho em galho como se fosse um passarinho. (CORTA) Chegou em casa cheirando a perfume barato. Onde é que você esteve até agora? Onde é que você esteve enfiado? (ELE VAI FALAR, MAS ELA CORTA) Não responde, não quero saber você vai mentir, como todos os filhos mentem! Diogo você vai se casar, meu filho. Você vai ser pai. Dá pra mudar de vida? (CORTA) Sabe o que a sua futura sogra me falou ontem, pelo telefone? Ela me disse o seguinte: que se a Marina não estivesse grávida, vocês não se casariam, pelo menos não por enquanto, porque ela mesma não acredita nesse casamento!

**DIOGO** — Você disse o que?

**LORENA** — Eu disse que eu também não acredito!

**DIOGO** — E porque diabo eu vou me casar, então, se você não acredita, se a mãe dela não acredita e se eu também não acredito?

**LORENA** — Porque você engravidou a moça, meu filho! você tem que arcar com as conseqüências, por isso!

**VIDINHA** — Mas que coisa mais careta! Ninguém mais casa por causa disso, hoje em dia!

**LORENA** — Só se for na sua cabecinha vazia e não na cabeça dos pais da moça! Não me provoca, não me faz perder a paciência, que eu me lembro do bolo que você esraçalhou!

Batidas na porta.

**HELOISA** — Boa tarde, Lorena.

A porta se abre e entra Heloísa. Saudações informais.

**LORENA** — Ah! Finalmente vocês chegaram!

**HELOISA** — O Téo e a Helena também. Vieram de helicóptero!

**LORENA** — Ah, isso é pra quem pode!

Um súbito silêncio.

**HELOISA** — (OLHANDO TODOS À SUA VOLTA) Estou atrapalhando a reunião familiar?

**VIDINHA** — Não, você está nos salvando de uma reunião familiar!

**LORENA** — Vidinha, faz um favor pra sua mamãe. Vai se aprontar e me dê uma folga de pelo menos 24 horas!

**VIDINHA** — Claro!

Vidinha desaparece.

**DIOGO** — (ESCAPANDO) Eu também, folga pra mamãe!

E sai, sob protestos da mãe, que ainda diz:

**LORENA** — E, é... você também! Volta aqui, quando se vestir eu quero ver a sua roupa! Se não for por você, pelo menos pra mim, pra não passar vergonha!

Diogo sai, suspirando de impaciência. Lorena está cansada e Heloísa se diverte.

**HELOISA** — Calma, Lorena!

**LORENA** — Esta é a minha família! Se fosse uma empresa, já estaria falida!

Rafael entra. Cumprimentos informais, beijocas em Heloisa.

**LORENA** — Oi, Rafa!

**RAFAEL** — Com licença. Oi, Heloisa!

**HELOISA** — Como vai? Eu estou por aqui, se precisarem de alguma ajuda

**LORENA** — Obrigada, obrigada!

Sai. Ficam Rafael e Lorena. Olham-se.

**LORENA** — A festa nem começou e eu não vejo a hora de acabar.

**RAFAEL** — Você se estressa o tempo todo. Você quer ser a mãe do mundo.

**LORENA** — Não quero, não quero não! Preciso ser. (CORTA) Você não vai aparecer na frente dos outros com essa roupa de parente pobre, vai?

**RAFAEL** — (OLHA-SE) Porque, estou feio?

Ela se aproxima dele. Beijinho rápido, mas carinhoso.

**LORENA** — Não, não, feio você não está, porque você não é. Mas acontece que você é o pai do noivo!

Acabam rindo. Olham-se. Se entendem.

**LORENA** — Desculpe, Nós já estamos separados há cinco anos e eu ainda me sinto sua mulher sabia? Sabe o que eu tava pensando outro dia. Que daqui a alguns anos, quando já estivermos bem velhinhos, cansados desses amores passageiros que temos, quem sabe a gente não volta a se casar, hum?

**RAFAEL** — E você acha que eu ainda seria capaz de te agüentar?

**LORENA** — (RINDO, LEVE) Ih! Seu bobo! Eu que te agüentei vinte anos, eu!

E se abraçam, carinhosos e divertidos. Música marcando.

## **OS PRIMOS**

### **CENA 54. FAZENDA. UM CORREDOR. INTERIOR. DIA.**

DIOGO / LUCIANA / SÉRGIO / SÍLVIA

Diogo agarra o braço de Luciana, quando ela passa por ele. Ela leva um susto e dá um gritinho.



**LUCIANA** — Ah! Que susto, Diogo! Quer me matar, é?

**DIOGO** — Quero te matar! Vem aqui comigo, no meu quarto, vem!

**LUCIANA** — Tá louco? Sua noiva tá aí, você vai se casar!

**DIOGO** — Então! Nossa despedida de solteiro!

Ela demonstra o ressentimento.

**LUCIANA** — Nossa por que? Eu vou continuar solteira, meu caro. E aproveitando muito bem a minha liberdade, tá! Quem diria, em Diogo! Finalmente fígado, né!

E ri, debochada. Ele segura o braço dela com força.

**DIOGO**— Fígado, mas não tô morto!



**LUCIANA** — Não me meto com homens casados!

Dá um safanão e desvencilha-se dele. Ele vai correr atrás, mas ouve os passos de alguém que se aproxima. É Sérgio. Diogo disfarça.



**SÉRGIO** — Você viu minha mulher por aqui?

**DIOGO** — Ela tá lá no quarto da minha mãe!

— Tá casando hoje e já está com cara de quem está fazendo Bodas de Prata! Ânimo, rapaz. No começo dói, mas depois... você se acostuma!

**DIOGO**— Piadinha nova, hein?

E Sérgio desaparece, rindo. Diogo faz cara frustrada, caminha pelo corredor. De uma porta sai Silvia, já pronta para o casamento. Ele vai entrar, mas ela barra. Tem antipatia por ele.



**SILVIA** — Que é isso, que é isso. Não pode entrar aqui não! A Marina está acabando de se arrumar. Você não sabe, Diogo, que o noivo não pode ver a noiva antes do casamento?!

**DIOGO** — Não, eu não sabia, desculpa!

**SILVIA** — Ela tá uma noiva linda. Eu só não sei se você

merece!

E segue caminho. Diogo também aqui faz cara de desapontamento. Segue adiante e abre a porta de um dos quartos.

### **CENA 63. FAZENDA. CORREDOR. INTERIOR. DIA.**

**DIOGO / LUCIANA**

O corte pega Luciana dando uma corridinha por um corredor, com Diogo atrás, perseguindo-a. Ambos já vestidos para a festa. A perseguição é pra valer, mas sem ruído, para não chamar a atenção de ninguém. Ele agarra a prima, ela se debate, mas meio na base da brincadeira, sem agressividade. É mais um desafio dos dois, que já namoraram, já transaram, mas que depois tudo acabou.



**LUCIANA** — Me solta!

**DIOGO** — Agora te peguei! (TENTA BEIJÁ-LA)

**LUCIANA** — Me larga, Diogo. Pára!

Mas ele pega Luciana pela mão e entra num dos aposentos que tem a porta aberta.

**CORTA PARA:**

**CENA 64. FAZENDA. QUARTO DA NOIVA. INTERIOR. DIA.**

DIOGO / LUCIANA / MARINA / SÍLVIA / COSTUREIRA

Eles entram e ele encosta a prima na parede, prendendo-a com o corpo e procurando beijá-la.

**LUCIANA** — Diogo, pára. Já falei que não quero mais nada com você! Chega! Acabou! Você não percebeu não?

**DIOGO** — Amor de primo é pra sempre Luciana! Não acaba nunca!

E beija a prima com vontade. Obviamente, ela acaba embarcando. Escutamos o cair de uma tesoura no chão. Com o ruído, Diogo e Luciana se separam e olham. Só agora a câmera revela Marina, vestida de noiva, ao lado da mãe e da costureira, olhando a cena. Ela está com o buquê nas mãos. Escancara os olhos. Silvia e a Costureira estão boquiabertas. Todos se encaram, estarecidos. Marina está petrificada de ódio.

**LUCIANA**

— Meu Deus!



**CORTA PARA:**

---

**FIM DO 1º CAPÍTULO**

---

-----

### **3.2 Considerações iniciais**

No primeiro capítulo, o tema do matrimônio se desenvolve no dia do casamento de Diogo e Marina, mas não se limita a uma única narrativa, ou história. Esse assunto perpassa várias cenas e está sempre respaldado por uma figura que compõe o espetáculo da cerimônia matrimonial. Analisando as dezessete cenas (cenas 08, 16, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 48, 54, 55, 56, 64 e 65) que desenvolvem a história dos personagens desse núcleo temático – figurativo, observamos a existência de figuras ou temas centrais, que são assim distribuídos: o bolo de casamento nas cenas 08, 16, 31, 32, 33, 34, 35 e 48; a figura do noivo nas cenas 36, 37 e 56; a figura da noiva nas cenas 38 e 39; a opinião das mães na cena 54, e o relacionamento dos primos nas cenas 55, 64 e 65.

Logo, para estudarmos esse núcleo, abordaremos as cenas utilizando um critério de sucessividade a partir da figura ou tema que aparece primeiramente. Por exemplo, começaremos pelo percurso do bolo, pois é a figura que introduz o assunto do

casamento nesse capítulo da novela; em seguida, observaremos as duas figuras centrais do casamento, o noivo e a noiva; eles são apresentados ao público um após o outro ( o noivo, cenas 36, 37 e a noiva, cenas 38, 39). Desta forma, conhecendo os noivos, passaremos a analisar a opinião das mães sobre esse enlace matrimonial, e, por fim, pesquisaremos a história amorosa do noivo com sua prima Luciana.

### 3.3 A figura do bolo de casamento

O tema do matrimônio se desenvolve através da descrição do dia do casamento de Diogo e Marina. Tudo começa com Vidinha, a irmã do noivo, transportando o bolo de casamento para o local da festa. O que instaura o seguinte PN de base.

PN base – F: (o bolo deve chegar inteiro na festa de casamento)

S1(Vidinha) → S2 (Vidinha) ∩ Ov (responsabilidade pelo bolo)

Nas imagens, percebemos que Vidinha contratou dois homens para carregarem o bolo no banco de trás do carro (F 01) e, aparentemente, tudo está de acordo com o esperado. A cena dezesseis mostra que é um dia ensolarado; todos viajam tranquilamente e, no banco da frente, Vidinha e seu pai cantarolam, acompanhando o som do rádio (F 02, 03), a música “Tarde de Itapuã”, de Vinícius de Moraes e Toquinho.

F 01



F 02



F 03



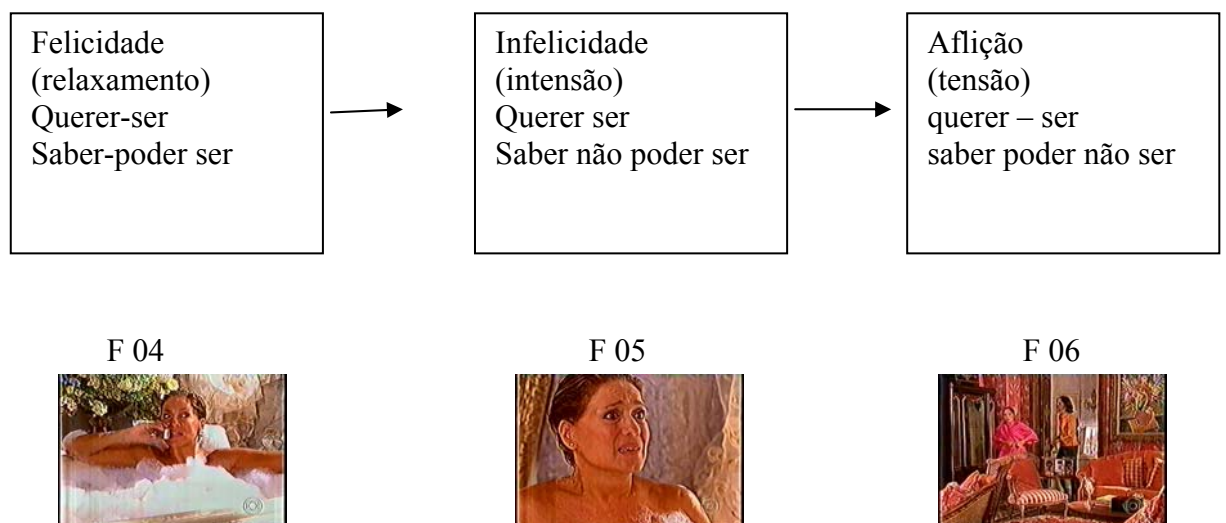
A importância dessa cena, em que vemos os quatro viajando, é reforçada pelas belas imagens, pelo carro na rodovia e pela banda sonora.

Até esse momento, o programa narrativo operado por Vidinha mantém-se tranquilo. No entanto, durante a viagem começa a chover e o carro derrapa; com isso o bolo acaba desmoronando. Esse acontecimento muda o curso da história, uma vez que desvela a incapacidade da menina de garantir a segurança do bolo. Ela parecia capaz de

realizar com sucesso o transporte, todavia não foi competente o suficiente para garantir a integralidade do bolo.

Vidinha precisa comunicar à mãe sobre o acidente, mas a conhecendo bem prefere deixar um recado com Telma, ao invés de falar diretamente.

Quando Lorena recebe a notícia, toma consciência de que cometeu um erro permitindo que a filha transportasse o bolo e que foi um terrível engano trazer o bolo no carro. Observa-se, logo, um percurso de variação tensiva.



Podemos descrever o percurso do relaxamento à tensão, da seguinte maneira: Lorena está relaxada e feliz tomando banho de banheira (F 04); ela quer que seja tudo perfeito na festa de casamento do seu filho e crê que tudo estará perfeito, porque acredita ter delegado as tarefas a sujeitos competentes. No momento em que Telma fala sobre o bolo, Lorena desloca-se para o eixo da infelicidade (F 05), pois ela continua a querer, porém, passa a saber que as coisas não poderão ser da forma que planejou. O desenvolvimento da narrativa a direciona para um estado de tensão e aflição (F 06). Ela continua a querer que tudo ocorra conforme o idealizado; contudo sabe não ser mais como sonhou, uma vez que o bolo não pode ser reconstruído. Esse percurso tensivo instaura na narrativa as mudanças de estado de alma<sup>26</sup> do sujeito e cria um efeito de

---

26. “A combinatória de desejos, necessidades, possibilidades, conhecimentos ou crenças em relação às mudanças produz um efeito de sentido chamado estado de alma ou paixão” (Fiorin, 2003: 269)

sentido de suspense em torno do problema do bolo de casamento.

Enquanto Lorena encontra-se aflita com a situação, Vidinha pensa em uma forma de solucionar o problema. A menina liga para Hilda na expectativa de uma solução e pergunta: “-Não tem um outro aí pra substituir?... Não tem uma solução, uma sugestão, qualquer coisa?”. Na realidade, existe nessas duas perguntas de Vidinha uma tentativa de manipulação. O que está implícito é “Você não tem uma sugestão, porque eu sei que você é capaz de resolver o problema.”

Hilda não possui competência para substituir o bolo desmoronado por um outro do mesmo porte, porém, pode contornar a situação e substituir o bolo por outro mais simples.

A substituição do bolo atribui a Vidinha, no modo da aparência, uma competência para dizer que solucionou o problema do bolo de casamento. A sanção é pressuposta como positiva, uma vez que o bolo será substituído.

Enquanto isso, Lorena está na fazenda e encontra-se aflita, andando de um lado para o outro. Ela se culpa por ter permitido que a filha trouxesse o bolo no carro.

**LORENA** - (...) Não falei! Falei! (CORTA) Falei mais de um milhão de vezes com ela: “Deixa o problema do bolo com a Hilda, que é uma profissional!” Ela não, teimou, teimou - até me convencer que seria capaz! Meu Deus do céu, onde eu estava com a cabeça quando botei o nome da minha filha de Vida? Morte seria o nome ideal pra ela, pois é isso que ela está fazendo, ela tá me matando com esse maldito gênio que ela tem, igualzinho ao meu! Minha Santa Rita, olha: eu me agüento, mas agüentar uma pessoa com o meu gênio é demais! (CORTA) E a chuva?

Lorena não está preocupada apenas com o bolo, a chuva também estimula sua aflição. Telma, na tentativa de acalmá-la, explica que se chover colocará em ação o plano B, que é organizar a festa dentro de casa. Essa explicação, ao contrário de acalmar Lorena, a deixa ainda mais nervosa, como comprova o seguinte comentário:

**LORENA** — O alpendre, o salão, a casa toda, inclusive o meu quarto, com as pessoas sentadas em cima da minha cama! Ah, não, não! Isso é demais, é muita pobreza (CORTA, PREOCUPADA) Hoje acordei mal, viu. Tive um pesadelo, desastre de carro com uma moça morta, vestida de noiva.

Esse enunciado confirma o estado de tensão de Lorena. Como ressaltado anteriormente, ela espera que o casamento se concretize de forma satisfatória, todavia, os acontecimentos, o bolo que desmoronou e a chuva que está se aproximando, mostram-lhe que a festa do casamento pode não se realizar da forma planejada. Essa

consciência de que as coisas não serão da maneira esperada desencadeia o sentimento do medo. Logo, percebemos que o sonho dela (“sonhei com um desastre de carro, uma moça morta, vestida de noiva”) é a representação e a confirmação do estado passional do medo.

Lorena fica sabendo que Vidinha resolveu o problema do bolo, mas questiona: “Resolveu o problema como? Reconstruiu o bolo?” A resposta a essas perguntas só lhe são apresentadas na cena quarenta e oito, quando a vemos com Hilda diante do bolo de aniversário e do bolo desmoronado. As duas mulheres trocam o seguinte diálogo.

**LORENA** — Ah! Que tristeza, que tristeza, Hilda! Passei um mês, um mês escolhendo o bolo mais caro, mais lindo, mais rico do seu catálogo! Eu espalhei pra todo mundo, elogiei, falei maravilhas do bolo, eu disse que jamais ninguém veria um bolo tão fantástico! E agora eu apresento isso.

Nessa cena, apesar do descontentamento de Lorena, acontece o reequilíbrio dos seus sentimentos, pois, o percurso de variação tensiva, anteriormente relatado

[felicidade/ relaxamento → infelicidade/ intensão → aflição/ tensão], instaurado com o acidente do bolo é interrompido quando o bolo substituto chega e o perigo da chuva desaparece.

### 3.4 A imagem do noivo

Na cena trinta e seis aparece pela primeira vez Diogo. Essa cena instaura um PN de base voltado para a figura dele. Ele deveria seguir um percurso que descrevesse a sua transformação de disjunção com o matrimônio, em um estado de conjunção. Essa performance está pressuposta pelo papel temático de noivo que ele ocupa na história.

PN de base – [s1(noivo) U Ov (matrimônio) --- s2 (noivo) ∩ Ov (matrimônio)]

Entretanto, o noivo aparece na narrativa dentro de um quarto de motel, deitado ao lado de uma jovem. Ambos estão nus e o ambiente possui um “clima” de aventura amorosa. Trata-se, nessa cena, da despedida de solteiro dele.

Essa cena parece não estar de acordo com o papel que o personagem ocupa, no entanto, mostrar o noivo dentro de um quarto de motel reforça a imagem que já se vinha construindo ao longo do primeiro capítulo, antes mesmo de ele aparecer. Foi comentado sobre o noivo em várias passagens. Na cena oito, que abre a história desse núcleo, Téo



(o tio do noivo) pergunta para Rafael (o pai do noivo) se ele estava emocionado com o casamento do filho, e Rafael responde: “Ah, se fosse a Vidinha eu ia ter que levar comigo o cardiologista, mas filho homem... e ainda mais o Diogo, sempre cheio de gatinhas... eu já me acostumei!” Nessa fala, o pai deixa entrever que seu filho é um rapaz que gosta de estar rodeado de mulheres. Em outra cena, Lorena (a mãe do noivo) está conversando no celular e comenta “Às vezes tenho pena da Marina, coitadinha! Vai sofrer muito se o Diogo não criar juízo!” Nessa fala da mãe, a imagem do noivo apresenta um valor negativo ao ponto de poder fazer a noiva infeliz se ele não mudar, ou seja, mais uma vez ele é citado como um rapaz que não está muito preocupado com seu casamento. Na cena trinta e cinco, Lorena pergunta sobre o filho “Cadê o noivo, o meu filho, que até agora não voltou da despedida de solteiro? É capaz de nem aparecer pro casamento!” Nesse último comentário, que antecede a cena que estamos analisando, Lorena mais uma vez ressalta a imagem do filho como um homem que não está comprometido com o seu papel de noivo.

Voltando para a história do noivo no quarto de motel: o objetivo dessa cena é confirmar a imagem que se vinha construindo de Diogo. A cena colabora para mostrar que ele é um sujeito que /não-parece e não- está/ comprometido com o seu papel temático de noivo e, portanto, exercê-lo-á com falsidade e descompromisso. Entendemos o estado de falsidade articulada à modalidade ética /não-crer-dever-fazer/ que respalda a imagem do sujeito indiferente e não engajado com o papel que lhe é atribuído na história.

### **3.5 A postura da noiva**

O texto não articula um PN de base para a noiva; ao invés disso, instaura um sintagma passional a partir de suas atitudes. Ela aparece na narrativa como uma pessoa nervosa e irritada. Ela quer parecer uma noiva magra, porém não se sente assim. Percebemos, através de suas atitudes e da sua implicância com o vestido de noiva, um estado de descontentamento. Ela reclama que o vestido está franzido, que está gorda; e, ao realizar essa reclamação, usa um tom de voz alterado e tem atitudes incontidas. A costureira explica que o franzidinho é do modelo do vestido, mas que, se está incomodando, ela consegue afrouxar – esse argumento, todavia, não funciona.

A cena começou com Sílvia, a mãe da noiva, dizendo: “Deixa de ser boba, menina! O vestido está ótimo.” E Marina argumenta: “Tá apertado aqui na cintura. (INFELIZ) Eu engordei, claro, só pode ser isso!” Então, a mãe responde: “Você não engordou, Marina, você está grávida. É diferente. E é de um mês! Ninguém percebe!”

Nessa introdução da cena, a mãe revela ao telespectador que sua filha casará porque está grávida. Nesse momento, ficamos sabendo que o casamento não é motivado pelo amor dos noivos, e sim pela situação em que eles se encontram.

Marina teria vários motivos para estar nervosa, como por exemplo: a gravidez, a cerimônia que está para acontecer, a realização do sonho de casar, ou qualquer outro. No entanto, o que a preocupa e a faz montar uma cena de histeria é um franzidinho no vestido. Isso é uma preocupação tão irrelevante, no nível do enunciado, que a mãe a qualifica como boba, e, perdendo a paciência, sai do quarto. Ao chegar à sala, diz para o marido

**SÍLVIA** — Sua filha tá lá dentro, choramingando, se sentindo gorda, querendo alargar o vestido!

**AFRÂNIO** — Toda garota, hoje em dia, se sente gorda, Sílvia! Isso está na moda!

**SÍLVIA** — Pode até ser, Afrânio. Mas eu não tenho estrutura pra agüentar esse tipo de capricho! Você mimou, você cuida! Eu vou arrumar minha roupa pra gente pegar a estrada! Se vocês dois se atrasarem, eu vou sozinha!

Ao comentar com o marido sobre as atitudes da filha, ele argumenta que isso é normal hoje em dia, ou seja, que essa atitude é compatível com o comportamento das moças do início do século XXI. A mãe se mostra irritada com essa posição e sai da sala dizendo que se eles se atrasarem, irá sozinha para o casamento.

Na fala do pai, ocorreu uma aceitação natural dos fatos. Isso colabora para firmar a imagem de Marina como um sujeito que age segundo os valores que prescrevem um ideal de beleza estética. Ao buscar os valores ditados por esse ideal estético, desconsidera sua conjunção com a maternidade e mostra-se como um sujeito assujeitado pelo “outro”, entendendo “o outro” como o não-eu, como a “sociedade”. Afinal, ela não se mostra preocupada com os valores do matrimônio nem da gravidez. A noiva deixa entrever um estado de alma de descontentamento, que pode ser explicado pela organização sintagmática querer-ser, saber não-poder-ser. A mãe qualifica as atitudes da filha como “caprichos” e a caracteriza como “mimada”.

Os dois adjetivos que expressam as qualidades de Marina e das suas atitudes mostram que ela é pautada pelo simulacro da realização plena, ou seja, todas as suas vontades e desejos deverão ser realizados. Ela crê que todas as pessoas agirão conforme ela deseja e todas as coisas serão como ela sonha. Mas, quando isso não ocorre ela torna-se uma pessoa descontrolada. Afirma-se, desse modo, a imagem de um sujeito que vive em função do outro, que está esvaziado do saber-fazer, que deposita suas realizações na figura do outro.

Temos a imagem de uma mulher sem projeto próprio, que conduz a vida conforme os ideais e aspirações cristalizados na sociedade. Ela está preocupada com futilidades, não apresenta criticidade, não percebe a importância dos acontecimentos a sua volta e não se valoriza. Ela está subordinada aos valores e padrões de beleza impostos pela sociedade contemporânea e, portanto, é um sujeito assujeitado a todos os paradigmas do senso comum. Dessa forma, não se rompe, nem se instaura um novo sintagma para a relação eu/outro.

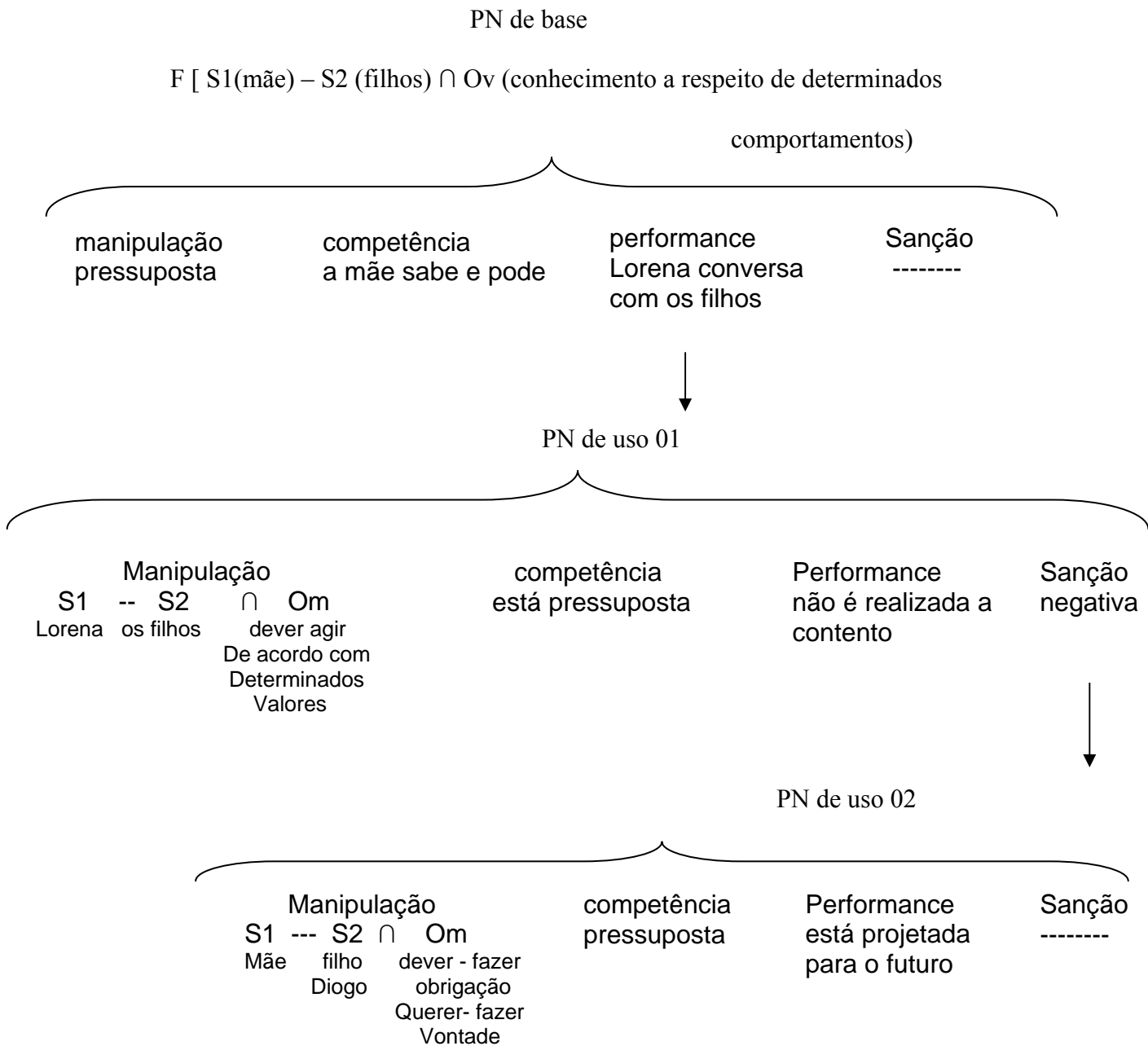
O sujeito está enraizado no paradigma do “eu”, porém, este paradigma está recoberto pela valência social imposta pelo outro, a cultura. Parece que são os meus desejos, no entanto, é uma mentira, são os desejos impostos pelo outro, por um “padrão estético”. O estado de liberdade e independência de escolha do sujeito é negado.

### 3.6 A opinião das mães

Na cena cinquenta e quatro, Lorena está no seu quarto com Diogo e Vidinha. A cenografia desse texto é de um sermão familiar e instaura o PN da mãe, cuja função é transformar Diogo em conjunção com o objeto orientação materna. Ela começa o texto com o seguinte discurso:

**LORENA** — Poupem-me, por favor, poupem me. Estou cansada. Tenho que fazer tudo, dirigir tudo, pensar em tudo – porque ninguém me ajuda. Diogo: você se casa hoje, pensa nisso. Pare de ficar pulando de galho em galho como se fosse um passarinho. (CORTA) Chegou em casa cheirando a perfume barato. Onde é que você esteve até agora? Onde é que você esteve enfiado? (ELE VAI FALAR, MAS ELA CORTA) Não responde, não quero saber, você vai mentir, como todos os filhos mentem! Diogo você vai se casar, meu filho. Você vai ser pai. Dá pra mudar de vida? (CORTA)

A fala dela instaura um PN de base e insere no interior desse PN de base alguns PNs de uso para determinar como seus filhos devem agir.



Lorena assume o papel temático de mãe e acredita que sabe e deve ditar formas de comportamento aos filhos. Exercendo seu papel, desencadeia sua performance e tenta manipular seus filhos.

Como destinador-manipulador ela quer firmar um contrato com eles a partir do seguinte simulacro: Ela coloca-se no lugar de vítima, daquele que é sobrecarregado pela obrigação de pensar e de cuidar de tudo. A construção desse simulacro projeta uma imagem negativa dos filhos. Nesse momento, a manipulação não desencadeou nenhuma reação de Diogo e Vidinha, porém, orientada por comportamentos anteriores, Lorena sanciona negativamente as atitudes dos seus filhos. A sanção fica evidente quando a mãe fala para Diogo agir segundo os valores que a sociedade prescreve para o papel temático de marido e pai: “Tem que parar com essa vida! Vai casar, vai ser pai.” Essa fala demonstra que Diogo, apresentando uma vida segundo o papel temático de jovem solteiro, está disjunto com as obrigações que seu novo papel lhe atribui. A mãe sanciona negativamente as atitudes do filho, considerando a nova mudança de papel.

O jogo de significados é construído contrastando o querer-fazer de Diogo e o não-poder-fazer. Trata-se de combinar a vontade com a não-liberdade. Ele deseja ser livre para desfrutar sua vida, mas perdeu essa liberdade ao engravidar Marina.

A conversa continua e estabelece as posições que pais e filhos têm sobre o tema casamento. Observe:

**LORENA** — (...) Sabe o que a sua futura sogra me falou ontem, pelo telefone? Ela me disse o seguinte: que se a Marina não estivesse grávida, vocês não se casariam, pelo menos não por enquanto, porque ela mesma não acredita nesse casamento!

**DIOGO** — Você disse o que?

**LORENA** — Eu disse que eu também não acredito!

**DIOGO** — E porque diabo eu vou me casar, então, se você não acredita, se a mãe dela não acredita e se eu também não acredito?

**LORENA** — Porque você engravidou a moça, meu filho! você tem que arcar com as conseqüências, por isso!

**VIDINHA** — Mas que coisa mais careta! Ninguém mais casa por causa disso, hoje em dia!

**LORENA** — Só se for na sua cabecinha vazia e não na cabeça dos pais da moça! Não me provoca, não me faz perder a paciência, que eu me lembro do bolo que você esraçalhou!

Ao dizerem que não acreditam na união dos dois jovens, fica evidente a crença das mães de que seus filhos não-parecem estar e não-estão preparados para assumir o compromisso do casamento, ou seja, o casamento é “aparentemente” falso. Agora, Diogo expressa verbalmente que não quer se casar. Ele se coloca como um sujeito modalizado eticamente pelo não-crer-dever-casar, por isso, se mostra indiferente aos valores matrimoniais.

Nessa conversa, também é interessante que o casamento dos dois jovens sofreu uma sanção negativa, no entanto, ele continua a ser modalizado pelo dever ser, por causa da gravidez de Marina.

Podemos explicar o percurso do casamento da seguinte forma: Os valores do senso comum veiculados na sociedade brasileira determinam as ações dos personagens e os colocam em uma situação de dever casar para não serem discriminados pelos membros dessa mesma sociedade.

Na realidade, trata-se da afirmação do simulacro da vergonha, construído pela sociedade. Esse simulacro tem seu poder, na medida em que reforça cognitivamente a imagem negativa do ato de engravidar antes de casar. Ou seja, é uma “vergonha” para a família e para a moça “ser mãe solteira”. Logo, para reparar esse estado, os dois jovens serão obrigados a viver juntos. Existe, portanto, um /dever-fazer/ que eles terão de cumprir e um /não-poder-não-fazer/ que é o ato do casamento. O casamento apresenta-se como a forma de reequilibrar o sentimento de vergonha ao qual os pais da noiva estão expostos.

Nesse caso, a vergonha torna-se responsável pela manutenção do tabu<sup>27</sup> e possibilita reproduzir estereótipos sobre a imagem da mulher que se encontra numa gravidez indesejada.

No texto, que estamos analisando, o casamento acontecerá porque Diogo e Marina estão inseridos num grupo onde há algum sentimento da vergonha. Por isso, a manipulação cognitiva se realiza e eles entram em conjunção com esse dever casar.

Existe no texto um momento em que Diogo questiona a mãe sobre o motivo que o obriga a casar, já que ninguém acredita nesse casamento. Observemos essa conversa.

**DIOGO** — E porque diabo eu vou me casar, então, se você não acredita, se a mãe dela não acredita e se eu também não acredito?

**LORENA** — Porque você engravidou a moça, meu filho! você tem que arcar com as conseqüências, por isso!

**VIDINHA** — Mas que coisa mais careta! Ninguém mais casa por causa disso, hoje em dia!

**LORENA** — Só se for na sua cabecinha vazia e não na cabeça dos pais da moça! Não me provoca, não me faz perder a paciência, que eu me lembro do bolo que você estraçalhou!

---

27. Tabu: s.m. 1. proibição religiosa, social ou cultural de certo comportamento, gesto ou linguagem (t. sexual, lingüístico) 2. o que é objeto dessa proibição.

A conversa entre a mãe e os filhos confirma a configuração do casamento como possibilidade de solução para as conseqüências da gravidez. Todavia, a filha não compartilha os mesmos valores que os outros sujeitos e diz que esse tipo de pensamento é “careta e ninguém mais casa por causa disso”, só que a opinião dela não tem expressividade nesse discurso, assim o que ela diz é desconsiderado e sua opinião é abafada, prevalecendo o tabu.

### 3.7 A relação do noivo com a prima

Em um primeiro momento, vemos Diogo tentando agarrar e beijar sua prima Luciana. No entanto, ela não entra no jogo dele e escapa. A cena que estamos descrevendo é composta pelo seguinte diálogo:

- LUCIANA** — Ah! Que susto, Diogo! Quer me matar, é?  
**DIOGO** — Quero te matar! Vem aqui comigo, no meu quarto, vem!  
**LUCIANA** — Tá louco? Sua noiva tá aí, você vai se casar!  
**DIOGO** — Então! Nossa despedida de solteiro!  
**LUCIANA** — Nossa por que? Eu vou continuar solteira, meu caro. E aproveitando muito bem a minha liberdade, tá! Quem diria, em Diogo! Finalmente fígado, né!  
**DIOGO**— Fígado, mas não tô morto!  
**LUCIANA** — Não me meto com homens casados!

Nessa cena, Diogo ocupa o papel actancial de sujeito do fazer e a prima ocupa o papel actancial de objeto desejado. Diogo propõe a ela uma despedida de solteiro com ele. A manipulação não é bem sucedida, pois Luciana, aparentemente, não compartilha os mesmos valores que ele e mostra-se decepcionada com o casamento do primo. Então, ela se desvencilha e sai.

Quando Luciana sai do corredor, Sérgio aparece, impossibilitando Diogo de ir atrás da prima, o que retarda a realização do PN que ele projetou. Ainda existe na fala de Sérgio um tom de ironia e deboche que se reforça na piada sem graça que ele faz com Diogo: “Tá casando hoje e já está com cara de quem está fazendo Bodas de Prata! Ânimo, rapaz. No começo dói, mas depois... você acostuma!”

Sérgio vai embora, Diogo abre a porta de um dos quartos e dá de cara com sua sogra. Ela impede ele de entrar e afirma, na sua frase, o dito popular de que o noivo não

pode ver a noiva antes do casamento que dá azar e utiliza esse argumento para afastá-lo do quarto. O que ela desconhece é que Diogo não está interessado na noiva e sim na prima.

No breve diálogo entre sogra e genro, ela diz: “Só não sei se você a merece!” Com essa frase, Sílvia não somente expressa seu descontentamento com relação ao genro, mas ressalta, na sua enunciação, a forma como enxerga o caráter dele.

Nas cenas sessenta e quatro e sessenta e cinco, o PN de Diogo volta a ser recuperado. Nesse novo momento, ele agarra a prima e os dois entram em um dos quartos, ele a beija e ela acaba retribuindo. Escutamos uma tesoura cair no chão e só depois nos é revelada a presença da noiva Marina, da sua mãe e da costureira. As cenas descritas revelam que Diogo conseguiu realizar o PN que havia projetado anteriormente. Contudo, ele está realizando um ato que não está de acordo com o seu papel temático de noivo.

Com esse episódio termina o primeiro capítulo da novela e essa cena servirá como mais um subsídio para a releitura de todos os percursos narrativos instaurados no núcleo do casamento, onde está projetada a performance do enlace matrimonial.

### **3.8 Finalizando**

Analisando o núcleo do matrimônio, a partir do entrelaçamento das figuras que o compõem (o bolo, o noivo, a noiva, as mães, a prima), percebemos que elas estruturam uma narrativa da sanção, onde cada um desses elementos traz à tona um valor negativo relacionado à união dos jovens, Diogo e Marina.

Ou seja, o telespectador vê imagens de uma bela festa sendo preparada e observa que se trata de pessoas ricas. Porém, ele também é conscientizado de que esse casamento é uma relação de mentira, pois durante todo o texto, em nenhum momento apareceram indícios de que os noivos se gostavam. Logo, a gravidez que poderia ser desencadeadora da união de dois jovens apaixonados, nada mais é do que o motivo que obriga dois jovens imaturos a se casarem, para desta forma reparar uma suposta vergonha da família da moça.



A gravidez possibilita que o tabu da maternidade fora do casamento, que parece ultrapassado na sociedade contemporânea, seja expressado nessa história e mostra que o conservadorismo sobre esse fato ainda motiva a união de muitos jovens.

Analisando todos os elementos que compõem esse núcleo, concluímos que o texto coloca uma sanção negativa a esse tipo de casamento e deixa prever o fracasso dessa união. Pois, desde o momento em que o assunto do casamento foi introduzido, já se percebe o negativismo com relação à união desses jovens.

Os diversos percursos narrativos desenvolvidos nesse núcleo deixam ver uma modalização epistêmica das mães pela modalidade do crer-ser, ou seja, elas possuíam a certeza de que seus filhos não deveriam se casar. Contudo, elas não se colocaram contra o casamento porque a noiva estava grávida.

Entrelaçando os acontecimentos da última cena e a opinião das mães, verificamos que o bolo desmoronado é um símbolo da união fracassada. Ele deixou de ser o símbolo da união feliz entre duas pessoas que desejam casar de livre e espontânea vontade por se amarem. Quando o bolo desaba e é substituído por um bolo mais simples, o glamour do casamento, que estava representado na figura do bolo, se desmorona junto com ele. O outro bolo representa um arranjo.

Trata-se da representação, pela figura do bolo, de uma transformação narrativa.

[S1(Os noivos) U Ov (casamento Desejado) ---- S1(os noivos)  $\cap$  Ov (casamento coagido)]  
[S1(os noivos) U Ov (bolo desejado) ---- S1(os noivos)  $\cap$  Ov (bolo arranjado)]

A noiva e sua preocupação com o franzido do vestido demonstram, em última instância, o despreparo dessa jovem para o compromisso que está assumindo. O percurso do noivo descrevendo sua despedida de solteiro revela que ele também não tem preocupação com o casamento.

Em outras palavras, relendo o texto, percebemos que todas as figuras se inserem no percurso da sanção negativa ao tabu de que “engravidou, tem que casar”. No entanto, não se rompe com esse paradigma e quem assistiu à novela viu que eles se casam e a sanção prevista, já no primeiro capítulo, se concretiza. Assim, a união desse casal fracassa, mas essa história é para quem acompanhou o desenrolar dos capítulos.

# **Capítulo 4**

**A suspeita de traição: construindo o  
efeito de ligação entre os quatro  
personagens –  
Téo, Fernanda, Lucas e Salete**

## 4. A suspeita de traição: construindo o efeito de ligação entre os quatro personagens - Téo, Fernanda, Lucas e Salete

### 4.1 Script – cenas 6, 7, 18, 26 e 27

#### CENA 06. RIO DE JANEIRO. VISTA AÉREA. EXTERIOR. DIA.

Novamente vista aérea da zona sul, a câmera em movimento, já se aproximando do edifício do hotel. A voz de Pérola, o sax de Téo, todo o som do conjunto musical vai se fazendo mais presente, até que a câmera entra pela janela do bar do hotel.



**CORTE SEM INTERRUÇÃO DE ÁUDIO**

#### CENA 07. HOTEL. BAR. INTERIOR. DIA.

TÉO / PÉROLA / ATAULFO / ALCIDES (BARMAN) / MÚSICOS / FIGURANTES

O bar está vazio para o ensaio. Alguns empregados arrumam as mesas, cruzam, etc., num trabalho rotineiro. O corte pega os últimos acordes da canção que o conjunto ensaia, o telefone celular de Téo vibrando em cima do piano. O número acaba. Téo pega o celular e fala com o filho e com o pessoal do conjunto ao mesmo tempo.



**TÉO** — Fala, filho! (CORTA) Gente, vamos ter que parar porque eles têm que abrir o bar!

(CORTA) Tô te ouvindo, Lucas. Eu sei! (CORTA) Ó maestro vamos ter que brincar melhor com essa música, sei lá, esse número novo tá faltando... o que? Swing, balançar, balançar! (CORTA) Tá certo, eu sei tá certo. Tô te ouvindo, filho, eu sei querido antes o papai tem que passar em casa, tomar banho, pede pra sua mãe se acalmar, tem que fazer a barba também! (CORTA) Gente, quem quiser ir embora pode ir, segunda a gente se vê, falô, falô! (CORTA) Você me espera aí, filho. É, aí!, paciência, filho! (OLHA O RELÓGIO) Se a gente se atrasar vamos de helicóptero! Papai aqui pilotando! (CORTA, RINDO)

O Lucas já ficou todo feliz! Adora voar!

**CORTA PARA:**

**CENA 18. RUAS DO LEBLON. EXTERIOR. DIA.**

TÉO / FERNANDA / SALETE / TAXISTA / GAROTA / FIGURANTES

Téo pelas ruas do Leblon, carregando seu sax. Acena para algumas pessoas, faz uma brincadeira com alguém, olha as pernas de uma garota bonita que passa a caminho da praia. É um tipo popular no bairro. O telefone toca.



**TÉO**

— Fala filho, já to indo meu filho, ta tudo bem! Não, manda a mamãe ter calma, meu filho. To sabendo. Papai ainda tem que chegar em casa e fazer a barba. Ta bom vai dar tempo, filho. A gente vai voando. Deixa a mamãe sossegar. Espera aí, ta dando um pingo aqui, vai chover. Tchau! Tchau! Vai chover. Tudo bem! Tchau, papai ta indo.

Começa uma chuva de verão.

Desliga. A chuva aperta e algumas pessoas correm para se abrigar. Uma garota bonita vem voltando da praia.

**TÉO**

— Perdeu a praia, gatinha?

**GAROTA**

— Falta de sorte, né?!

**TÉO**

— (DIVERTIDO E GALANTE) É Chuva de verão! Só pra refrescar! Já já eu vou mandar parar só pra você voltar pra praia!

A garota sorri, dá um adeus e se abriga em algum lugar. Nesse momento, Téo escuta uma buzina insistente. Olha. Um táxi pára junto ao meio-fio e Fernanda chama de dentro do carro. Ele faz cara aborrecida e se aproxima, mas não muito. Olha para os lados, desconfiado.



**FERNANDA** — Téo, Téo, entra Téo. Preciso falar com você.

**TÉO** — Agora não dá.

**FERNANDA** — Dois minutinhos, pô.

**TÉO** — Fala tô ouvindo!

**FERNANDA** — Tá chovendo!

Ele entra no táxi, impaciente.



**TÉO** — O que que é isso, a gente tinha combinado que você nunca ia aparecer assim, sem avisar – e quase na esquina da minha casa!

**FERNANDA** — (SÉRIA) Tô com um problema.

**TÉO** — Não, você não tá com um problema. Você é um problema! Q problema!

Pausa, Olham-se. Ela é muito terna e ele tem o coração mole.

**TÉO**

— Quanto?

**FERNANDA**

— Olha.

**TÉO**

— Olha o quê?

**FERNANDA**

— Olha!

Só aí ele vê Salete, que está ao lado dela, embrulhadinha numa coberta, carinha doente. Ele está perplexo.

**TÉO** — O que é que essa menina está fazendo aqui, dessa maneira? (CARINHOSO) Salete, Ô Salete, o que que aconteceu com você?

A menina sorri para ele, mas está com febre, fraca.

**FERNANDA** — Tá doente, tá assim há dois dias. Tosse, dor de cabeça... Tô faltando no serviço por causa disso, Téó.

**TÉO** — (PONDO A MÃO NA TESTA DA MENINA) Essa menina tá fervendo!

**FERNANDA** — Essa madrugada ela teve 40 graus, Téó!

**TÉO** — Você não devia ter saído com ela dessa maneira. Devia ter ido no médico saber o que que ela tem. Sabia, tá dando meningite outra vez, tem a história da dengue também!

**FERNANDA** — (CORTA) Eu levei no Posto de Saúde. Levei no posto de saúde, peguei uma fila enorme, desisti. Levei num médico particular. A minha mãe, você sabe, só aparece na minha casa pra brigar!

**TÉO** — (CORTA. IMPACIENTE E PREOCUPADO) Não to querendo saber da tua mãe, esquece a tua mãe. Você tem que cuidar da menina!

**FERNANDA** — Me arruma mil reais. Eu aproveito e dô um pulo no supermercado, esse dinheiro também fica pro remédio. Com essa história toda, eu tô sem nada em que casa.

Pausa. Olham-se. A chuva continua lá fora.

**TÉO** — (PARA O MOTORISTA) O meu senhor, faz um favor pra mim. Toca o carro aí, daqui a pouco vou pedir pro senhor Entrar à esquerda, aí tem um posto, o senhor pára lá por favor.

O motorista obedece, Téó vai orientando até que ele pára num caixa eletrônico. Ele deixa o sax no táxi e dá uma corrida até o caixa. O motorista olha pelo retrovisor. Fernanda desabafa com simplicidade:

**FERNANDA** — Tá tudo tão caro, né moço: remédios, comida... Com filho então, não dá pra agüentar! Sabe que o miserável do dono do apartamento onde eu moro tá atrás de mim pra aumentar o aluguel, aumentar o aluguel! Aumentar não ele quer dobrar o aluguel! O senhor já viu uma coisa assim? Me atormenta todo dia. E olha que é um apartamento pequeno, deste tamanho, em Copacabana. Pó dobrar o aluguel!

O motorista sorri, indulgente. Téó volta e entra no táxi, com o dinheiro.

**TÉO** — Pronto, toma aí. Vê se toma juízo, Fernanda. Você tá saindo a noite, deixando a sua filha sozinha?

**FERNANDA** — Não, não, juro! Eu só saio quando tem alguém pra ficar com ela! Aí, de dia quando ela tá na escola, eu vou pro trabalho!

**TÉO** — Então vai embora, vai embora que eu tenho o casamento de um sobrinho ainda hoje e é fora do Rio e eu já estou atrasado. (TERNOS) Salete: o titio aqui, na semana que vem vai te vê, viu? E eu vou levar uma boneca bonita e daí a gente sai um pouquinho pra tomar um sorvete! Pode me esperar!

E beija a menina. Fernanda olha para ele com ternura, mas sem que ele veja.

**FERNANDA** — E o Lucas, como é que tá?

**TÉO** — (INCOMODADO) Tá, tá tudo bem!

**FERNANDA** — Semana passada saiu uma foto sua com ele na revista, você viu?

**TÉO** — É, vi.  
**FERNANDA** — (FELIZ) Recortei e botei num porta-retrato.

Ele sorri, sem graça. Pausa.

**TÉO** — Tô indo.  
**FERNANDA** — Tá chovendo. Te deixo em casa!

**TÉO** — (ENTRE PREOCUPADO E DIVERTIDO) Perto dessa chuva, você é uma tempestade!

**FERNANDA** — (RÁPIDA) Téo, não tenho dinheiro pro táxi, tô sem trocado!

Ele pega 3 notas de 10 reais e põe na mão dela. Dá um beijo em Salete e sai do táxi, carregando o sax e dizendo a sério:

**TÉO** — Você? Fernanda, Fernanda! Com certeza isso aqui vai dá. Toma juízo e cuida da sua filha, Tchau!

E bate a porta. Ela acena, sorri e o táxi arranca. Téo ainda fica olhando o carro se afastar por alguns segundos e depois retoma seu caminho, em meio à chuva.

**CORTA PARA:**

### CENA 26. APTO DE HELENA.BANHEIRO. INTERIOR. DIA.

TÉO / LUCAS

Téo faz a barba enquanto conversa com Lucas, que está sentado num banquinho, deslumbrado. Ambos estão com uma toalha presa à cintura. Texto já em curso.



**TÉO** — O talento é importante, mas não é tudo. Você sabe o que é talento, não sabe? (O MENINO FAZ QUE SIM) Lucas? Sabe mesmo?

**LUCAS** — Você me explicou. (LENTAMENTE, ESCOLHENDO AS PALAVRAS) É saber fazer uma coisa sem ter aprendido.

**TÉO** — (HESITA) É... é isso, mais ou menos isso... (CORTA) Pega essa toalha de rosto pro pai. (PEGA, PASSA NO ROSTO E RETOMA) Então: Obrigada, se você sabe, se faz alguma coisa, assim, naturalmente, sem ter aprendido, quando você aprende, quando você estuda, Você fica sabendo ainda mais. Está me entendendo? (LUCAS CONFIRMA. CORTA) Na próxima encarnação vou pedir pra nascer sem barba!

**LUCAS** — O que é encarnação, pai?

**TÉO** — Você tá querendo saber muita coisa, deixa um pouquinho pra amanhã (RETOMA) Ah, e tem um detalhe muito importante: você pode ter talento e não ter vocação. Não ter nascido pra fazer aquilo que faz, mesmo tendo talento pra fazer, sacou? (CORTA, CONFUSO) Ah, esquece, eu tô falando com você como se você tivesse 20 anos! Esquece essa última parte, esquece! Vamos lá, to terminando aqui. Escamando, nada desse lado, nada desse, pronto, acabei!

**LUCAS** — Quando é que eu vou ter barba, pai?

**TÉO** — Quando é que você vai ter barba? Olha filho, isso ainda vai demorar um pouco! Esquece, vai demorar um pouquinho. Olha só, nada aqui. (Téo faz um barulho com a boca) Ao chuveiro, tira essa cueca e entra no chuveiro com o pai! Pra água rapaz, pra água! Olha o cabelão aqui, vamos bota esse xampu. Tem que escovar!

**LUCAS** — Eba!!!

Desenrolam as toalhas. Téo abre a torneira e entra com o filho debaixo do chuveiro. Música marca a boa camaradagem entre os dois. Cantam, brincam, se divertem.

**CORTA PARA:**

### CENA 27. APTO. DE FERNANDA. INTERIOR. DIA.

FERNANDA / SALETE / INÊS

O corte é feito para Fernanda entrando apressadamente no seu apartamento. É um modesto quarto e sala em Copacabana. Ela entra ainda um pouco molhada da chuva, protegendo Salete, que está no colo, embrulhada. Num dos móveis da sala, em destaque, vemos um porta-retrato com a foto grande e colorida de Téo com o filho Lucas. Téo segura o sax e ambos estão muito bonitos e sorridentes. Trata-se de uma foto bem recente, cortada de uma revista de variedades. Ela já entra falando com Salete.



**FERNANDA** — Olha aqui, Salete! Presta atenção! Deita aqui com a mãe, deita. Oh, você vai ficar aqui, quietinha, enquanto a mamãe vai até a farmácia comprar um remédio pra você, ta bom? Eu levo a chave e você não abre a porta pra ninguém, ta bom?

Salete faz que sim. Nesse momento, Inês aparece, vinda do quarto.

**FERNANDA** — Oi, mãe, não sabia que a senhora estava aí.

**INÊS** — (SECA, FRIA) Já estou de saída.

**FERNANDA** — Mãe, mãe, fica um pouquinho com a Salete, enquanto eu dou um pulinho na farmácia, pra comprar o remédio.

**INÊS** — Não dá. Tenho que voltar pra Niterói. Tá toda hora chovendo e eu não posso me atrasar.

**FERNANDA** —(JÁ CONHECENDO A MÃE) Não tem problema, ela fica sozinha e me espera.

**INÊS** — Onde é que você conseguiu dinheiro? Fez vale no serviço outra vez? Assim, no fim do mês não vai ter nada pra receber!

Fernanda faz uma pausa.

**FERNANDA** — O Téo. O Téo me deu mil reais.

**INÊS** — (IRÔNICA) Você tem mais sorte do que merece. Estou indo.

E vai saindo, sem mesmo olhar para a neta. Pára junto à porta.

**INÊS** — O Dono do apartamento voltou pra falar com você, esse homem é perigoso, vai acabar botando você pra fora daqui, e aí eu quero ver como é que vai se arranjar. Na minha casa não tem lugar, você sabe.

**FERNANDA** — Eu sei.

Inês pensa falar mais alguma coisa, mas acaba indo embora, batendo a porta. Fernanda fica em silêncio. Salete olha para ela, sorri. Ela abraça a filha.

**FERNANDA** — Você, você vai ficar boa. Você vai crescer. E você vai ser ainda muito feliz, muito feliz! Em?.

E beija a menina, amorosa e comovida.

**CORTA PARA:**  
-----

O núcleo que analisaremos agora se desenvolve no transcorrer das cenas sete, dezoito, vinte e seis e vinte e sete do primeiro capítulo. Nele observaremos a relação de quatro sujeitos – Téo e seu filho Lucas, Fernanda e sua filha Salete. O nosso objetivo é verificar os efeitos de sentido que envolvem o relacionamento desses quatro personagens e também como Téo e Fernanda, que durante a novela escondem um segredo, foram apresentados ao público telespectador.

Téo aparece pela primeira vez na cena sete, o observador faz questão de percorrer o bar onde ele trabalha, assim, percebemos tratar-se de um ambiente requintado, onde prevalecem o luxo e a sofisticação propiciada pelo dinheiro. Trata-se de uma delimitação espacial que constrói a imagem dele como um homem inserido em um ambiente da classe rica, uma vez que ele é músico e toca na banda desse bar.

Os elementos figurativos que constroem a cena de introdução desse personagem produzem o efeito de sentido de que ele é uma pessoa rica. O observador, antes de chegar ao local onde Téo trabalha, percorre as belas imagens das praias do Rio de Janeiro ao som da melodia da música que será tocada no bar; depois, mostra um chefe de cozinha preparando um prato exótico em uma cozinha muito bonita. Também vemos vários garçons andando pelo restaurante que fica ao lado do bar, até que um deles se destaca e entra no bar onde a banda está ensaiando. Nesse momento, Téo aparece tocando seu sax e é interrompido pelo celular.

Ao atender o telefone celular e conversar com seu filho, ocorre a apresentação oficial de Téo para o público telespectador. No curso da conversa Téo diz para o filho que eles irão à festa de casamento de helicóptero: “Se a gente se atrasar, vamos de helicóptero! Papai aqui pilotando!” Assim, a isotopia que se desenvolveu ao longo do



texto e subsidiou a imagem dele como um homem economicamente bem posicionado se afirma no mais alto grau com essa fala.

Na cena dezoito, Téo está conversando com seu filho Lucas pelo celular, mas começa a chover e ele precisa desligar o telefone (F 01). Essa chuva interrompe o percurso tranquilo que o personagem estava fazendo, porém não tira dele o bom humor, tanto que ele vê uma garota voltando da praia e faz uma brincadeira, uma piadinha (F 02, 03, 04).

F 01



F 02



F 03



F 04



**TÉO**

— Perdeu a praia, gatinha?

**GAROTA**

— Falta de sorte, né?!

**TÉO**

— (DIVERTIDO E GALANTE) É Chuva de verão! Só pra refrescar! Já já eu vou mandar parar só pra você voltar pra praia!

Percebemos nessa conversa que Téo está totalmente descontraído. Seus gestos e seu tom de voz colaboram para construir esse efeito de sentido de descontração. Porém, logo em seguida a narrativa se altera com o aparecimento de Fernanda (F 05). Agora, a chuva está mais forte (F 06 ) e de dentro de um táxi a moça o chama. Imediatamente ele muda de fisionomia e fica irritado (F 07, 08, 09). Ele não quer falar com ela, mas Fernanda é insistente e com um tom de voz alterado, diz: “Dois minutinho, pô!” (F10) Ele está visivelmente contrariado, contudo se aproxima do táxi e acaba entrando no carro (F 11, 12, 13, 14).

F 05



F 06



F 07



F 08





Essa seqüência de imagens mostra uma transformação no estado passional do personagem Téo. Ele estava tranquilo e descontraído, nas primeiras imagens. Quando Fernanda aparece, ele automaticamente muda seu comportamento. Essa transformação é percebida pelo público não só pela recusa verbal em falar com a moça, como também pela alteração da sua fisionomia. Lembrando Greimas, em *Semiótica das Paixões*:

*É pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido – em língua-, que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito. (Greimas, 1993: 13)*

Olhar para Téo é perceber, através do seu corpo e por meio dos seus gestos, sua transfiguração passional, caracterizada por um desejo de não-conjunção com a outra personagem. É possível observar que nela estão investidos valores indesejados para ele. Apresentar Fernanda ao público, juntamente com um personagem (Téo) que se mostra irritado em vê-la, de certa forma, desqualifica e constrói sua imagem como uma mulher que não tem o mesmo prestígio que as outras personagens femininas. Esse fato somado a outros elementos, posiciona Fernanda fora do mundo dele e cria um efeito de sentido de que a ligação deles é proibida; por isso, eles não podem ser vistos juntos. Assim, ela é colocada, no modo do parecer, no papel de amante. Para reforçar a carga emocional dessa cena, ocorre um aumento de intensidade graças à maneira com que ele a recebe. A tensão se estende durante todo o tempo que eles permanecerem juntos.

Se atentarmos bem, outra maneira de construir a imagem de Fernanda como um sujeito indesejado é a figurativização da chuva forte. Trata-se de uma oposição entre o sol que iluminava o caminho tranquilo de Téo no calçadão da praia e a chuva que, de repente, começa a cair, ao mesmo tempo em que Fernanda aparece. A câmera focaliza a chuva forte do lado de fora do carro, enquanto ele, irritadíssimo, declara que eles tinham um acordo e ela o rompeu ao aparecer sem avisar. Ao falar isso, Téo demonstra que existia um contrato fiduciário e acreditava que ela nunca o quebraria; o fato de ela não ter honrado o trato deles é o motivo de sua irritação.

**TÉO**

— O que que é isso, a gente tinha combinado que você nunca ia aparecer assim, sem avisar – e quase na esquina da minha casa!

Essa frase do personagem assinala que Fernanda não faz parte da sua vida e do seu mundo. Logo, constrói sua imagem como alguém que não pode de forma alguma ser vista com ele. Nesse instante, Téo está modalizado pelo não- poder estar junto dela e pelo querer– não- estar nessa condição . Ele deixa claro por meio de suas atitudes e palavras que está desagradado em vê-la (F15, 16, 17). Como já salientado anteriormente, ele diz que existia um contrato entre eles, e o fato de ela ter rompido esse acordo é um dos fatores que alteram seu estado passional. Dizem Fontanille e Zilberberg:

*O nascimento e a morte de uma paixão- muitas vezes tão incompreensíveis um quanto outro- tomariam a forma, do ponto de vista do sujeito, de crises fiduciárias, tanto umas quanto as outras assegurando ou não a continuidade passional. (2001: 277)*

F 15



F 16



F 17



Os elementos figurativos e lingüísticos que se articulam até o presente instante determinam a posição que essa mulher ocupa para Téo, ou seja, o telespectador fica com a sensação de que os dois têm uma relação proibida, um romance. Fernanda aparece no enunciado como alguém que precisa estar escondida, portanto ela é apresentada no papel de amante. Não é possível determinar se ela é ou foi amante dele, mas está claro que esse é o efeito de sentido que se pretende criar para o telespectador.

A conversa continua com ela afirmando que está com um problema e Téo argumenta que ela não está com um problema, ao contrário: “Você é um problema, o problema!” O artigo definido *o* na frente do substantivo *problema* e o tom de voz de Téo novamente enfatizam que ele vê Fernanda como uma pessoa indesejada e que ela não lhe traz coisas boas, representando, portanto, um perigo. Mesmo assim, ele pergunta de quanto dinheiro ela está precisando (F 18).

F 18



- Quanto?

Ela responde dizendo: “Olha! Olha!” e sinalizando para o lado mostra sua filha doente enrolada em um cobertor (F 19). Quando Téo vê a menina, sua fisionomia se altera e presenciamos a preocupação dele com a criança (F 20). Então, ele questiona Fernanda (F 21):

F 19



F 20



F 21



**TÉO**

— O que é que essa menina está fazendo aqui, dessa maneira? (CARINHOSO) Salete, Ô Salete, o que que aconteceu com você?

**FERNANDA**

— Tá doente, tá assim há dois dias. Tosse, dor de cabeça... Tô faltando no serviço por causa disso, Téo.

**TÉO**

— (PONDO A MÃO NA TESTA DA MENINA) Essa menina tá fervendo!

Notamos nitidamente que ele se preocupa com a garotinha, expressando isso fisicamente, na sua fisionomia; gestualmente, colocando a mão em Salete para verificar se ela está com febre; e verbalmente, questionando Fernanda. Essa preocupação desperta no telespectador uma série de suposições, como por exemplo: a menina deve ser filha dele e por esse motivo ele está dando tanta atenção para Fernanda.

Ele demonstra sentir-se tão responsável pela menina que Fernanda lhe pede mil reais para comprar remédio e ir ao supermercado; apesar de um certo descontentamento, por estar sendo aparentemente explorado, não nega o pedido e lhe dá o dinheiro. Eles vão até um caixa eletrônico e Téo desce para pegar o dinheiro; enquanto isso, Fernanda desabafa com o taxista (F 22, 23, 24)

F 22



F 23



F 24



**FERNANDA**

— Tá tudo tão caro, né moço: remédios, comida... Com filho então, não dá pra agüentar! Sabe que o miserável do dono do apartamento onde eu moro tá atrás de mim pra aumentar o aluguel, aumentar o aluguel! Aumentar não, ele quer dobrar o aluguel! O senhor já viu uma coisa assim? Me atormenta todo dia. E olha que é um apartamento pequeno, deste tamanho, em Copacabana. Pó, dobrar o aluguel!

Essa fala da personagem marca no enunciado duas posições: Téo/ rico vs Fernanda/ pobre; temos, então, uma tensão entre os dois sujeitos pelas seguintes oposições:

Nível narrativo	S $\cap$ Ov (estabilidade financeira)	S $\cup$ Ov (dificuldade financeira)
Nível discursivo	Modos de figurativização da riqueza	Modos de figurativização da pobreza

	Téo Lucas Saúde Dinheiro	Fernanda Salette Doença Aluguel/ despejo
--	-----------------------------------	---

O telespectador, algumas cenas antes, soube que Téo irá para a fazenda de helicóptero, e a moça que lhe pede ajuda financeira, nesse momento, nem consegue pagar o aluguel do apartamento onde mora e nem mesmo tem dinheiro para comprar os remédios da filha. Esses fatos constroem um efeito de distanciamento, separando assim o mundo desses dois sujeitos.

Depois de entregar o dinheiro para Fernanda, Téo pergunta se ela está cuidando bem da menina; ela responde que sim, ele se vira para Salette e diz (25):

F 25



**TÉO** — Salette: o titio aqui, na semana que vem vai te vê, viu? E eu vou levar uma boneca bonita e daí a gente sai um pouquinho pra tomar um sorvete! Pode me esperar!

Com essa fala, Téo promete visitá-la e mais uma vez demonstra que tem apego e preocupação com relação à menina. Ou seja, será que ele é o pai de Salette? Essa pergunta fica sem resposta, contudo ele assumiu um compromisso moral com a garotinha, o que significa que eles se encontrarão, apesar de ele não se colocar como pai, pois carinhosamente usou a palavra “titio”.

Quando Téo termina de falar com Salette, Fernanda pergunta sobre Lucas e conta que recortou a foto deles dois, publicada em uma revista, e colocou em um porta retrato. Desse fato surge uma outra pergunta para a qual não há resposta: Por que o interesse de Fernanda em Lucas? Depreende-se essa questão na maneira carinhosa como ela fala sobre o menino, pois deixa entrever, sutilmente, um afeto por Lucas.

Em resumo, a cena dezoito descreve a transformação do sujeito Fernanda, que não conseguia cuidar bem da sua filha e que, graças à ajuda de Téo, acabará conseguindo. Está nítido que ele não se sentiu confortável em encontrá-la. Mesmo assim, não teve coragem de lhe negar ajuda. Quando o percurso narrativo é executado

por completo, Téo quer retomar seu caminho. Fernanda lhe oferece carona argumentando que está chovendo, então ele diz: “Perto dessa chuva você é uma tempestade!”

A figura da tempestade como último elemento caracterizador dessa mulher lhe atribui e intensifica um traço de negatividade, ajudando, dessa forma, a reforçar a idéia que se desenvolveu ao longo dessa cena. A chuva, que não pára em nenhum momento, caracteriza Fernanda como um problema para ele. Na enunciação e no enunciado fica claro que ela é um sujeito com quem ele não deseja estar conjunto. Mas a figura da menina representa o laço que os une.



F 26 Quando Téo sai do carro, a câmera o focaliza parado e a chuva está muito forte (F 26). Essa imagem é apreendida durante alguns instantes para, mais uma vez, reforçar a isotopia que permeou esse texto, sendo a tempestade uma forma metafórica e intensamente forte de representação da posição de Fernanda como

alguém que oferece perigo para Téo, considerando que ele já foi apresentado em outros momentos do primeiro capítulo como um homem que tem esposa e filho.

Na cena vinte e seis, vemos Téo e Lucas conversando no banheiro, enquanto Téo faz a barba. Ao terminar de se barbear, os dois tomam banho juntos. Aparentemente essa cena não tem nada de muito especial - expõe apenas a relação entre pai e filho. No entanto, a cena vinte e sete, que vem logo em seguida, mostra Fernanda e Salete chegando em casa.

Colocando as duas cenas uma após a outra, estabelece-se um paralelo entre elas. Pois, lembrando que a imagem de Téo se constrói a partir da riqueza e a imagem de Fernanda se marca pela pobreza, agora teremos no enunciado os espaços em que cada um está inserido, juntamente com seus filhos.

Na cena vinte e seis, o telespectador vê apenas o banheiro do apartamento de Téo. Porém, nesse espaço temos as figuras das toalhas brancas, uma grande banheira, uma parede de tijolos de vidro, ducha e um grande espaço. Essas figuras caracterizam esse ambiente como um lugar gostoso, uma vez que sendo o banheiro grande, espaçoso, limpo, permite aos dois ficarem ali desenvolvendo um agradável diálogo (F 27, 28, 29).

F 27



F 28



F29



A conversa entre pai e filho gira em torno de um assunto banal, mas possibilita ao telespectador perceber a existência de uma relação equilibrada e uma forte amizade entre os dois, ao mesmo tempo que estabelece o efeito de sentido de harmonia familiar, pois tanto o pai como o filho estão alegres e felizes conversando e terminam a história dessa cena tomando banho juntos.

Em contrapartida, na cena vinte e sete as coisas são diferentes. O telespectador vê Fernanda chegando em casa com a filha doente (F 30). Em seguida, Inês, a mãe dela, entra na sala ( 31, 32). Imediatamente, Fernanda lhe pede para ficar um pouco com a menina para ela ir à farmácia, mas Inês se recusa e alega que precisa ir embora porque toda hora chove e não pode se atrasar.

F 30



F 31



F 32



Nesse instante, Inês se direciona para a porta e a câmera focaliza Fernanda, que acabou ficando de costas para a mãe. Inês pára na porta, olha para a filha que está de costas e pergunta onde ela conseguiu dinheiro (F 33, 34).

F 33



F 34



**INÊS**

— Onde é que você conseguiu dinheiro? Fez vale no serviço outra vez? Assim, no fim do mês não vai ter nada pra receber!

Fernanda faz uma pausa.

**FERNANDA**

— O Téo. O Téo me deu mil reais.

**INÊS**

— (IRÔNICA) Você tem mais sorte do que merece. Estou indo.



Quando Inês faz a primeira pergunta, visualizamos no semblante de Fernanda (F 35) todo seu descontentamento. Esse descontentamento se mostra na maneira com que ela levanta a cabeça (F36), na forma de mexer os ombros e na sua fisionomia ao virar de frente para a mãe (F 37, 38, 39, 40). Contudo, Fernanda não é estúpida com a mãe e responde a sua pergunta. Inês, então, diz que “Fernanda tem mais sorte do que merece!”. Tal comentário mostra que ela não tem carinho pela filha e não está preocupada nem com Fernanda nem com a neta. A enunciação da mãe também evidencia todo seu desafeto e sua falta de consideração com relação a Fernanda.

F 35



F 36



F 37



F 38



F 39



F 40



Antes de sair, Inês também diz que o dono do apartamento esteve lá cobrando o aluguel e que se a filha for despejada, não tem lugar na sua casa. Ao sair, Inês pára na porta e olha para Fernanda como quem deseja dizer mais alguma coisa, entretanto não fala nada. Inês finalmente fecha a porta e vai embora. Essa cena marca no enunciado a desestruturação familiar de Fernanda. O enunciadador cria o efeito de sentido de que Fernanda é uma mulher sozinha, tem uma filha para criar e seu único apoio é Téo.

Logo após a saída de Inês, Fernanda conversa com Salete e, com uma voz muito carinhosa, diz à menina que ela ficará boa, irá crescer e será uma pessoa muito feliz. Enquanto Fernanda conversa com Salete, a câmera se movimenta e mostra o retrato com a foto de Téo e seu filho Lucas.

Finalizando a história deles, desenvolve-se um jogo de câmeras que enfatiza a ligação entre esses quatro sujeitos. Ao mesmo tempo em que Fernanda está conversando com a filha, o observador apreende a imagem das duas tendo ao meio a presença de Téo

no porta-retrato (F 41). Com isso, o texto privilegia a relação das duas com ele, visto que a cabeça de Fernanda cobre a imagem de Lucas. Depois de apreender e se fixar nessa posição, a câmera se movimenta e o observador apreende Téo, Lucas e Fernanda. Agora, a imagem de Salete está encoberta pela mão de Fernanda (42). Essa movimentação da câmera cria o efeito de que existe uma ligação de Téo com as duas, mas também existe o inverso, uma ligação de Fernanda com Téo e Lucas. Essas imagens encerram a apresentação, no primeiro capítulo, desses quatro sujeitos, intensificando a idéia de que existe uma ligação entre eles, porém, fica implícito para quem estiver interessado ou curioso, o convite de assistir à novela e descobrir o segredo que os une.

F 41



F 42



# **Capítulo 5**

**Dr. César Andrade de Melo,  
a imagem do todo poderoso**

## 5. Dr. César Andrade de Melo, a imagem do todo poderoso

### 5.1 Script – cenas 10, 11, 12, 19, 24, 28, 29, 30, 41, 42, 43, 44 e 61

#### CENA 10. RIO DE JANEIRO. VISTA AÉREA.EXTERIOR. DIA.

Novos planos aéreos da cidade, particularizando Botafogo. Câmera em movimento, já se aproximando de uma das ruas dos arredores do Cemitério S. João Batista. Buzinas. Engarrafamento. Já se começa a ouvir o diálogo que vem de um dos carros presos no congestionamento:

**CÉSAR** — (IRRITADO) Vê se consegue passar pra faixa da esquerda, que esta aqui está parada até lá na frente!

**NESTOR** — O trânsito tá cada vez pior, doutor! E esse infeliz aí não tá me deixando passar!

Tenta forçar a passagem.

**CÉSAR** — (CORTANDO) Tudo bem, deixa. Vai por aqui mesmo! Já estamos perto.

A câmera vai se aproximando de uma fila de carros parados no trânsito, até entrar pela janela do carro de Cesar.

#### **CORTE SEM INTERRUPÇÃO DE ÁUDIO**

#### CENA 11. RUA. CARRO DE CÉSAR. EXTERIOR. DIA.

CÉSAR / MARCINHA / MATILDE / NESTOR (motorista de César)

Clima pesado, de morte. Óculos escuros para disfarçar o abatimento geral. As duas mulheres atrás. Matilde acarinhando a neta Marcinha, que deixa escapar um soluço de vez em quando, além de demonstrar irritação. César exausto. Nestor dirigindo, sério, dá agora algumas buzinas.

**CÉSAR** — (IRRITADO) Não adianta buzinar.

**MARCINHA** — (IRRITADA E CHOROSA) Vamos chegar depois do corpo.

**CÉSAR** — O que é que eu posso fazer?

**MARCINHA** — (MORTIFICADA) Eu disse que queria vir mais cedo.

**CÉSAR** — Não ia adiantar nada, Marcinha. Não tem que se mortificar. O pior já aconteceu.

**MARCINHA** — (SEMPRE IRRITADA E CHOROSA) Você não me chamou ontem, quando ela ligou do hospital e queria falar comigo!

**CÉSAR** — Você tava dormindo. (COM DIFICULDADE) E eu não sabia... não sabia... Como é que eu ia saber que ela ia... que ela ia morrer de madrugada?

**MARCINHA** — Mas ela sabia, devia saber, por isso mandou ligar, porque queria se despedir de mim! (CHORANDO, NERVOSA, UM POUCO HISTÉRICA) Você tinha que me chamar! Eu falei, pedi pra você me chamar, se ela ligasse!

Matilde consola, tenta contemporizar, faz a avó carinhosa. César está mortificado e tenta conter sua irritação.

**CÉSAR** — Tudo bem, fiz mal, me desculpe. (PAUSA. CONTENDO-SE) Me desculpe.

Marcinha chora, a cabeça enfiada no colo da avó.

**CORTA PARA:**

**CENA 12. CEMITÉRIO S. JOÃO BATISTA. EXTERIOR. DIA.**

SANTANA / LUCIANA / FIGURANTES

O corte é feito para a professora Santana lendo as faixas das coroas de flores na porta do cemitério:

**SANTANA** — Homenagem eterna dos colegas da Escola Ribeiro Alves. (PASSA PARA UMA TERCEIRA) Homenagem da Diretoria da Clínica Dr. Ângelo Moretti...

Ela escuta a voz de Luciana chamando:

**LUCIANA** — Professora!

**SANTANA** — Oi! Tudo bom?

Santana procura pela voz e Luciana se aproxima. Beijocas.



**LUCIANA** — Peguei um trânsito infernal!

**SANTANA** — Também acabei de chegar. Tava até dando uma olhada aqui quem mandou as coroas. Cada uma dessas deve ter custado uma nota!

**LUCIANA** — E sai do bolso da gente! Olha aqui: (LÊ UMA OUTRA FAIXA) Carinhoso adeus dos colegas da Clínica Dr. Ângelo Moretti. (CORTA) Dei vinte reais nessa lista. Ele nem sabe que eu existo!

**SANTANA** — Ele quem?

**LUCIANA** — O doutor César! Ele é médico lá na clínica onde eu estou fazendo residência.

**SANTANA** — Tá aqui por causa do viúvo, é? Eu to aqui por causa da filha dele, ela é minha aluna, estuda lá na escola!

**LUCIANA** — Não vai entrar, não?

**SANTANA** — O corpo ainda não chegou! Eu acho que a gente poderia tomar um cafezinho e comer alguma coisa que (BAIXO, ANSIOSA) estou com o estômago vazio! Eu quero me esbaldar no casamento!

**LUCIANA** — (FELIZ) Ah! Você vai?

**SANTANA** — Mas claro que eu vou! Você acha que eu vou perder uma boca livre dessas? Tô de dieta três dias! Fala que vai ser uma orgia de comida e de bebida!

**LUCIANA** — Vai sim, porque a tia Lorena...

E vão para o interior do Cemitério, em meio ao movimento.

**CORTA PARA:**

**CENA 19. CEMITÉRIO S. JOÃO BATISTA. CAFÉ. INTERIOR. DIA.**

SANTANA / LUCIANA / TEREZA / FIGURANTES

Andar superior do cemitério, onde está o Café. Figurantes cruzando, subindo e descendo a escada. Santana e Luciana estão tomando café no barzinho que existe ali. Santana come um sanduiche. O texto já está em curso. Luciana cumprimenta informalmente várias pessoas que estão por ali. Alguns médicos, ainda de jaleco, colegas de Cesar, também aparecem.

- LUCIANA** — Ela tinha uma fortuna de família! Deixou tudo pra ele e pros filhos!
- SANTANA** — Ela estava mal há mais de um ano!
- LUCIANA** — Essa doença é fogo!
- SANTANA** — Eu não falo nem o nome!
- LUCIANA** — Imagina eu então eu, que vivo dentro de um hospital? Ontem mesmo morreu uma moça que estava padecendo com a doença a quatro anos!
- SANTANA** — Deus me livre! Se é pra morrer, que morra rápido!
- LUCIANA** — Ah! Isso não é a gente que escolhe!
- SANTANA** — Ah, mas Deus vai ser bonzinho comigo, quando chegar a minha hora! (CORTA) E você, então que escolheu logo ser médica! Tanto sofrimento! Mas que coragem!
- LUCIANA** — Oh! E professora? Não precisa de coragem também?

Riem discretamente.

Luciana faz sinais e sorri para colegas seus que cruzam.. Tereza aproxima-se.

- TEREZA** — Oi, Lú!
- LUCIANA** — Oi, Tê, pensei que você não viesse. (APRESENTA) Professora Santana – Tereza.  
Cumprimentos informais.
- TEREZA** — Oi!! Ainda fui no supermercado. (CORTA) Você esqueceu o gás do aquecedor ligado, Lu. Já falei: é um perigo!
- LUCIANA** — Ah! Eu saí correndo!
- TEREZA** — (CORTA) Menina! A Clínica veio em peso! (CORTA) E Ele chegou?
- LUCIANA** — Não vi, mas acho que não.

Tereza acena para outra colega, que se aproxima. Ficam as duas falando sem que se ouça, enquanto Santana e Luciana conversam.

- SANTANA** — Simpática essa menina!
- LUCIANA** — Ah! É um amor! A gente divide um apartamento, trabalhamos juntas lá na clínica. Outra corajosa!

Nesse momento, funcionários da Santa Casa sobem a escada carregando o caixão, indo em direção à uma das salas de velório. Movimentação. Tereza reaproxima-se das duas.

**TEREZA** — Lú, tá chegando!

Santana faz o sinal da cruz e movimenta-se com ansiedade.

- SANTANA** — Uh! Vamos que em velório eu não gosto de perder nada! Moço veja a continha aqui pra mim!

Vão indo em direção à sala onde o corpo de Isabel será velado. (SANTANA SE VOLTA PARA PAGAR O CAFÉ) Dá a conta, não precisa do troco não, toma.

Nesse momento aparece Adelaide, outra professora. Ela e Santana trocam uma beijoca.

**ADELAIDE** — E aí, como é que estão as coisas?

**SANTANA** — Você chegou junto com o corpo. Vamos entrando.

**ADELAIDE** — Deixa pelo menos eu tomar um cafezinho!

**SANTANA** — Vai, vai sim. Mas toma rápido.

E vão indo em direção ao Café.

**CORTA PARA:**

### **CENA 24. CEMITÉRIO S. JOÃO BATISTA. VELÓRIO. INTERIOR. DIA.**

LUCIANA / TEREZA / CÉSAR / SANTANA / ADELAIDE / MARCINHA / ISABEL (a defunta) / MATILDE / LAURA / ONOFRE / MARTA / FIGURANTES

Sala do velório. O caixão aberto. O movimento habitual. César vai entrando na sala do velório, com Marcinha e Matilde vindo um pouco atrás. Luciana, Tereza, Adelaide e Santana formam um grupinho. Falam baixinho, quase sussurram, como é habitual nos velórios.



**LUCIANA** — (ANSIOSA) Ele chegou!

**SANTANA** — Hum... viúvo bonito e solto na praça!

**LUCIANA** — Não, já estavam praticamente separados, mas continuavam vivendo juntos!

**SANTANA** — Você sabe?

**LUCIANA** — Naquele clínica todo mundo sabe de tudo e de todos!

Marcinha soluça alto e abraça a avó.

**SANTANA** — Coitada da Marcinha!

**ADELAIDE** — Ela me falou que tinha um irmão! Não estou vendo!

**SANTANA** — Ele estuda em São Paulo, mas já devem ter mandado chamar, não é? Marcinha me disse que ele não se dá muito bem com o pai.

**ADELAIDE** — Tive esse problema na minha casa, quando eu era criança, mas meus pais eram separados.

**SANTANA** — Numa separação quem sofre são os filhos!

**ADELAIDE** — Mas quando pai e mãe não se amam... aí então os filhos sofrem mais!

**SANTANA** — Ele tem a cara meio fechada, não é?

**ADELAIDE** — Acaba de ficar viúvo, coitado!

**TEREZA** — A Flavinha, lembra dela, não é, Lu? A Flavinha foi instrumentadora dele. Me falou que o homem é uma fera!

**LUCIANA** — Tô sabendo!

**SANTANA** — Bravo?

**TEREZA** — Bravíssimo!

Nesse momento entra Laura, vestida de preto. Muito discretamente, ela se coloca atrás da família.

**LUCIANA** — Chegou a Sombra! Tava demorando!

**SANTANA** — Quem é?

**LUCIANA** — Sombra dele! Olha, se ele se distrai, acaba pisando nela quando anda!

Riem disfarçadamente.

**TEREZA** — Agora o caminho ficou livre. Ela vai agarrar o viúvo!

**LUCIANA** — Nas minhas mãos é que ele tinha que cair!

**SANTANA** — Que é isso, menina! Ele é muito velho pra você!

**LUCIANA** — Estou cansada de garotão! Quero aprender, não ensinar!

E riem, sempre disfarçadamente. Agora quem entra é Onofre e Marta Moretti. Vão até César, abraçando-o e dizendo palavras de consolo que não conseguimos ouvir.

**LUCIANA** — Olha o patrão. Ele é o dono da clínica!

**TEREZA** — Prestígio é prestígio!

**CORTA PARA:**

**CENA 28. CEMITÉRIO S. JOÃO BATISTA. CAFÉ. INTERIOR. DIA.**

LUCIANA / PAULINHA / TEREZA / FIGURANTES

Luciana perto do Café. Paulinha se aproxima. A movimentação aumentou bastante, com gente subindo e descendo a escada. Elas estão no andar superior.



**PAULINHA** — Oi! Oi, pessoal.

**LUCIANA** — Oi!

**PAULINHA** — Só deu pra chegar agora!

**LUCIANA** — Calma, calma que só está começando!

**PAULINHA** — Será que tem muita gente da escola, ai?

**LUCIANA** — Eu só vi as professoras! A Santana e a Adelaide!

**PAULINHA** — Como é que ela tá? A Marcinha?

**LUCIANA** — Ah, ta daquele jeito, né? Quer dizer, eu só vi de longe, eu nem conheço. Vim por causa do pai dela, que é médico lá no hospital.

**PAULINHA** — Que barra, hein?

Tereza sai da sala do velório.

**TEREZA** — Lú, Acho que eu vou indo. Esse cheiro de flor me enjoa!

**LUCIANA** — Não, fica mais um pouco.

**TEREZA** — Muita gente, tudo abafado! Você vai esperar o enterro?

**LUCIANA** — Vou, né! — já estou aqui!

Nesse momento, Rafaela e Clara sobem a escada, procurando com os olhos.

**PAULINHA** — Essas duas não se largam!

**LUCIANA** — São lá da escola?



**PAULINHA** — Não na minha sala! graças a Deus! (RI) A gente chama elas de unha e carne! (MALICIOSA) Sei não!

Clara e Rafaela passam direto para a sala do velório.

**CORTA PARA:**

**CENA 29. CEMITÉRIO. SALA DO VELÓRIO. INTERIOR. DIA.**

Os mesmos da cena 14 e mais RAFAELA e CLARA

As duas jovens entram discretamente e vão em direção à Marcinha. Abraçam-se, compungidas, aquele clima habitual. Afastam-se um pouco do caixão. Marcinha assoando o nariz, procurando controlar-se.



**CLARA** — Oi, Marcinha! Oi!

**RAFAELA** — Força, Marcinha!

**CLARA** — A gente só ficou sabendo agora há pouco.

**MARCINHA** — (ENTRE LÁGRIMAS E SOLUÇOS) Ela ligou ontem a noite, do hospital, queria falar comigo, mas meu pai disse que eu estava dormindo, não quis me acordar...

E chora. Mais abraços, mais carinho.

**MARCINHA** — Ela sabia, devia saber que ia... que ia... Por isso mandou ligar, queria se despedir de mim.

**RAFAELA** — Eu sei, as mães sentem mesmo, sacam tudo.

**CLARA** — Olha, vamos sair, vamos lá fora, tá meio abafado aqui dentro.

**RAFAELA** — vamos, toma um pouco d'água, viu, a gente fica com você.

Marcinha hesita, mas as colegas vão saindo com ela, lentamente. Quando ela passa pelo pai, ele olha, preocupado e penalizado. Tenta tocar no braço dela, carinhoso, mas ela afasta o braço, raivosa, e sai da sala. Ele procura controlar-se. Matilde pede calma com os olhos. Gente entrando, gente saindo. Cumprimentos e pêsames de praxe.

**CÉSAR** — Minha filha!!

**CORTA PARA:**

**CENA 30. CEMITÉRIO. CAFÉ. INTERIOR. DIA.**

MARCINHA / CLARA / RAFAELA / TEREZA / LUCIANA / PAULINHA / FIGURANTES

Marcinha toma um copo de água, as duas amigas ao lado.

**MARCINHA** — Tenho medo do meu irmão, quando chegar!

**CLARA** — Eu pensei que ele estivesse aí.

**MARCINHA** — Não, tá em São Paulo, ninguém conseguia encontrar, mas depois avisaram. Minha mãe com ele, olha – assim! (JUNTA OS DEDOS, MOSTRANDO PROXIMIDADE) Mais do que comigo! Ele deve estar arrasado!

Paulinha se aproxima das três, aquela expressão compungida.

**PAULINHA** — Marcinha, meu bem. Eu sinto muito. Olha, o que você precisar, tô aqui, pode contar.

Clara e Rafaela trocam um olhar e torcem o nariz. Não suportam Paulinha e a recíproca é verdadeira. Marcinha agradece, abraçam-se, aquele clima.

**CORTA RÁPIDO PARA:**

**CENA 41. CEMITÉRIO . ALAMEDAS. EXTERIOR. DIA.**

CÉSAR / MARCINHA / ADELAIDE / SANTANA / LUCIANA / TEREZA / PAULINHA / RAFAELA / CLARA / MATILDE / LAURA / ONOFRE / MARTA / RODRIGO / PADRE / COVEIROS / FIGURANTES

Do nascimento fundir para o cortejo fúnebre, que inicia a caminhada rumo ao jazigo da família. O Padre segue à frente, com César e Matilde logo atrás. Em seguida estão Marcinha, entre Clara e Rafaela. Atrás destas caminham os outros personagens. Laura segue sozinha, discreta.

- SANTANA** — O filho acabou não aparecendo.  
**PAULINHA** — Mas foi avisado, né?  
**ADELAIDE** — Tinham que esperar o rapaz! É a mãe dele!  
**PAULINHA** — Não deu pra esperar mais, já tinha passado da hora.

Continuam a caminhada. Começa a chover, também aqui uma chuva de verão, em meio ao sol, mas bem forte. Aquela pancada. Algumas pessoas se protegem com guarda-chuvas, outras com um jornal, etc.

- LUCIANA** — Gente, essa chuva vai atrapalhar tudo!  
**TEREZA** — Ah, já tá acabando!  
**LUCIANA** — Não, eu tô pensando no casamento! Você já imaginou? Ao ar livre, uma big festa que a minha tia está preparando e sonhando há um tempão! E chove? Ah, você vai comigo, não vai?  
**TEREZA** — Claro!  
Agora favorecemos o casal Marta e Afrânio.  
**MARTA** — Não tenho a menor vontade de ir a esse casamento!  
**AFRÂNIO** — Somos padrinhos, Marta. E depois, ela é sua sobrinha, sua irmã não ia te perdoar!  
**MARTA** — Depois de um enterro, um casamento!

Chegam diante do jazigo, onde se lê: **JAZIGO PERPÉTUO DA FAMÍLIA ANDRADE DE MELO.** O Padre se destaca do grupo. Ficam todos à volta com as flores nas mãos. A chuva continua. Alguém cobre o padre com um guarda-chuva.

- PADRE** — Irmãos e irmãs: a Igreja une-se neste momento à família enlutada de Isabel. Boa esposa, boa mãe, boa filha, boa cristã... Nestas horas todos nós nos sentimos frágeis em nossa condição humana, e ficamos à mercê da misericórdia de Deus. Só Ele, o Todo Poderoso, pode nos confortar, só Ele pode nos dar a certeza de que o amor é mais forte do que a morte. Com o Salmo 40 rezamos assim: “O Senhor colocou os meus pés sobre a rocha e firmou os meus passos. Feliz é aquele que confia no Senhor.”  
**TODOS** — Amém.  
**PADRE** — Todos nós queremos a vida. E a morte nos preocupa e nos entristece. Mas para os que crêem, a vida não é tirada, mas transformada. Em Deus e em Cristo, filho de Deus, depositaremos nossa Fé e toda a nossa

Esperança. Rezemos juntos um Pai Nosso e uma Ave-Maria, em nome da nossa querida irmã Isabel.

**TODOS** — Pai nosso que estais nos céus, santificado seja o vosso nome; venha a nós o vosso reino, seja feita a vossa vontade, assim na terra como no céu; o pão nosso de cada dia nos daí hoje; perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido; e não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal, amém.

Assim que começam o Pai Nosso, Rodrigo surge inesperadamente, a fisionomia transtornada, olhos vermelhos. Matilde cutuca César discretamente. Ele olha e fica preocupado, procurando Marcinha com os olhos. Marcinha vê o irmão e se aflige.

**MARCINHA** — Meu irmão!

As amigas olham, o Padre Nosso continua. Começa a Ave-Maria. É quando Rodrigo se aproxima e reza junto com os outros, mas num tom mais alto, de chamar a atenção.

**TODOS** — Ave-Maria, cheia de graça, o senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres, e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus.

**TODOS MAIS RODRIGO** — Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora de nossa morte, amém.

Os coveiros preparam-se para baixar o caixão. É quando Rodrigo interrompe a cerimônia.

**RODRIGO** — Abre esse caixão!

Murmúrios. César se movimenta, meio zozzo. Marcinha se apavora, todos se inquietam. Laura atenta. A chuva continua.

**CORTA PARA:**

---

### 3º INTERVALO COMERCIAL

---

#### CENA 42. CEMITÉRIO. JAZIGO DA FAMÍLIA. INTERIOR. DIA.

OS MESMOS DA CENA ANTERIOR

Continuação imediata da cena anterior. Aquele clima. E a chuva, para piorar tudo.

**RODRIGO** — (ENCARANDO O PAI) Por que a pressa, hein? Não queria esperar por mim, não é?

**CÉSAR** — (BAIXO, QUERENDO SER DISCRETO) Nós esperamos esse tempo todo, mas já estava passando da hora. Não sabíamos se você ia chegar ou não.

**RODRIGO** — Mentira! Mentira! Tem pressa de enterrar, acabar logo com isso, pra ficar livre de uma vez, é ou não é?

A essa altura, a perplexidade é total. Marcinha chora e abraça as amigas. Matilde tenta aproxima-se do neto, querendo acalmá-lo, mas ele a repele. César está para morrer.

**CÉSAR** — Você está nervoso, não sabe o que está dizendo!

**RODRIGO** — Eu quero me despedir da minha mãe! Abre o caixão! Abre esse caixão!

Os coveiros não sabem o que fazer. O Padre tenta apaziguar:

**PADRE**

— Calma jovem, Deus sabe o que faz.

Mas Rodrigo dá um empurrão no Padre e tenta abrir o caixão. Aquele clima. César resolve atender o filho, para que tudo aquilo acabe depressa. Faz um sinal para os coveiros, consentindo que o caixão seja aberto. Os coveiros obedecem, colocando o caixão de novo no carrinho. Todos se acotovelam, querendo ver a cena imperdível. O caixão é aberto e Rodrigo aproxima o seu rosto do rosto da mãe morta. As lágrimas rolam abundantemente. Chove sobre ele e sobre o rosto da mãe. Rodrigo vira-se depois para o pai:



**RODRIGO**

— Está feliz agora? Conseguiu o que queria, em?

César fecha os olhos. Aquele silêncio verdadeiramente sepulcral em todos os rostos. Ouve-se apenas um toque de sino. Lento, espaçado, plangente. É o sino que toca na hora do sepultamento. Existe um toque para sepultamento de homem, de mulher, de criança. Todos diferentes.

**RODRIGO**

— Eu sabia, eu sabia que isso ia acontecer quando eu não estivesse aqui, porque se eu estivesse.. eu não ia deixar você fazer com ela o andava fazendo! Não ia!

Olhares. César em silêncio. Aquela situação incrível. O Padre se aproxima, põe a mão no ombro de Rodrigo, carinhosamente.

**PADRE**

— Deixa ela descansar, meu filho. Ela está bem, ela está com Deus, no reino dos céus.

Vai tirando Rodrigo, com muito jeito, mas o rapaz volta ao caixão e aí beija o rosto da mãe, demoradamente. Emoção. Sempre silêncio. O sino apenas. Há um tempo. A chuva caindo. Até que Matilde consegue afastar o neto. Aí os coveiros pegam novamente o caixão, fecham e voltam à sepultura da família. Desce o caixão. As pessoas jogam flores. Começam a sair.

## **FUSÕES SUCESSIVAS COM PEQUENAS PASSAGENS DE TEMPO**

Mostrando todos os figurantes saindo, dando pequenas corridas por causa da chuva que persiste, até que só fiquem: Rodrigo, César, Marcinha, Matilde e Santana. Após mais um pequeno tempo, Santana abraça Marcinha e faz com que ela a acompanhe. As duas vão saindo também. César faz sinal para Matilde – e ela sai também. Ficam apenas pai e filho. Rodrigo junto ao túmulo já fechado, com coroas sobre a laje de mármore. E César olhando, imóvel, de uma pequena distância. Tempo.

**CÉSAR**

— Pronto, Rodrigo, vamos pra casa.

**RODRIGO**

— Eu não quero saber de conversa com você.

**CÉSAR**

— Está sendo infantil.

**RODRIGO**

— Não fala comigo!

**CÉSAR**

— Sua mãe estava doente e você sabia disso. Fizemos tudo, tudo que podíamos, tudo que era possível fazer/

**RODRIGO**

— Fez é? O que é que você fez? Não deu amor, não deu carinho pra ela – nem antes e nem depois que ela ficou doente!

**CÉSAR**

— Tínhamos problemas, mas eu a tratei sempre bem, com atenção, e fiz tudo que estava ao meu alcance/

**RODRIGO** — (EXPLODE) Cínico! Que atenção você deu, se ficava dois, três dias fora de casa, dormindo sei lá onde – dando desculpas esfarrapas, cretinas! Quem é que você pensou que estava enganando? Hein?

César suspira. Quer acaba logo com aquilo.

**CÉSAR** — Tudo bem, vamos pra casa, conversamos lá. Vamos sair dessa chuva, vem.

**RODRIGO** — Eu não vou a lugar nenhum! Quero distância de você!

Rodrigo beija a laje de mármore e sai andando pelo cemitério, à esmo, por entre os túmulos. César olha, faz um esforço para conseguir paciência e sai andando atrás do filho. Rodrigo pára ao lado de uma cova rasa (no chão), que está à espera de um defunto que ainda se encontra no velório. Dois coveiros, com pás nas mãos e protegendo-se da chuva, acabam de completar o trabalho. Rodrigo volta a enfrentar o pai.

**RODRIGO** — Todo mundo precisava saber quem você é de verdade. O monstro que você é! Eu vou cuidar disso! Eu vou contar como você é cruel, sempre foi! Acabou matando a minha mãe de desgosto, de falta de amor e de carinho!

Os coveiros olhando. César perde a paciência e avança para o filho, segurando-o pelo braço.

**CÉSAR** — Cala essa boca, você já passou da medida, minha paciência acabou!

**RODRIGO** — Me larga!

**CÉSAR** — (MANTENDO-O SEGURO) Você deu mais desgostos à sua mãe em dois anos, do que eu em vinte anos de casado!

**RODRIGO** — Me larga! Eu odeio você!

**CÉSAR** — Você não tem o direito de me acusar, nem de acusar ninguém, porque sempre foi um marginal, que não quer nada nem com trabalho, nem com estudo! E isso acabou com a sua mãe também, porque eu vi, eu fui testemunha do sofrimento dela, sempre preocupada, sempre aflita com você!

**RODRIGO** — Te odeio!

Rodrigo desvencilha-se com violência e cuspe em direção ao pai. César vai para cima dele, Rodrigo escorrega e cai dentro da cova aberta, para susto dos coveiros. Nesse momento, o cortejo fúnebre do defunto que será enterrado ali, aproxima-se. Guarda-chuvas protegendo algumas cabeças. Trata-se de um enterro pobre, com gente humilde.

**COVEIRO** — Sai daí, rapaz, que falta de respeito é essa?

César, que parou à beira da cova, assim que o filho escorregou, procura controlar-se e sai a passos largos. Um dos coveiros dá a mão à Rodrigo, que sai da cova, sujo de terra e lama, e ainda grita para o pai que se afasta:

**RODRIGO** — Odeio você! Eu quero que você morra!

O cortejo que já está bem perto, pára – todos assustados com aquilo. César continua sem se voltar, até desaparecer. Rodrigo nem se dá conta de nada e também vai andando, por entre os túmulos. O sino volta a repicar lentamente, anunciando o sepultamento.

**CORTA PARA:**

**CENA 43. CEMITÉRIO. SAÍDA. EXTERIOR. DIA.**

CÉSAR / LAURA

César aparece, totalmente molhado, mas a chuva vai parando agora. Ele olha para os lados, à procura de um táxi. É quando Laura se aproxima, dirigindo seu carro e pára ao seu lado, fazendo sinal. Ele abre a porta e entra. César está exausto, confuso e também indignado. Laura só olha.

**LAURA** — O motorista levou a Marcinha e a dona Matilde pra casa. (TEMPO)  
Você está ensopado. (TEMPO) Isso vai passar, César. Ele está nervoso, é muito jovem/

**CÉSAR** — Me deixa em casa, por favor.

E respira fundo. Laura arranca com o carro. Música marca.

**CORTA PARA:**

**CENA 44. CEMITÉRIO. ALAMEDAS. EXTERIOR. DIA**

RODRIGO

Ele está sentado num túmulo qualquer, sujo, as lágrimas rolando pelo seu rosto.

**CORTA PARA:**

**CENA 61. CASA DE CÉSAR. JARDIM. EXTERIOR. DIA.**

CÉSAR / MARCINHA / RODRIGO

César sentado no jardim, pensativo. Muito silêncio. Plantas úmidas da chuva. Após um tempo, Marcinha se aproxima, sem ruído, e senta-se ao lado dele, bem próxima, carente. Tempo. Ele abraça a filha, ela desaba, chorando.

**MARCINHA** — Desculpe, pai. Briguei, fiquei com raiva, mas não concordo com o Rodrigo, não acho que ele está certo, não podia ter feito o que fez lá no cemitério, perto de todo mundo.

**CÉSAR**— Já passou. Esqueça isso. (SOFRENDO) Eu fico pensando... que realmente devia ter chamado você ontem, quando sua mãe ligou, mas é que eu, de verdade, não imaginei que ela poderia estar morrendo... e querendo falar com você, pra se despedir. . Pensei que ela fosse ainda... resistir mais, viver um tempo ainda. Mas me enganei.

E abraçam-se com mais força. De algum lugar da casa, que pode ser uma janela, Rodrigo olha os dois, sem ser visto. Olhar forte, de rancor.

**CORTA PARA:**

\*\*\*\*\*

## 5.2 Considerações iniciais

A história desse núcleo é muito complexa porque perfaz um grande número de cenas: 10,11,12,19,24,28,29,30,41,42,43,44 e 61. Apesar de existir uma continuação do mesmo assunto no transcorrer dessas cenas, ocorre uma mudança no foco narrativo com o propósito de orientar o público telespectador para vários temas e assuntos.

Por exemplo: O Dr. César Andrade de Melo é apresentado ao telespectador nas cenas 10 e 11 de forma negativa porque a filha está muito chateada com ele; quando entra a cena 12, o foco deixa de ser o médico e passa a ser o cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, onde estão a médica Luciana e a professora Santana. Elas trocam um breve diálogo e a cena se interrompe. A cena 19 traz novamente as duas mulheres da cena 12 e mostra outra médica, a Dr. Tereza, e outra professora, Adelaide.

O Dr. César reaparece na cena 24, já no velório da sua esposa. Nessa cena, teremos a presença do médico contrastando com a opinião que as quatro mulheres têm a respeito dele. Também aparecerá a Dr. Laura, assistente do Dr. César e sua suposta “amante” Logo em seguida, conheceremos o Dono da Clínica onde eles trabalham, o Sr. Onofre junto com a sua esposa Marta Moretti.

Nas cenas 28, 29 e 30 saberemos um pouco sobre Marcinha, a filha do médico, suas colegas da escola Paulinha, Clara e Rafaela, e sobre Rodrigo, irmão de Marcinha e filho de César. As cenas 41,42,43 e 44 descrevem o momento do enterro, quando teremos instantes de muita tensão porque Rodrigo aparece e briga com o pai na frente de todas as pessoas e faz abrir o caixão. Por fim, a cena 61 mostra a reconciliação de César com sua filha, enquanto Rodrigo está na outra ponta como o grande rival do pai.

Poderíamos, então, esquematizar a história desse núcleo da seguinte forma.

Cenas	10/ 11	12	19
Desenvolvimento narrativo	Apresentação de César para o público; A filha e o pai em conflito; Sentimento de raiva, ódio e decepção.	Apresentação dos dois universos profissionais e espaciais onde a história da novela se desenvolve. Para isso acontece o encontro da médica Luciana com a professora Santana.	Continua a isotopia referente às duas profissões: medicina e magistério. O comentário que Luciana faz no início da cena “Ela tinha uma fortuna de família! Deixou tudo pra ele e pros filhos!” marca no enunciado a posição de César com relação a sua mulher.

24	28/29/30	41/42/43/44	61
A construção da imagem de César; Apresentação de Laura e dos Donos da clínica a partir dos comentários das médicas e das professoras.	Nessas cenas, as amigas consolam Marcinha. Percebemos a irritação dela com relação ao pai e ficamos sabendo que seu irmão era muito apegado a sua mãe. OBS: também acontece nessa cena uma amostragem da relação entre Paulinha, Rafaela e Clara, porém esse fato não nos interessa neste momento e falaremos sobre ele mais adiante.	Cena do enterro; Revolta de Rodrigo; Briga entre César e Rodrigo; Reaparecimento de Laura;	Reequilíbrio Entre César e a filha; Marca da rivalidade entre Rodrigo e César.



Observamos, com essa esquematização, que sete pontos diferentes marcaram a história desse núcleo e, portanto, faremos, para uma maior clareza, a análise de acordo com esses acontecimentos textuais. Dessa forma, salientamos os seguintes tópicos:

1. A apresentação do Drº César Andrade de Melo (Cenas 10, 11);
2. Medicina e magistério, uma oposição ou uma similitude? Conhecendo os dois principais universos profissionais dessa novela (cenas 12, 19);
3. A figura da amante e o interesse de Luciana pelo médico (Cena 24,43);
4. A relação entre pai e filho (Cenas 28, 29, 30, 41, 42, 44, 61);

A seguir realizaremos a análise do texto considerando esses quatro tópicos, pois nos parecem os mais interessantes entre aqueles possíveis de serem apreendidos nesse núcleo.

### **5.3 A apresentação do Drº César Andrade de Melo (cenas 10 e 11)**

César A. de Melo é um dos personagens principais dessa novela, é um médico famoso e muito respeitado no seu ambiente de trabalho. Analisaremos como sua imagem se apresenta ao público telespectador e como é seu universo familiar e profissional, no primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas*. A história dele se desenvolve a partir da morte da sua esposa e todos os acontecimentos giram em torno do enterro dela. Temos, então, uma família sem um membro, ou seja, a figura da mãe não está mais presente nesse núcleo. Porém, veremos mais adiante que o foco da história não é a morte dessa mulher. Sem dúvida, a isotopia da dor e do sofrimento causado pela morte de uma mãe permeia esse texto, mas o objetivo da história que se desenvolverá ao longo de todas as cenas é apresentar César ao público telespectador.

A história começa carregada por uma carga tensiva muito grande e essa tensão é produzida esteticamente já pela forma de iniciar o texto. O observador, na cena 10, focaliza em plongée as imagens do cemitério São João Batista (F 01); ao mesmo tempo que apreendemos esse espaço, ouvimos um som de buzinas. O barulho das buzinas

prepara o telespectador para as imagens que vêm a seguir: poderíamos dizer que esse som é um orientador espacial porque introduz as imagens do engarrafamento (F 02, 03 ) onde os personagens desenvolverão sua narrativa.

F 01



F 02



F 03



A câmera se movimentou em cima do cemitério (F 01) e, aos poucos, desceu, direcionando-se para a rua, onde vemos muitos carros parados, os motoristas saindo dos carros e ouvimos o barulho das buzinas (F 02, 03). As imagens não apresentam uma nitidez. Isso cria o efeito de sentido de que está muito calor, de que é um dia muito quente. A figuratividade dessa cena apresenta uma intensidade tônica que abre a cena e permeará toda a sua extensão. Tanto que, ainda nesse ambiente pesado que aparece na tela, já ouvimos a seguinte conversa:

**CÉSAR** — (IRRITADO) Vê se consegue passar pra faixa da esquerda, que esta aqui está parada até lá na frente!

**NESTOR** — O trânsito tá cada vez pior, doutor! E esse infeliz aí não tá me deixando passar!

Tenta forçar a passagem.

**CÉSAR** — (CORTANDO) Tudo bem, deixa. Vai por aqui mesmo! Já estamos perto.

Esse rápido diálogo aparentemente sem grandes informações demonstra o estado tenso dos personagens. Pelo tom da voz é possível perceber um nervosismo no ar, típico daqueles que precisam chegar rápido em algum lugar e são impossibilitados pelo trânsito das grandes metrópoles.

Essa situação desperta nos personagens estados de alma de irritação, nervosismo e agitação, que foram verbalizados no diálogo. Além do mais, nessa pequena cena tivemos um direcionamento, uma localização espacial, o reflexo de uma intensidade tônica e a projeção dos estados de alma dos personagens.

Ao mostrar as imagens do cemitério, o observador abre o caminho de

introdução para a temática da morte, direcionando o olhar do telespectador para o lugar onde a narrativa principal se desenvolverá mais adiante. As imagens do cemitério São João Batista confirmam o assunto que foi anteriormente abordado pelos personagens Téo, Pérola e Ataulfo, no final da cena anterior.

- PÉROLA** — A Luciana vai com vocês?
- TÉO** — Não combinamos nada não! Ela tinha um velório
- ATAULFO** — Eí, que programa prum sábado!
- PÉROLA** — Velório de quem?
- TÉO** — Da mulher de um médico lá da clínica onde ela tá trabalhando.
- PÉROLA** — Ah, claro, tô sabendo! É um figurão aí. (PARA ATAULFO) Lembra que ela falou pro Donato marcar uma consulta? É médico de cabeça!
- TÉO** — A gente se vê, vamos embora!

A rápida conversa entre Pérola e Téo não faz parte das cenas que compõem o núcleo no qual se desenvolve a temática da morte, entretanto possibilita ao público adquirir um conhecimento prévio que lhe servirá como referência na decodificação das imagens do cemitério, pois passa-se a saber que alguém morreu e a qualquer momento, isso será abordado na história do primeiro capítulo. Quando o observador sobrevoa o cemitério e aos poucos se aproxima de uma das ruas nos arredores do cemitério, o público já sabe que é uma introdução ao assunto da morte.

Agora, a câmera sem se interromper entra no carro de César; primeiro, focaliza a imagem do motorista pelo retrovisor de dentro (F 04), depois, ele buzina várias vezes impacientemente (F 05) prenunciando o clima pesado de morte. Então, a câmera se movimenta para o lado e César é mostrado ao público por meio da sua imagem refletida no retrovisor esquerdo do carro (F 06). Nesse momento, ele diz para o motorista: “Não adianta buzinar”. Logo em seguida a câmera entra para o interior do carro e mostra César, sua filha Marcinha e sua mãe (F 07) e começa a seguinte conversa:

F 04



F 05



F 06



F 07



- CÉSAR** — (IRRITADO) Não adianta buzinar.
- MARCINHA** — (IRRITADA E CHOROSA) Vamos chegar depois do corpo.
- CÉSAR** — O que é que eu posso fazer?
- MARCINHA** — (MORTIFICADA) Eu disse que queria vir mais cedo.
- CÉSAR** — Não ia adiantar nada, Marcinha. Não tem que se mortificar. O pior já aconteceu.
- MARCINHA** — (SEMPRE IRRITADA E CHOROSA) Você não me chamou ontem, quando ela ligou do hospital e queria falar comigo!
- CÉSAR** — Você tava dormindo. (COM DIFICULDADE) E eu não sabia... não sabia... Como é que eu ia saber que ela ia... que ela ia morrer de madrugada?
- MARCINHA** — Mas ela sabia, devia saber, por isso mandou ligar, porque queria se despedir de mim! (CHORANDO, NERVOSA, UM POUCO HISTÉRICA) Você tinha que me chamar! Eu falei, pedi pra você me chamar, se ela ligasse!

Matilde consola, tenta contemporizar, faz a avó carinhosa. César está mortificado e tenta conter sua irritação.

- CÉSAR** — Tudo bem, fiz mal, me desculpe. (PAUSA. CONTENDO-SE) Me desculpe.

A conversa entre pai e filha mostra um desajuste entre eles. A menina está com raiva do pai, porque ele não a chamou quando a mãe ligou do hospital. Isso deixa ver uma alteração no estado emocional deles. Existe uma desarmonia familiar causada pelo que aconteceu na noite anterior. A menina demonstra uma mágoa muito grande, no entanto nada nos possibilita afirmar que ela odeia o pai. Seus sentimentos estão motivados pelos acontecimentos recentes que abalaram essa família.

Enquanto eles conversam ocorre um jogo de câmeras e o telespectador vê a imagem de César pela primeira vez refletida no retrovisor do carro, o que, de certa forma, distancia-o do público. A imagem refletida no espelho o transporta para o espaço do “lá” e, com isso, cria o efeito de sentido de que ele é, apesar das circunstâncias, uma pessoa importante e que não está no mesmo patamar dos outros personagens.

A primeira imagem que vemos de César é de um homem sério, cara fechada e aparentemente sisudo (F 08). Claro que essa imagem está de acordo com o contexto em que ele se encontra, mas também reforça a imagem que será construída sobre sua pessoa no primeiro capítulo. A filha está no banco de trás e é confortada pela avó (F 09). Todavia não deixa de exprimir sua dor em não ter conversado com a mãe pela última vez na noite anterior (F 10).

F 08



F 09



F 10



A voz de César, ao responder para a filha, é sempre firme e demonstra uma postura comedida, pois, apesar de ter cometido o erro de não chamá-la quando a mãe ligou na noite anterior, ele demonstra que não fez isso por mal e, por isso, lhe pede várias vezes desculpas (F 11). A filha mesmo irritada apresenta uma certa ponderação e discute com o pai sem realizar grandes gestos, o que lhe atribui um traço de delicadeza, e confirma que é uma moça fina e educada (F 12).

F 11



F 12



Assim apareceu César Andrade de Melo, preso dentro de um carro, no meio de um engarrafamento, no meio de um clima pesado de dor e sofrimento, porém com uma postura séria e de dominador da situação, características que serão os traços marcantes do seu personagem.

## 5.4 Medicina e magistério, uma oposição ou uma similitude? Conhecendo os dois principais universos profissionais dessa novela (cenas 12 e 19)

A cena doze começa com a professora Santana na entrada do cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, lendo em voz alta as faixas das coroas de flores (F 13).

F 13



**SANTANA** — Homenagem eterna dos colegas da Escola Ribeiro Alves. (PASSA PARA UMA TERCEIRA) Homenagem da Diretoria da Clínica Dr. Ângelo Moretti...

Essa rápida leitura que a professora realiza parece algo banal, no entanto traz uma demarcação e uma localização espacial para o telespectador que neste momento foi informado a respeito de dois espaços distintos: a escola Ribeiro Alves e a clínica Dr. Ângelo Moretti. Ou seja, aquilo que em um primeiro momento era uma leitura sem importância, observado agora com mais atenção, na realidade, é a demarcação de dois espaços profissionais muito importantes, tanto para a novela como para o Dr. César Andrade de Melo.

Logo em seguida, ocorre o encontro entre a professora Santana, que estava lendo as faixas, e a Dr<sup>a</sup> Luciana que acabou de chegar (F 14). Assim se estabelece a relação entre os personagens dos dois espaços descritos anteriormente. Para aproximar esses espaços, as duas personagens demonstram uma familiaridade e um carinho muito grande uma pela outra, por meio de um forte abraço (F 15).

F 14



F 15



Luciana reclama do “trânsito infernal”, fato que o telespectador já conhece, pois minutos antes viu a família Andrade de Melo presa no engarrafamento. Santana diz que estava lendo as coroas de flores e cada uma deve ter custado uma nota; então, Luciana volta-se para a professora e comenta:

**LUCIANA**

—E sai do bolso da gente! Olha aqui: (LÊ UMA OUTRA FAIXA)  
Carinhoso adeus dos colegas da Clínica Dr. Ângelo Moretti. (CORTA)  
Dei vinte reais nessa lista. Ele nem sabe que eu existo!

A última frase de Luciana é interessante “E ele nem sabe que eu existo!” Não apenas pelo dito, mas pela maneira de dizer. A enunciação constrói um efeito de sentido de interesse pelo médico, pois vem acompanhada de um suspiro e de uma gestualidade que produzem esse efeito (F 16).

F 16



A professora indaga: “- Ele quem?” e Luciana responde “- O Drº César! Ele é médico lá no hospital onde estou fazendo residência.” Só agora, com essa fala de Luciana, o telespectador descobriu o nome do médico que apareceu no carro junto com as duas mulheres, bem como ficou sabendo que Dr. César não é o nome que aparece na faixa, “Clínica Dr. Ângelo Moretti”. Isso quer dizer que ele deve trabalhar na clínica, todavia não parece ser o dono.

Após descobrir que Luciana está lá por causa do médico, ouvimos a professora explicar que foi ao enterro por causa da filha dele, que é sua aluna. Assim podemos montar um esquema bastante simples, estabelecendo, a partir da amizade entre a professora e a médica, um entrelaçamento entre os dois núcleos profissionais, a clínica de um lado e a escola de outro. Mais adiante, o texto mostrará que a diretora da escola Ribeiro Alves é Helena, uma antiga namorada de César, e, com essa descoberta, teremos um entrelaçamento dos personagens da seguinte forma:

César --- Luciana --- Santana --- Marcinha --- Helena



A conversa entre a professora e a médica parecia sem muita importância, contudo permite ao telespectador a reconhecer os personagens pertencentes ao núcleo

de César e aqueles que pertencem ao núcleo de Helena, também possibilita perceber que eles se cruzarão no transcorrer da novela.

A cena dezenove retoma a isotopia profissional que permeou a cena doze; aqui, vemos Luciana e Santana tomando um cafezinho na cantina do cemitério (F 17). Durante a conversa ficamos sabendo que a mulher de César já estava doente há mais de um ano, e, ao morrer, deixou uma fortuna de família para ele e os filhos. Ou seja, provavelmente a mulher de César era mais rica que ele, mas sua morte foi, provavelmente, uma morte natural, não decorrendo, portanto, de nenhum tipo de crime.

F 17



Continuando a conversa aparece o seguinte comentário:

**SANTANA** — Ah, mas Deus vai ser bonzinho comigo, quando chegar a minha hora! (CORTA) E você, então que escolheu logo ser médica! Tanto sofrimento! Mas que coragem!

**LUCIANA** — Oh! E professora? Não precisa de coragem também?

Com esses comentários se estabelece uma comparação de igualdade, ou seja, o texto não privilegia uma profissão em detrimento da outra, ao contrário lhes agrega o mesmo valor de importância, pois tanto é necessário coragem para ser médico como para ser professor. Essa relação de igualdade permeia o texto, tanto que aparece Tereza, uma médica amiga de Luciana (F 18), como também aparece Adelaide, uma professora amiga de Santana (F 19). E será o grupinho formado por essas quatro mulheres que, na cena vinte e quatro, tecerá os comentários sobre a vida de César.

F 18



F 19



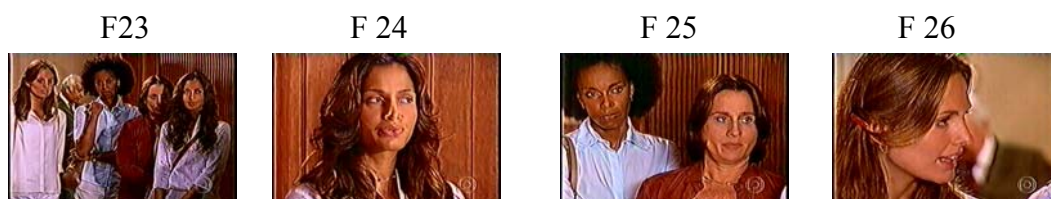


## 5.5 A figura da amante e o interesse de Luciana pelo médico (Cenas 24 e 43)

A cena vinte e quatro mostra a chegada do Drº César ao velório da sua esposa. Ele entra na sala andando sozinho atrás da sua mãe e da sua filha que caminham de braços dados na sua frente (F 20). O médico entra sozinho na sala do velório porque a filha está amparada por sua mãe, no entanto, esse isolamento colabora para figurativizá-lo como um sujeito independente, único, senhor de si. Ou seja, é uma construção figurativa da imagem dele. Na sala, eles rodeiam o caixão e demonstram visualmente seus sentimentos de dor (F 21, 22)



A câmera apreende as quatro mulheres observando os acontecimentos (F23, 24, 25, 26 ).



Elas olham para o médico e desenvolvem todos os diálogos dessa cena. Santana comenta que “tem viúvo bonito solto na praça!” e Luciana afirma que ele e a mulher “já estavam praticamente separados, mas continuavam vivendo juntos!” Esse último comentário mostra que César não ficou disponível com o falecimento da sua mulher. Ele se encontrava nessa situação antes mesmo da morte dela, provavelmente, ele tinha amantes, pois, segundo os comentários, seu casamento era de aparências e, além do mais, já tinha acabado há muito tempo.

Naquele momento, as mulheres também trouxeram à tona a figura do filho de César, que não estava presente no velório. E acrescentaram a esse comentário o fato de

ele morar em São Paulo e não se dar bem com o pai. Foi assim que o telespectador se informou sobre uma relação turbulenta entre pai e filho.

Mais adiante aparecem, na fala dessas mulheres, as figuras: cara muito fechada, o homem é uma fera, bravo, bravíssimo. Essas figuras são usadas para se referir ao médico e servem para construir sua imagem como alguém de difícil acesso, não sendo fácil conviver com ele.

Depois desses comentários, entra Laura, vestida de preto (F 27). Ela cumprimenta as quatro discretamente (F 28) e se dirige até o caixão. As quatro fazem o seguinte comentário.

F 27



F 28



**LUCIANA** — Chegou a Sombra! Tava demorando!

**SANTANA** — Quem é?

**LUCIANA** — Sombra dele! Olha, se ele se distrai, acaba pisando nela quando anda!

Riem disfarçadamente.

**TEREZA** — Agora o caminho ficou livre. Ela vai agarrar o viúvo!

O tom de voz usado pelas quatro demonstra um certo ar de deboche e sarcasmo com relação à mulher que chegou; os comentários insinuam que essa mulher tem muito interesse em César e fica perto dele o tempo todo. A risadinha que elas dão está carregada de uma certa malícia, sugerindo uma ligação entre a mulher que chegou e o médico. Tereza enfatiza o interesse que Laura tem por César ao dizer que agora o caminho ficou livre e ela poderá, finalmente, se envolver com ele sem nenhum empecilho.

Após esses comentários ocorre um jogo de câmera que também colabora para realçar a possível ligação entre os dois. Laura olha César discretamente (F 29), em seguida o médico observa sua esposa no caixão (F 30) e volta a olhar para Laura (F 31). Discretamente, ele se afasta do caixão e quando chega perto da mãe e da filha observamos mais uma vez o rancor da menina (F 32 ). Novamente, o observador focaliza Laura que olha fixamente para a defunta (F 33).

F 29



F 30



F 31



F 32



F 33



Enquanto isso as médicas continuam seus comentários (F 34, 35), e Luciana demonstra interesse por César.

F 34



F 35



- LUCIANA** — Nas minhas mãos é que ele tinha que cair!  
**SANTANA** — Que é isso, menina! Ele é muito velho pra você!  
**LUCIANA** — Estou cansada de garotão! Quero aprender, não ensinar!

E riem, sempre disfarçadamente. Agora quem entra é Onofre e Marta Moretti. Vão até César, abraçando-o e dizendo palavras de consolo que não conseguimos ouvir.

Esses comentários de Luciana vêm ao encontro dos que ela fez na cena doze, quando se encontrou com a professora Santana na porta do cemitério. Naquele momento, ela havia comentado que, na verdade, estava no velório por causa do médico que trabalhava na mesma clínica que ela; falou também que colaborou com vinte reais na lista da coroa de flores e ele nem sabia da sua existência. Durante a fala de Luciana, transparece seu interesse pelo médico graças aos seus suspiros e gestos - o que agora, mais uma vez, acontece. Logo concluímos que ela está entre as mulheres que se envolverão com ele.

O observador se volta para Laura, agora de um ângulo interessante, mostrando primeiramente a sua mão batendo no caixão (F 36). Vagarosamente a câmera se

movimenta e desvela seu rosto, sem nenhum traço de sentimento (F 37), então ela olha César (F 38) que retribui o olhar (F 39); novamente ela volta a olhar o caixão (F 40) e, por alguns segundos, se fixa nele (F 41). Essa seqüência marca no enunciado a posição que ela ocupa perante a defunta, pois, já sabemos que ela não fica longe de César.



Assim como o fato de eles não trocarem nenhuma palavra e nem sequer se cumprimentarem, o jogo de câmera descrito reforça a idéia de ligação entre os dois personagens. O silêncio é uma marca forte da cumplicidade e da relação dos dois. A imagem de Laura tocando o caixão cria um efeito de falsidade e faz parecer que realmente ela tem um envolvimento com ele. A cara fechada e o fato de não expressar nenhum sentimento a caracteriza nessa cena como uma mulher fria e aparentemente falsa e calculista.

Outro fato que reforça a idéia de que ela é amante de César é o encontro deles na saída do cemitério, na cena quarenta e três. Esse é o único momento em que eles conversam, porém ela demonstra muito compadecimento com as dores que ele está sentindo e procura ser muito amiga e companheira. Primeiro, César é visto saindo sozinho do cemitério (F 42); após alguns segundos, uma carro se aproxima (F 43), César entra (F 44) e só então vemos que se trata de Laura (F 45). Ela toda sorridente tenta confortá-lo dizendo:



- LAURA** — O motorista levou a Marcinha e a dona Matilde pra casa. (TEMPO) Você está ensopado. (TEMPO) Isso vai passar César. Ele está nervoso, é muito jovem/
- CÉSAR** — Me deixa em casa, por favor.

A conversa deles não é importante. O mais significativo são os sorrisos e a maneira como Laura fala, pois são esses pontos que nos fazem crer, mais uma vez, que os dois são “amantes”

## **5.6 A relação entre pai e filho (Cenas 29, 30, 41, 42, 44 e 60)**

A relação entre César e seus dois filhos, Marcinha e Rodrigo, está demarcada de duas formas no texto. Primeiramente, ficamos sabendo que Marcinha está magoada com o pai, fato este expresso na cena treze e retomado ao longo de outras cenas. Nas cenas vinte e nove e trinta, mais uma vez ela dá demonstração desse sentimento quando está saindo da sala do velório com as amigas e empurra o pai que tenta se aproximar. O segundo ponto diz respeito a Rodrigo. Ouvimos a professora Santana comentando que ele não se dá bem com César e, na cena trinta, Marcinha confessa às amigas que está preocupada com o irmão porque ele era muito apegado a sua mãe. Saber que Rodrigo tem problemas de relacionamento com o pai e gostava muito da mãe nos antecipa cognitivamente que o rapaz deve estar muito abalado com o falecimento dela. No entanto, ele só aparecerá para o público na cena quatro, no enterro, e será lá que avaliaremos o tamanho da sua dor e seus reais sentimentos com relação ao pai.

A história do enterro está circunscrita às cenas 41, 42, 43 e 44. O observador inicia a cena mostrando o cemitério em plongée (de cima para baixo) (F 46), e, durante alguns instantes, percorre o cemitério acompanhado por um som de piano. Essa movimentação da câmera constrói um efeito de calma e serenidade, e a música que ouvimos da mesma forma colabora para esse efeito. Aos poucos a câmera se direciona para baixo, até vermos o cortejo fúnebre (F 47), com César de um lado do caixão e o padre do outro. A câmera aos poucos o focaliza andando sozinho (F 48) e Marcinha amparada pelas amigas, Rafaela e Clara (F 49)

F 46



F 47



F 48



F 49



César e sua família parecem abatidos diante da dor de perder um ente querido, contudo mantêm uma certa tranquilidade, demonstrando saber lidar com a situação. De repente, a câmera apreende Santana, Paulinha e Adelaide conversando (F 50):

F 50



- SANTANA** — O filho acabou não aparecendo.  
**PAULINHA** — Mas foi avisado, né?  
**ADELAIDE** — Tinham que esperar o rapaz! É a mãe dele!  
**PAULINHA** — Não deu pra esperar mais, já tinha passado da hora.

Essa conversa deixa claro que está faltando um membro desse espetáculo, que é o filho da falecida. Algumas cenas antes, ficamos sabendo que ele era muito apegado à mãe e não se dá bem com o pai; agora, descobrimos que não esperaram por ele para o enterro.

Logo após essa conversa, começa uma chuva muito forte. César olha para o alto estranhando a tempestade que desaba (F 51), Luciana e Tereza comentam que a chuva vai atrapalhar a festa de casamento (52), seguindo o mesmo assunto, aparece Marta comentando com Afrânio que não tem a menor vontade de ir ao casamento de Marina e Diogo (F 53)

F 51



F 52



F 53



Quando essa chuva começa, tanto Luciana e Tereza, como Afrânio e Marta, comentam a respeito do casamento de Diogo e Marina. Luciana diz que a chuva estragará a festa de casamento e Marta fala para o marido: “depois de um enterro, um casamento.” Os comentários feitos sobre a festa e o casamento desencadeiam um paralelo com a cena que estamos vendo. Observamos de um lado a relação que está acabando, e, do outro lado, temos uma relação que começa junto com o início da novela e com o casamento dos dois jovens. Isso marca no enunciado a projeção do desenvolvimento da vida, expresso em provérbios populares como “Enquanto um morre, outro nasce!”. E mais que isso: demonstra que a telenovela dá prioridade ao tempo afetivo das pessoas, no universo familiar e não no universo da rua, que é o do trabalho e da cidadania.

Retomando a figura da chuva forte, poderíamos dizer que ela desestabiliza o espetáculo do velório e funciona como um desencadeador do percurso narrativo que se iniciará com a chegada de Rodrigo.

O rapaz aparece no momento em que o padre reza o pai nosso. Quem primeiro o vê é sua avó, que imediatamente avisa César (F 54). Este olha na direção em que Matilde apontou e vê o rapaz caminhando entre os túmulos (F 55, 56), todo molhado pela chuva forte. Rodrigo chega e reza com um tom de voz alterado, seu semblante está transfigurado. Não conseguindo conter sua irritação, coloca sua mochila em cima do caixão e começa a discutir com o pai. Antes disso, observador mostra o rosto perplexo de algumas pessoas que estão no enterro (F 57, 58)

F 54



F 55



F 56



F 57



F 58



Surpreendendo a todos, o rapaz grita “abra esse caixão!”. César, pego de surpresa com essa ordem, se vê atordoado. A câmera nesse instante alterna as imagens, mostrando César (F 59) e Rodrigo (F 60). É um momento de muita tensão, existe o impasse se César autorizará ou não que o caixão seja aberto. Desse modo, aproveitando o efeito de suspense que paira no ar, a novela é interrompida pelo intervalo comercial. Esse corte na cena é o que se chama de gancho, e possibilita manter a audiência, pois as imagens anteriores despertam a curiosidade do telespectador que ficará, com certeza, aguardando o retorno da novela para saber o que acontecerá.

F 59



F 60



Após o comercial, a próxima cena começa com a imagem do cemitério visto do alto. Lá embaixo, vemos parentes, amigos da família e Rodrigo em volta do caixão (F 61, 62). O moço, então, começa a questionar o pai: “Por que a pressa, hein? Não queria esperar por mim, não é?” (F 63)

F 61



F 62



F 63



Percebemos que Rodrigo está transtornado com a morte da mãe e também demonstra ver o pai como o culpado pela morte dela. Ou seja, para ele, seu pai ocupa o papel de anti-sujeito, sendo do seu ponto de vista o responsável pela situação em que eles se encontram. O observador se desloca da imagem de Rodrigo e a câmera focaliza alguns dos personagens, a fim de mostrar a apreensão daqueles que observam atentamente a explosão de cólera do rapaz. Essa movimentação da câmera desperta o interesse do telespectador para o desfecho da cena, demonstrando que a audiência deve ficar atenta, assim como os personagens do enunciado, para momentos de muita tensão.

Poderíamos dizer que Rodrigo está revoltado. Ele acredita que a pessoa que o colocou nesse estado é seu pai, começando, assim, a mostrar, nesse momento, o desejo



de vingança. Trata-se, portanto, da construção de um PN de vingança que será desenvolvido por Rodrigo ao longo da novela. Para demonstrar o motivo da sua revolta, Rodrigo constrói no texto a imagem que ele tem de César. Ele diversas vezes fala do pai como um homem que não tinha mais nenhum interesse pela esposa.

- RODRIGO** — Mentira! Mentira! Tem pressa de enterrar, acabar logo com isso, pra ficar livre de uma vez, é ou não é?
- RODRIGO** — Está feliz agora? Conseguiu o que queria, em?
- RODRIGO** — Eu sabia, eu sabia que isso ia acontecer quando eu não estivesse aqui, porque se eu estivesse.. eu não ia deixar você fazer com ela o que andava fazendo! Não ia!
- RODRIGO** — Fez é? O que é que você fez? Não deu amor, não deu carinho pra ela – nem antes e nem depois que ela ficou doente!
- RODRIGO** — (EXPLODE) Cínico! Que atenção você deu, se ficava dois, três dias fora de casa, dormindo sei lá onde – dando desculpas esfarrapadas, cretinas! Quem é que você pensou que estava enganando? Hein?

Essas falas enfatizam a idéia de que César é um homem que tem amantes e vive um casamento de aparência. O texto fala da traição, assunto introduzido anteriormente, na cena vinte e quatro, pelos comentários da professora Santana (“Hum... viúvo bonito e solto na praça!”) e da médica Luciana (“Não, já estavam praticamente separados, mas continuavam vivendo juntos!”). Ainda na cena vinte e quatro, conhecemos Laura, uma mulher bem vestida que chegou ao velório sozinha e parece ser uma possível amante do viúvo.

Voltando para a cena 42, César e Rodrigo discutem e César acusa o rapaz de não ser um bom filho:

- CÉSAR** — Cala essa boca, você já passou da medida, minha paciência acabou!
- RODRIGO** — Me larga!
- CÉSAR** — (MANTENDO-O SEGURO) Você deu mais desgostos à sua mãe em dois anos, do que eu em vinte anos de casado!
- RODRIGO** — Me larga! Eu odeio você!
- CÉSAR** — Você não tem o direito de me acusar, nem de acusar ninguém, porque sempre foi um marginal, que não quer nada nem com trabalho, nem com estudo! E isso acabou com a sua mãe também, porque eu vi, eu fui testemunha do sofrimento dela, sempre preocupada, sempre aflita com você!
- RODRIGO** — Te odeio!

A conversa deixa claro uma rivalidade entre esses dois sujeitos, que se enxergam negativamente, apontando os defeitos um do outro. Rodrigo aparece como um “bad boy”, um rapaz irresponsável e descomprometido com os valores do estudo e do trabalho. Para reforçar essa imagem, ele está vestindo calça preta e jaqueta de couro (F 64). Ele coloca a mochila, que traz consigo, justamente em cima do caixão (F 65), e, ainda, joga-a no chão, quando briga com o pai (F 66). Nesse sentido, parece-nos que tal ênfase na mochila é uma forma de caracteriza-lo como um rapaz aventureiro. Os cabelos molhados e despenteados, assim como os outros elementos, colaboram na construção da sua “cara de mau”.

F 64



F 65



F 66



O sentimento do ódio entre os dois é muito intenso e aflora não somente nas palavras, mas principalmente na gestualidade. César segura o rapaz com força e imponência (F 67) e ele se desvencilha, cosindo no rosto do pai (F 68). César não se contém e vai para cima do filho, porém Rodrigo escorrega e cai dentro de uma cova aberta (F 69). Esse fato intensifica o sentimento de revolta do garoto, que apenas por meio da sua fisionomia consegue demonstrar esse estado de alma (F 70).

F 67



F 68



F 69



F 70



Ao mesmo tempo em que Rodrigo sai do buraco, é possível ver o cortejo fúnebre do defunto que será enterrado ali. Observamos que se trata de um enterro pobre e de pessoas humildes. Percebe-se isso pelo caixão que está no carrinho, que, se comparado ao da mulher de César, apresenta diferenças visíveis. (F 71 vs F 72). As roupas e o rosto das pessoas também caracterizam a posição delas. Mas por que mostrar o enterro de pessoas simples após o enterro de uma pessoa rica?

F 71



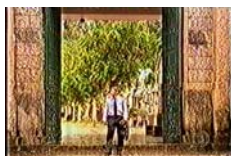
F 72



O texto nos informou sobre a morte de uma mulher muito rica que deixou uma fortuna para o marido e os filhos. Entretanto, mesmo sendo ricos, os filhos estão abalados com a morte da mãe e, além do mais, existe um conflito muito grande entre pai e filho, pois, segundo o que tudo indica, o pai deve ter uma amante. Ao mostrar um enterro simples, o texto constrói um paralelo entre valores que independem da classe social, para serem vividos. Trata-se de uma intertextualidade com provérbios do tipo “o dinheiro não compra tudo” ou “o dinheiro não traz felicidade”. Por isso existem coisas que o pobre sente assim como o rico, um exemplo é a dor de perder uma mãe. O texto, assim, enfatiza a seguinte idéia: “Olha, eles são ricos, mas veja o barraco que aprontaram!”

Na cena 43, César sai do cemitério (F 73). Já não está mais chovendo, e ele entra em um carro preto que se aproxima rapidamente (F 74). Só agora Laura aparece. Ela diz que o motorista levou a Marcinha e a Dona Matilde e tenta confortá-lo dizendo: “você está ensopado ...” (F 75) Ele está visivelmente abatido e apenas diz: “Me deixa em casa, ...” (F 76). Essa cena está em contraste com a cena 44, que começa com as imagens do cemitério em plongée (F 77). O observador aos poucos se aproxima dos túmulos (F 78) e mostra Rodrigo sentado, de cabeça baixa, meio choroso (F 79), movimentando-se e olhando para o alto (F 80), pensativo e visivelmente magoado.

F 73



F 74



F 75



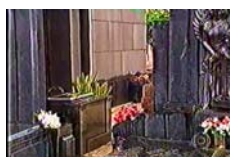
F 76



F 77



F 78



F 79



F 80



A colocação da cena 43 e da cena 44, contrastou de um lado a relação de César e Laura e do outro a revolta de Rodrigo. O jovem rapaz está revoltado com o pai, portanto existirá um conflito entre eles. Essa briga envolve, basicamente os três - César, Laura e Rodrigo - pois, Marcinha que na cena 60 estava brigada com o pai, o procura no jardim de sua casa e eles se reconciliam (F 81, 82).

F 81



F 82



**MARCINHA** — Desculpe, pai. Briguei, fiquei com raiva, mas não concordo com o Rodrigo, não acho que ele está certo, não podia ter feito o que fez lá no cemitério, perto de todo mundo.

**CÉSAR** — Já passou. Esqueça isso. (SOFRENDO) Eu fico pensando... que realmente devia ter chamado você ontem, quando sua mãe ligou, mas é que eu, de verdade, não imaginei que ela poderia estar morrendo... e querendo falar com você, pra se despedir. . Pensei que ela fosse ainda... resistir mais, viver um tempo ainda. Mas me enganei.

Enquanto Marcinha e César conversam e se abraçam, demonstrando que a briga deles foi apenas uma coisa momentânea, fruto do calor dos acontecimentos e que o amor que eles sentem um pelo outro é mais forte (F83), Rodrigo anda na sacada da casa e observa os dois no jardim. A imagem do rapaz é marcante (F84), transmite visualmente o sentimento de rancor e ódio que ele sente pelo pai. É com essa imagem que a história deles termina no primeiro capítulo, deixando no ar a expectativa do programa narrativo da vingança.

F 83



F 84



# **Capítulo 6**

**A postura da mulher mais velha quando interessada por um rapaz mais jovem**

## 6. A postura de uma mulher mais velha quando interessada por um rapaz mais jovem

### 6.1 Script – cenas 13, 14, 15, 31, 46 e 47

#### CENA 13. VASSOURAS. FAZENDA. VISTA AÉREA. EXTERIOR. DIA.

Planos aéreos, em movimento, se aproximando da fazenda de Vassouras. Em todo o espaço externo podemos ver a arrumação que já começou. Mesas, cadeiras, toldos, tablado para o conjunto musical, tablado para as pessoas dançarem. Movimento intenso de empregados, alguns em cima de escadas, outros cuidando da decoração, outros ainda terminando o altar onde o sacerdote vai casar os noivos, etc., etc. Enfim: aquela agitação que antecede às grandes festas. Já se pode ouvir o diálogo que vem de uma das salas da linda casa da fazenda.



**TELMA** — Mas que gente mais mole, seo Argemiro!

**ARGEMIRO** — A senhora tem que entender que este pessoal aqui não tem prática dessas coisas. Eles fazem tudo direitinho, mas tem que ser mandado.

**TELMA** — Eu sei, mas podiam ser um pouco mais ligeiro.

Até que a câmera entra pela janela.

#### **CORTE SEM INTERRUÇÃO DE ÁUDIO**

#### CENA 14. FAZENDA. UMA SALA. INTERIOR. DIA.

TELMA / ARGEMIRO / EXPEDITO / CLEIDE

Telma com o celular na mesa, muitos papéis, listas, uma garrafa de água, etc. Argemiro diante dela, o texto já em curso.

**ARGEMIRO** — (RINDO) A senhora pode pedir pra eles o que a senhora quiser, menos pra correr. É gente do campo, descansada...

**TELMA** — Descansada não, cansada! Aquele rapaz que estava lá com o senhor – aquele não dá! A gente fala com ele e ele fica olhando pro céu, parece que vai voar, seu Argemiro!

**ARGEMIRO** — (NUMA BOA, RINDO) Ah, o Expedito! O Expedito sempre foi assim, desde criança! Ele é meu filho!

**TELMA** — (MEIO SEM GRAÇA) Desculpe, não sabia.

**ARGEMIRO.** — Tem nada, não, ele sempre foi assim! Vive com a cabeça voando. Mas é bom moço, viu, pode confiar.

Expedito aparece, sorrindo timidamente. É um bonito jovem, bem interiorano.

**ARGEMIRO** — Falando nele, ô o bitelo aí!

**EXPEDITO** — Já fiz aquilo que a senhora me pediu, dona. Demorou um pouquinho, mas saiu. E ficou bonito. Depois a senhora vai lá vê se tá certo.

**TELMA** — Tá ótimo.

Toca o celular dela, ela atende, bem profissional, objetiva.

**TELMA** — Alô. Oi! Sandra, ta pode falar, tô ouvindo.

Enquanto fala, sem que se ouça, entra Cleide, empregadinha brejeira da fazenda, que vem com bandeja e café para Telma. Cleide vai sempre olhar com malícia mal disfarçada para Expedito.

**CLEIDE** — (PARA ARGEMIRO) Tava mesmo procurando o senhor. Dona Lorena tá uma fera lá dentro!

**ARGEMIRO** — Comigo? O que que eu fiz?

**CLEIDE** — A porta do banheiro dela!

Argemiro lembra e põe a mão na cabeça.

**ARGEMIRO** — Minha Nossa Senhora, esqueci!

**CLEIDE** — Ela tá tomando banho sem a porta do banheiro! E pior: quase que cai em cima dela!

**ARGEMIRO** — Hiii, tô perdido! Que cabeça a minha! (PARA O FILHO) Agora ela vai encher o meu saco. Filho, pega as ferramentas, vamos resolver isso agora mesmo.

Argemiro e Expedito sai, enquanto Telma entra falando no celular.

**TELMA** — Ela marcou dez e meia, ta muito atrasado, uma hora de atraso quando é que vai chegar.

**CORTA PARA:**

### **CENA 15. FAZENDA. BANHEIRO DE LORENA. INTERIOR. DIA.**

LORENA / ARGEMIRO / CLEIDE / EXPEDITO / TELMA

Lorena está numa ampla banheira cheia de espuma, como vemos as estrelas de cinema. A porta do banheiro está fora do batente, encostada à parede. É uma daquelas portas altas de fazenda. Ela escuta um som gostoso num aparelho portátil. Cantarola, acompanhando a melodia, enquanto passa no corpo uma esponja, suavemente. Cleide fala sem olhar.



**CLEIDE** — Dona Lorena, sou eu. Posso entrar?

**LORENA** — A porta está aberta. Aliás: não existe porta! Já pedi mil vezes pra aquela mula teimosa do Argemiro consertar

**CLEIDE** — (RI) Ele tá aqui!

**LORENA** — Ah, é? Ô mula teimosa, tá me ouvindo?

Argemiro aparece junto à entrada do banheiro, também de forma discreta, sem olhar.

**ARGEMIRO** — (TOLERANTE, BONACHÃO) Tô sim senhora!

**LORENA** — (CORTA) Pode entrar, tô coberta de espuma até o pescoço!

**ARGEMIRO** — Eu ando meio zozzo por causa dessa festa e acabei esquecendo. Será que eu posso dar uma olhada agora ou a senhora prefere/

**LORENA** — Agora, Argemiro! Eu quero agora!

Argemiro pede licença e entra no banheiro, sem olhar para a banheira. Percebe-se grande intimidade entre ele e a patroa, mas ele é respeitoso.

**ARGEMIRO** — Cleide, apressa lá o Expedito!

A jovem desaparece e Argemiro examina a porta, o texto seguindo sem interrupção.

**ARGEMIRO** — Essa porta aqui tá empenada, eu tenho falado pra senhora, tem que dar um jeito em todas elas, não é só nesta não. A senhora sabe: o tempo faz isso. As portas estão velhas...

**LORENA** — Argemiro, você é que está empenando com a idade! Essas portas são de madeira de lei, do século passado, nem existem mais, como é que eu vou trocar?

**ARGEMIRO** — Então tem pelo menos que dar um jeito, fazer uma reforma. Olha, olha! As dobradiças, tudo enferrujada. Olha aí meu Deus! Tudo cheio de cupins, Dona Lorena! Eu vou dar um jeito por hoje, pra quebrar o galho, como se diz, e amanhã eu dou uma geral!

Expedito aparece com a caixa de ferramentas na mão. Cleide ao lado, sempre um pouco saliente, mas saliente de fazenda, não urbana.

**ARGEMIRO** — Filho, entra aqui, me dá a chave de parafuso aí!

Expedito entra e esbugalha os olhos diante daquele banheiro cinematográfico. Depois fixa os olhos em Lorena, que também olha o rapaz com curiosidade.

**EXPEDITO** — Era pra entrar... mesmo?

**LORENA** — Não deu pra perceber que você já entrou?

**ARGEMIRO** — Ele é tímido.

**EXPEDITO** — Então com licença.

Entra e fica “vendido”, sem saber direito o que fazer, onde enfiar as mãos, procurando não olhar Lorena naquela banheira, mas sentindo uma atração irresistível.

**LORENA** — Quem é você?

**EXPEDITO** — (GAGUEJA) Eu, ...

**ARGEMIRO** — É meu filho, ele chegou ontem de Juiz de Fora pra dar uma mão pra gente, na festa. E tô aproveitando pra matar as saudades, não é filho? (CORTA PARA O FILHO) Olha aqui, sua mãe ligou do Rio, cobrando sua presença lá, sua irmã também. Elas tão com saudades.

O rapaz sorri, sem graça. Durante todo esse tempo, Lorena avaliou e mediu o rapaz.

**LORENA** — Puxa, nem me lembrava que você e a Ana tinham um filho homem.

**ARGEMIRO** — É, a gente tem ele e a menina. É que a senhora não se lembra, mas ele já teve algum tempo aqui na fazenda.

**LORENA** — (SEM DESGRUDAR OS OLHOS DO RAPAZ) É mesmo?

**ARGEMIRO** — É !

**LORENA** — É, tenho uma vaga lembrança.

**ARGEMIRO** — É que ele cresceu muito, não é filho?.

**LORENA** — Se cresceu!

E faz aquela cara de admiração e também de avaliação. Depois corta:

**LORENA** — Cleide!

**CLEIDE** — Sim!

**LORENA** — Me avisa quando o bolo chegar, quero ver se fizeram direitinho, como eu pedi!

**CLEIDE** — Sim senhora.

Cleide sai e Lorena volta a olhar Expedito, que está ajudando o pai a dar um jeito na porta.



**LORENA** — (MEIO PARA SI MESMA) Mas essa menina cresce tão depressa hoje em dia, não é? Assim, de uma hora pra outra! Ontem era um menino, hoje é um rapagão! Que idade você tem?

**EXPEDITO** — (SORRINDO TÍMIDO) Vinte e cinco!

**LORENA** — (AVALIANDO) Benza a Deus! (PAUSA) E como é seu nome?

**EXPEDITO** — Expedito.

**LORENA** — Por Santa Rita de Cássia, mas você é complicado pra dar nome em filho, Argemiro! A menina também, se não me engano tem um nomezinho bem esquisitinho!

**ARGEMIRO** — (CORTA) Edwiges!

**LORENA** — É, mas não podia ter um nome mais simples, Cecília, Isabel, Laura, Alice?

**ARGEMIRO** — Foi promessa, né dona Lorena!

**LORENA** — Eu logo vi!

Agora é Telma que aparece.

**TELMA** — Lorena, posso entrar?

**LORENA** — Querida, eu to com dois homens enfiados no meu banheiro, claro que você pode entrar.

**TELMA** — É rapidinho! A Vidinha ligou, está vendo com o Rafael – já pegaram a estrada. E me falou que o bolo está lindo de morrer!

**LORENA** — Ah, graças a Deus, uma boa notícia! (CORTA) Aliás, são as minhas duas únicas preocupações do dia: o bolo de casamento e o tempo. Fiz uma promessa pra Santa Rita, pra não chover!

**CORTA PARA:**

### **CENA 31. FAZENDA. BANHEIRO DE LORENA. INTERIOR. DIA.**

LORENA / EXPEDITO / ARGEMIRO / TELMA

O contraste é absoluto: do cemitério para o banheiro de Lorena. Argemiro e Expedito recolocam a porta no lugar. Lorena continua dentro da banheira, agora falando no celular, ao mesmo tempo em que fala com pai e filho. Expedito sempre tímido, esforça-se para não olhar aquela mulher dentro da banheira. Argemiro nem liga, acostumado que está com as excentricidades da patroa. Texto em curso.

**LORENA** — (NO TELEFONE) Eu queria que você me visse agora! (RINDO) Eu tô enfiado numa banheira, sem poder sair, eu tenho dois homens no banheiro, consertando a porta! (CORTA) Falando em porta, Argemiro vamos embora, eu preciso sair do banho. (CORTA) Você acredita que o noivo ainda não apareceu. Você não conhece meu filho! Saiu pra festejar, despedida de solteiro com os amigos ontem a noite e ainda não apareceu, juro! Deve ter ficado na casa de alguém, dormindo. Aliás, gente vamos embora com esse conserto, eu preciso sair do banho. Eu tenho tanta pena da Marina, sabe! Lógico, eu acho que ela vai sofrer se o Diogo não criar juízo!

Nesse momento, Telma entra no banheiro como um furacão, quase derrubando a porta em cima de Argemiro e Expedito. Lorena leva um susto.

**TELMA** — Ai, Lorena! Lorena, a Vidinha ligou da estrada, disse que o carro quebrou, começou a chover e o bolo está desmoronando!

**LORENA** — Que aconteceu???

Instantaneamente, esquecendo-se de que está nua, Lorena levanta-se, fica de pé dentro da banheira, ainda deixando cair na água o celular. E exclama:

**LORENA** — Eu disse pra Vidinha não trazer o bolo pela estrada!

E dá-se conta – só agora – de que está de pé, nua. Expedito olha para ela, boquiaberto. Argemiro vira-se de costas e Telma nem sabe o que pensar!

**CORTA PARA:**

#### **CENA 46. FAZENDA. EXTERIOR. DIA.**

EXPEDITO / ARGEMIRO / TELMA / FIGURANTES DE TODAS AS IDADES

Quase tudo pronto para o casamento. O altar montado, a decoração em seus últimos retoques, o vai-e-vem de empregados, garçons, gente uniformizada, além de crianças que correm, adolescentes que conversam e namoram, gente bonita e vestida de acordo com um casamento no campo. Telma aponta, dá ordens aos empregados da fazenda, aos garçons, tudo sublinhado por música. Expedito está em cima de uma escada, quando o pai chama com sinais. Ele desce e vai em sua direção.



**ARGEMIRO** — Expedito!

**EXPEDITO** — Fala, pai!

**ARGEMIRO** — Sua irmã no telefone. Vai, atende rápido que a coitada já ligou um monte de vezes.

**EXPEDITO** — Tá certo!

**ARGEMIRO** — Ah! Fala baixinho, que a dona Lorena tá uma onça por causa desse maldito bolo!

**EXPEDITO** — Sim, Senhor!

**CORTA PARA:**

#### **CENA 47. FAZENDA. UMA SALA. INTERIOR. DIA.**

HILDA / CLEIDE / EXPEDITO / LORENA

O corte é feito para o bolo de aniversário que Hilda colocou sobre a mesa. É um bolo bonito, mas realmente não se compara ao que vimos no início do capítulo, que era o do casamento. Lorena fala em cima do corte. Ao lado deste bolo, vemos o bolo do casamento, quase todo desmoronado.



**LORENA** — Ah! Que tristeza, que tristeza, Hilda! Passei um mês, um mês escolhendo o bolo mais caro, mais lindo, mais rico do seu catálogo! Eu espalhei pra todo mundo, elogiei, falei maravilhas do bolo, eu disse que jamais ninguém veria um bolo tão fantástico! E agora eu apresento isso.

**HILDA** — Lorena, assim você até me ofende!

**LORENA** — Ah! Desculpa!

**HILDA** — Não é maravilhoso, mas é muito digno! Eu vou tirar as estrelas e colocar os noivinhos em cima! (CORTA) Vamos fazer uma coisa: colocamos este bolo no centro. E em volta, cortado em fatias, o que sobrou desse. Quem é que vai saber? Fatiado, dá pra salvar uns 70%!

**LORENA** — Você acha, pode ser uma boa idéia! Pelo menos da chuva nos vemos livres, já imaginou se chove, eu me mato.

Expedito entra, timidamente. Lorena pára o que está falando e olha o rapaz. Cleide também. Cada uma à sua maneira de cobiçar. O telefone está fora do gancho, aguardando.

**LORENA** — Uh?

**EXPEDITO** — A senhora dá licença?. É que minha irmã tá no telefone, querendo falar comigo.

**LORENA** — Claro, tá bom, pode atender.

Ele atende. Ela ainda olha pra ele por um segundo e depois encerra o assunto:

**LORENA** — Bom, vamos à luta que a vida continua. Minha querida Hilda: dá uma geral pra mim que eu vou me enfiar num vestido de mãe do noivo! Cleide, não fica com esse ar embasbacado não, querida! Eu quero todo mundo esperto, muito esperto!

**HILDA** — Vamos lá, Cleide. Sabe onde tem uma espátula?

Hilda e Cleide saem, levando o bolo.. Lorena faz uma saída falsa, mas logo volta e fica olhando Expedito falar no telefone com a irmã. Ele está de costas para ela.

**EXPEDITO** — A festa nem começou, mas tá tudo muito bonito. (BEM, INGÊNUO) E tem comida de todo jeito, você tem que ver! Só de olhar dá água na boca! Os doces então? Uhh!! De tudo quanto é jeito!

Lorena sorri e só agora sai.

**CORTA PARA:**

\*\*\*\*\*

Analisaremos como a futura relação entre Lorena e Expedito se constrói no primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas*. Para tanto, selecionamos as cenas treze, quatorze, quinze, trinta e um, quarenta e seis e quarenta e sete. Buscaremos enfocar o percurso que eles percorrem. A história desses dois personagens se inicia com uma conversa entre Argemiro, pai de Expedito, e Telma, a moça que está organizando a festa de casamento na fazenda de Lorena, na cena treze.

**TELMA** — Mas que gente mais mole, seo Argemiro!

**ARGEMIRO** — A senhora tem que entender que este pessoal aqui não tem prática dessas coisas. Eles fazem tudo direitinho, mas tem que ser mandado.

**TELMA** — Eu sei, mas podiam ser um pouco mais ligeiro.

Essa conversa acontece sem que vejamos os personagens que falam. As imagens que acompanham esse diálogo são da fazenda e da casa de Lorena (F 01, 02), portanto, essa conversa serve mais para orientar o público para o ambiente em que a história dos

dois personagens principais, Lorena e Expedito, acontecerá. Após essa apresentação espacial, o observador adentra na casa e, através de um rápido diálogo entre Argemiro e Telma, constrói a primeira imagem de Expedito, antes mesmo que possamos vê-lo (F 03).

F 01



F 02



F 03



- ARGEMIRO** — (RINDO) A senhora pode pedir pra eles o que a senhora quiser, menos pra correr. É gente do campo, descansada...
- TELMA** — Descansada não, cansada! Aquele rapaz que estava lá com o senhor — aquele não dá! A gente fala com ele e ele fica olhando pro céu, parece que vai voar, seu Argemiro!
- ARGEMIRO** — (NUMA BOA, RINDO) Ah, o Expedito! O Expedito sempre foi assim, desde criança! Ele é meu filho!
- TELMA** — (MEIO SEM GRAÇA) Desculpe, não sabia.
- ARGEMIRO.** — Tem nada não, ele sempre foi assim! Vive com a cabeça voando. Mas é bom moço, viu, pode confiar.

Telma comenta que Expedito “fica olhando pro céu” enquanto ela fala. O objetivo desse comentário é despertar a atenção para o perfil de Expedito como sendo um rapaz tímido e distraído. Ser apresentado ao telespectador como distraído significa, aqui nesse contexto, caracterizá-lo como uma pessoa simples do interior, que não se apegua aos detalhes e à correria de quem vive na cidade. Essa idéia sobre o rapaz também é reforçada no comentário do pai: “Tá sempre com a cabeça voando. Mas é bom moço, pode confiar.” Apesar de ser uma pessoa distraída o pai faz questão de ressaltar o bom caráter do rapaz.

Trata-se de perceber que o texto já constrói o perfil do personagem; ao realizar essa construção, faz com que o telespectador veja Expedito como um rapaz simples do campo. As qualidades do rapaz não são destacadas, ao contrário, é de forma simples e rápida que sua imagem se constrói. Logo, o texto transfere ao telespectador a responsabilidade pela “real personalidade” de Expedito. Quando ele entra na sala vemos que é um jovem bonito, com um porte físico bem definido e que chama a atenção pela sua simplicidade (F 04, 05, 06).

F 04



F 05



F 06



O texto continua e Cleide, a empregada da fazenda, avisa que Lorena está “uma fera” porque Argemiro esqueceu de arrumar a porta do banheiro, e ela está tomando banho sem a porta. Então, Argemiro manda o filho buscar as ferramentas, para arrumarem a porta agora mesmo. Assim, todos saem e a cena muda.

Ouvimos uma música e o observador (a câmera) vai adentrando em um novo ambiente, o banheiro onde Lorena está tomando seu banho. Depois de alguns instantes, veremos Lorena deitada dentro de uma banheira de espuma. O movimento da câmera ao entrar no banheiro ressalta a sofisticação desse ambiente e, com isso, destaca a posição social da personagem. O observador escolhe começar a cena mostrando um copo de suco de laranja quase no final, um rádio gravador e uma pilha de livros e cds (F 07); logo em seguida, vemos uma grande almofada branca e a banheira de mármore onde Lorena está tomando seu banho de espuma (F 08, 09). Esse percurso figurativo se realiza vagarosamente, o que permite ao telespectador compor a imagem dessa mulher relacionada a sua posição social. Outro fato interessante é o texto mostrar a empregada cruzando o quarto de Lorena (F 10). Isso nos possibilita conhecer um dos ambientes que mais marcam a personalidade de uma pessoa, o quarto. Vemos que a decoração do quarto é toda em tom vermelho escuro com móveis em madeira, o que contrasta ao mesmo tempo com a sofisticação do banheiro em tons claros.

F 07



F 08



F 09



F 10



A tranquilidade do ambiente é rompida pela chegada dos empregados de Lorena, Cleide e Argemiro, que são recebidos de maneira brincalhona e sorridente (F 11, 12, 13).

F 11



F 12



F 13



**CLEIDE** — Dona Lorena, sou eu. Posso entrar?

**LORENA** — A porta está aberta. Aliás: não existe porta! Já pedi mil vezes pra aquela mula teimosa do Argemiro consertar

**CLEIDE** — (RI) Ele tá aqui!

**LORENA** — Ah, é? Ô mula teimosa, tá me ouvindo?

Argemiro aparece junto à entrada do banheiro, também de forma discreta, sem olhar.

**ARGEMIRO** — (TOLERANTE, BONACHÃO) Tô sim senhora!

**LORENA** — (CORTA) Pode entrar, tô coberta de espuma até o pescoço!

Esta passagem mostra a liberdade que existe entre a patroa, Lorena, e seu empregado, Argemiro. Percebemos que existe uma relação de amizade respeitosa entre os dois, pois cria-se o simulacro de que eles se conhecem há muito tempo. O efeito de sentido de intimidade respeitosa entre eles é obtido por meio do tratamento de Lorena. “Ô mula teimosa, tá me ouvindo?”, e também pela forma com que Argemiro recebe o comentário da patroa: “Tô sim senhora! Ando mesmo meio zozzo com essa festa, acabei esquecendo...” Argemiro não mostrou-se irritado ou magoado com a forma de falar da patroa, em gesto de que já está acostumado com as atitudes dela.

A maneira de falar e o tom de voz de Lorena possibilitam a identificação da sua personalidade. Logo, percebemos que o enunciado, tanto na primeira cena em que Argemiro e Telma conversavam, quanto nesta última cena, onde Argemiro e Lorena conversam agora, constroem o perfil desses dois personagens, Lorena e Expedito. De um lado temos a imagem de um sujeito jovem, com o perfil de um rapaz interiorano, tímido e ingênuo, do outro lado, está a imagem de uma mulher decidida que ocupa uma posição social demarcada pelo tom de voz enfático: “Agora! Pode entrar, que eu estou coberta de espuma até o pescoço!”

O texto continua com Lorena e Argemiro conversando durante alguns minutos:

**ARGEMIRO** — Eu ando meio zozzo por causa dessa festa e acabei esquecendo. Será que eu posso dar uma olhada agora ou a senhora prefere/

**LORENA** — Agora, Argemiro! Eu quero agora!

Argemiro pede licença e entra no banheiro, sem olhar para a banheira. Percebe-se grande intimidade entre ele e a patroa, mas ele é respeitoso.

**ARGEMIRO** — Cleide, apressa lá o Expedito!

A jovem desaparece e Argemiro examina a porta, o texto seguindo sem interrupção.

**ARGEMIRO** — Essa porta aqui tá empenada, eu tenho falado pra senhora, tem que dar um jeito em todas elas, não é só nesta não. A senhora sabe: o tempo faz isso. As portas estão velhas...

**LORENA** — Argemiro, você é que está empenando com a idade! Essas portas são de madeira de lei, do século passado, nem existem mais, como é que eu vou trocar?

**ARGEMIRO** — Então tem pelo menos que dar um jeito, fazer uma reforma. Olha, olha! As dobradiças, tudo enferrujada. Olha aí meu Deus! Tudo cheio de cupins, Dona Lorena! Eu vou dar um jeito por hoje, pra quebrar o galho, como se diz, e amanhã eu dou uma geral!

Durante esse rápido diálogo, Lorena e Argemiro estão sozinhos, porém, depois de alguns instantes, Expedito é chamado pelo pai e aparece com a caixa de ferramentas na mão (F 14). Cleide, durante todo o tempo, está atrás dele (F 15). Expedito fica visivelmente fascinado com o banheiro e meio perplexo com a situação (F 16), olha para Lorena perguntando se pode mesmo entrar. Enquanto isso, a câmera se volta para ela que demonstra grande curiosidade pelo rapaz, pois, o olha com os olhos arregalados ( 17).

F 14



F 15



F 16



F 17



Toda a seqüência de imagens mostra que Expedito despertou o interesse de Lorena, ela não apenas questiona sobre quem é ele como também várias vezes é focalizada demonstrando um ar de malícia. O efeito de malícia é criado pela forma com que ela o olha e pela gestualidade do seu rosto (F 18). Lorena chega a passar a língua nos lábios (F 19), demonstrando com isso uma forte atração pelo rapaz e, envolvida neste clima de interesse, questiona: “Quem é você?” O rapaz não sabe o que responder, entretanto seu pai intervém e explica:

F 18



F 19



**ARGEMIRO** — É meu filho, ele chegou ontem de Juiz de Fora pra dar uma mão pra gente, na festa. E tô aproveitando pra matar as saudades, não é filho? (CORTA PARA O FILHO) Olha aqui, sua mãe ligou do Rio, cobrando sua presença lá, sua irmã também. Elas tão com saudades.

Lorena continua demonstrando seu interesse pelo rapaz por meio dos questionamentos que faz, ela quer saber seu nome e sua idade. Enquanto isso, o observador ora apreende a imagem dela observando o rapaz (F 20), ora ele observando-a (F 21). Assim, o texto faz crer que existirá uma futura ligação entre eles. Em vários momentos a câmera mostra Expedito olhando discretamente, mas sempre com um olhar de interesse, aquela mulher dentro da banheira. Existe um momento em que o vemos apertando um parafuso e ao mesmo tempo olhando claramente para ela (F 22 )

F 20



F 21



F 22



Os fatos ocorridos revelam uma transformação no estado dos dois sujeitos, Lorena e Expedito, porque, até este momento, eles ainda não haviam se encontrado. Ela se interessa pelo rapaz e começa uma investigação a respeito dele. A conversa é interrompida por Telma avisando que a Vidinha ligou pra dizer que já está a caminho da fazenda e que o bolo está lindo.

Até agora, tratamos do comportamento de Lorena e Expedito, no entanto, existe mais um sujeito que, de outra forma, demonstra uma atração por Expedito, a empregada de Lorena, Cleide. Revendo as cenas em que a moça aparece junto com Expedito, percebemos que a postura dela diferencia-se da postura de Lorena. Todavia, Cleide também está encantada com o rapaz - esse interesse pode ser observado na seqüência de imagens (F 23, 24, 25). Em todas essas imagens ela está observando Expedito com um ar de profunda atração, deixando claro que ele lhe desperta algum



tipo de sentimento, contudo em nenhum instante ocorre o inverso; em outras palavras, ele é indiferente à presença da moça.

F 23



F 24



F 25



Na cena trinta e um, Lorena ainda está na banheira e conversa ao celular (F 26). Enquanto isso, Expedito e Argemiro estão recolocando a porta no lugar. De repente, Telma entra no banheiro como um furacão (F 27). Ela avisa que a Vidinha ligou e disse que o bolo está desmoronando. Essa notícia faz com que Lorena fique de pé dentro da banheira e deixe cair o celular dentro da água (F 28). O que nos importa, nessa passagem, é que Lorena fica nua na frente de Expedito (F 29) e cria-se, com isso, uma situação inesperada na qual Expedito acaba vendo a patroa sem roupa. Argemiro fecha os olhos, mas Expedito não tem a mesma atitude. Todo o restante da cena, circunscreve o núcleo do casamento e não é pertinente para ressaltar a atração que Lorena demonstra sentir pelo rapaz.

F 26



F 27



F 28



F 29



Lorena e Expedito só se reencontrarão depois desse episódio na cena quarenta e sete, ele entra na sala onde ela e Hilda estão conversando sobre o bolo de casamento e Lorena pergunta:

**LORENA** — Uh?

**EXPEDITO** — A senhora dá licença? É que minha irmã tá no telefone, querendo falar comigo.

**LORENA** — Claro, tá bom, pode atender.

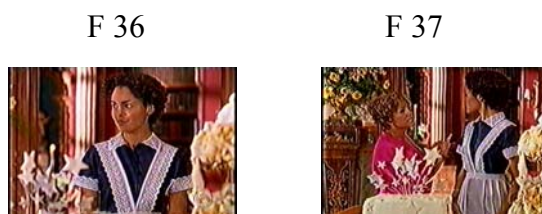
Após autorizar o rapaz a atender o telefone, Lorena finaliza a conversa com Hilda

**LORENA** — Bom, vamos à luta que a vida continua. Minha querida Hilda: dá uma geral pra mim que eu vou me enfiar num vestido de mãe do noivo! Cleide, não fica com esse ar embasbacado não, querida! Eu quero todo mundo esperto, muito esperto!

Nessa cena, Lorena encerra a conversa e faz uma saída falsa (F 30); logo em seguida, Hilda e Cleide saem da sala. Mas Lorena, de cima da escada (F 31), olha Expedito conversando ao telefone com a irmã (F 32), ou seja, ela observa o rapaz sem que ele perceba. Trata-se de uma demonstração do interesse que Lorena tem por ele, pois a personagem constrói um simulacro que desperta a atenção do telespectador para os desejos que sente, interesse que está visível nos sorrisos que dá enquanto fica parada na escada vendo-o de costas (F33, 34, 35).



No momento em que Expedito entra na sala, mais uma vez a empregada o paquera. O observador faz questão de mostrá-la olhando atentamente para ele, e enfatiza como ela se distrai ao vê-lo (F 36), tanto que ela foi repreendida pela patroa (F 37): “Lorena: - Cleide, não fica com esse ar embasbacado não, querida! Eu quero todo mundo esperto, muito esperto!” A frase confirma aquilo que o enunciado visual mostra, que a moça está encantada com o rapaz.



A análise desse núcleo mostrou que a postura da mulher mais velha é diferente, pois, a cenografia possibilita perceber não apenas o interesse de Lorena, além disso a projeta como uma mulher decidida e de opinião forte, portanto será ela quem dará as

cartas na conquista do homem que despertou seu interesse. Na verdade, trata-se de uma inversão dos valores do senso-comum e a ideologia que está em jogo não é aquela segundo a qual um homem mais jovem vai aproveitar-se da mulher mais velha. O texto, quer fazer crer que os papéis se inverteram, sendo que quem está com o poder é aquele que está em uma melhor posição social.

Uma vez que a imagem de Lorena é articulada como a de uma mulher estabilizada, que possui um perfil de dominadora das situações e que gosta de controlar, ela apresenta-se como dona de seus sentimentos e vontades, criando-se, assim, o efeito de sentido de que ela é quem investirá na conquista do rapaz mais jovem.

A maneira com que os personagens são colocados no enunciado articula uma postura diferenciada para a mulher com mais idade que o rapaz. O texto não apenas demonstra o interesse que ela tem por ele, mas sutilmente projeta a idéia de que eles terão algum tipo de relacionamento e quem dará as cartas para que essa conquista amorosa comece será Lorena. No texto vemos que a empregada, assim como a patroa, está interessada pelo rapaz, porém fica claro a diferença entre as duas. Cleide se apresenta como uma moça simples que não desperta a atenção de Expedito, enquanto Lorena apresenta os traços de uma pessoa firme e decidida, tanto que várias vezes ele a olha.

# **Capítulo 7**

**Uma das posições que os idosos  
ocupam na sociedade contemporânea**

## 7. Uma das posições que os idosos ocupam na sociedade contemporânea

### 7.1 Script – cenas 21, 22 e 23

#### CENA 21. EDIFÍCIO DE HELENA. ENTRADA. EXT. DIA

HELENA / SONIA / FLORA / LEOPOLDO / JEREMIAS / IRENE / DÓRIS / ENTREGADOR CICLISTA

A chuva parou. Helena aparece à porta do edifício no mesmo momento em que Flora e Leopoldo vêm da praia, ela dando o braço ao marido, bem bonitinhos os dois.



**SÔNIA**

**HELENA** — Oh! Flora, Leopoldo. Vocês não pegaram chuva?

**FLORA** — Estávamos passeando. Quando a chuva começou, nos abrigamos na farmácia. (CORTA) Nossa, menina, mas como você está enorme! Você tem certeza que é um bebê só?

— Ah, por mim pode ser até três, quatro – desde que nasça depressa, que eu já não agüento mais!

Jeremias encosta, dando uma buzinadas.

**HELENA** — Depois a gente se fala, estamos indo pra maternidade. É hoje!!!

**LEOPOLDO** — Vai com Deus, minha filha.

**FLORA** — Que Deus te dê uma boa hora.

Helena e Sonia vão entrando no carro, no mesmo momento em que Irene e Dóris descem de um táxi, carregando algumas sacolas de supermercado. Elas travam um curto diálogo no meio da rua, bem popular e descontraído:

**IRENE e DÓRIS** — Oi Helena!!

**HELENA** — Tô levando a Sonia pra Maternidade!

**IRENE** — Me dá notícia!

**HELENA** — Ué! Vocês não vão no casamento?

**DÓRIS** — Mas claro, Helena! Estamos sonhando com essa festa dia e noite, tá!

**HELENA** — A gente se fala mais tarde.

**IRENE e DÓRIS** — Tchau!!

Acenam e o carro de Helena desaparece. Simultaneamente, Leopoldo caminha na calçada em direção ao meio-fio, para ajudar a neta Dóris com seus embrulhos. Irene está pagando o táxi e Flora espera junto à porta do edifício. São movimentos coordenados, simultâneos. Nesse momento, um rapaz passa, de bicicleta, na calçada. É um desses entregadores de supermercado, tão comuns nas nossas calçadas, atropelando crianças e velhos. À uma distância de 2 metros, ele grita:

**LEOPOLDO** — Pode deixar meus amores, eu ajudo!

**IRENE** — Seu Leopoldo, obrigada. Cuidado!

**ENTREGADOR** — Sai da frente, vovô!

Leopoldo olha, assustado e hesitante, sem saber o que fazer. O rapaz ainda tenta se desviar, mas esbarra com força em Leopoldo, que cai no chão. Flora e Irene gritam, algumas pessoas param, olhando. Dóris acaba deixando cair um dos embrulhos, esparramando compras no chão, inclusive uma caixa de ovos. O rapaz se assusta:

**LEOPOLDO** — Aiii!

**ENTREGADOR** — Eu avisei, pô!

**FLORA** — Meu Deus do céu, bandido. Socorro! Socorro!

**DÓRIS** — Vôoo!!!

**LEOPOLDO** — Ai, ai, ai!!!

Amedrontado, ele pedala com força, desaparecendo. As pessoas socorrem Leopoldo, que está zozinho, enrolando as palavras. Dóris está com raiva, mas é de ter deixado as compras caírem, e Irene ajuda o sogro no que pode. Flora aflita, sem saber direito o que fazer, choramingando, apavorada.

**CORTA PARA:**

**CENA 22. APTO DE IRENE. SALA. INTERIOR. DIA.**

DÓRIS / LEOPOLDO / FLORA / IRENE / CARLÃO / CARLINHOS

O corte é feito para Dóris irritada, brigando com o avô. Carlinhos na dele.



**DÓRIS** — Tem dó também, né, vô? Sai andando sem olhar pra frente, como se tivesse 20 anos de idade!

**LEOPOLDO** — (DEBILMENTE) Mas eu estava na calçada!

**FLORA** — (INDIGNADA, ACARINHANDO O MARIDO) Aquele idiota é que devia estar na rua!

**DÓRIS** — Tá certo, devia, mas as coisas não são assim. A rua, a calçada – seja lá o que for, é sempre do mais forte, do mais jovem! O que é que há? Vocês estão no Rio de Janeiro!

**CARLINHOS** — Aí vô, se eu tivesse lá, eu dava um pau nesse maluco e ainda destruí a bicicleta dele!

Carlão vem da cozinha com dois copos de água.

**CARLÃO** — Pronto, papai, tá aqui a água, toma. Vai fazer bem, pro senhor. A senhora também, mamãe, olha aí: tá tremendo!

Os dois velhos pegam os copos de água com mãos trêmulas. Irene vem do quarto, vestindo um robe e já falando.

**IRENE** — Perdemos uma caixa inteira de ovos!

**DÓRIS** — Aí vô! Tá vendo, vô? Ainda deu prejuízo!

Leopoldo procura no bolso, as mãos trêmulas. Fala sem rancor, naturalmente:

**LEOPOLDO** — Eu dou o dinheiro pra comprar outra.!

**IRENE** — Ah! Não é só pelo dinheiro não, Seu Leopoldo. É a trabalhadeira que dá. Eu não vou voltar no supermercado!

**DÓRIS** — (PARA O PAI) Ah! Mas você vai papai!

**CARLÃO** — Eu não? Tô atolado de trabalho! Vou passar hoje e amanhã trabalhando!

**IRENE** — Como assim? Você tá dizendo que você não vai no casamento?

**CARLÃO** — Sabe o que é, meu bem, aquele serviço/

**IRENE** — Ah, Carlão, pelo/ Você não tem dó de mim! Eu tô sonhando com essa festa faz um tempão! Já compramos os vestidos. Acabei de falar com a Helena que agente vai e tem mais: eu não tenho estrutura pra passar mais um sábado dentro desse apartamento, comendo pizza e tomando cerveja!

**CARLÃO** — Irene, trabalho é trabalho. Não dá pra perder!

**IRENE** — E festa é festa! Também não dá! Você fica, eu vou com a Dóris!

**CARLÃO** — (RESIGNADO) Ok! Eu vou ao casamento.! (CORTA) Agora ao supermercado eu não vou – isso não, né?

**DÓRIS** — (PARA O PAI) Ah! Tem que ir! O pai é seu! Se ele não estivesse na rua, passeando, nada disso teria acontecido, pai!

Flora abraça o marido.

**CORTA PARA:**

**CENA 23. APTO DE IRENE. QUARTO DOS VELHOS. INTERIOR. DIA.**

LEOPOLDO / FLORA



Duas lágrimas brilham nos olhos perplexos de Leopoldo. Lágrimas silenciosas. Flora beija os olhos do marido, enxugando suas lágrimas com os lábios. Sem palavras. Só o tema musical deles.

**CORTA PARA:**

\*\*\*\*\*

No primeiro capítulo aparece o núcleo formado pela família dos velhinhos, Seu Leopoldo e Dona Flora. Esse é um núcleo completo pois se constitui pelos avôs, pais e netos. Analisaremos como a imagem desses dois velhinhos é projetada para o público telespectador, e para tanto nos apoiaremos nos trabalhos de Elizabeth Harkot-de-La-Taille sobre o sentimento da vergonha.

A história do Seu Leopoldo e da Dona Flora se desenvolve nas cenas vinte e um, vinte e dois e vinte e três, e começa com eles encontrando Helena e Sônia na entrada do prédio onde moram (F 01, 02). As duas mulheres são muito simpáticas com o casal de velhinhos e os quatro trocam um rápido diálogo. Até aqui o texto transcorre na maior tranquilidade. Quando Helena e Sônia estão entrando no seu carro, pára um táxi, de onde saem Irene e Dóris (F 03). As duas conversam rapidamente com Helena, que logo se despede e vai para a maternidade. Nesse instante, Irene e Dóris começam a tirar suas compras do táxi (F 04) e seu Leopoldo, muito gentilmente, caminha em direção a elas (F 05) e carinhosamente fala: “Minhas queridas, deixa que eu ajudo vocês!”. Irene, muito amavelmente, responde: “Seu Leopoldo, obrigada!” e lhe entrega as compras (F 06).

F 01



F 02



F 03



F 04



F 05



F 06



Durante o trajeto de volta para o prédio com as compras, Seu Leopoldo é atropelado pela bicicleta de um entregador que vem em alta velocidade gritando: “Sai da frente, vovô!” (F 07, 08, 09). O rapaz atropela o velhinho e diz: “Eu avisei, pô!”, fugindo sem prestar nenhum tipo de socorro (F 10).

07



F 08



F 09



F 10



Esse acontecimento marca uma transformação no estado narrativo do Seu Leopoldo. Ele acreditava estar conjunto com o poder e saber ajudar as mulheres com as



compras; ao ser atropelado o percurso narrativo do poder-fazer, ou melhor, a sua performance se desconstrói avassaladoramente. Não só as compras caem, como ele também fica estirado na calçada, enquanto Dona Flora, apavorada, grita “ – Meu Deus do céu! Bandido! Socorro! Socorro! “ (F 11, 12).

F 11



F 12



Na realidade, a imagem do seu Leopoldo andando em direção ao táxi para ajudar com as compras expressa claramente seu sentimento de orgulho em poder ser útil. Esse sentimento está evidente na forma descontraída de andar, nas suas expressões faciais e na sua fala. Segundo Elizabeth Harkot- de- La- Taille, o sentimento de orgulho é

*... um tipo de antônimo da vergonha: o sujeito compartilha os valores de seu grupo; experimenta um sentimento, senão de superioridade, ao menos de elevação, devido à auto-imagem de que goza; e, finalmente, por meio da possibilidade da exposição dessa imagem a um “outro” legítimo para julgá-lo, realimenta seu juízo ao próprio respeito. O orgulho caracteriza-se, então, por um bem estar do sujeito em relação à imagem que o representa em sociedade. (2004: 78- 79)*

No nível discursivo, esse /não poder fazer/ é revestido pela figura da velhice que está em oposição, por exemplo, à juventude da neta Dóris, pois ela, no momento em que o avô foi atropelado, demonstrou fisicamente um desagrado (F 13, 14). Nessas imagens vemos que a moça está irritada com o que aconteceu, não se mostrando compungida com o fato do avô estar caído no chão. A possível preocupação que ela sentiu ao gritar “Vôo!”, pode ser desconsiderada ao vermos suas atitudes. O efeito de sentido que as imagens (15, 16, 17) evidenciam é de desafeto da neta com relação ao avô, deixando transparecer o sentimento de ira que ela sente por estar naquela situação.

F 13



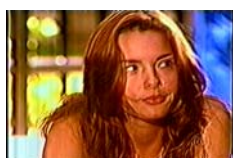
F 14



F 15



F 16



F 17



Trata-se de um contraste entre duas imagens: a primeira é do seu Leopoldo, alegre e feliz, indo ajudar sua nora e sua neta ( 18); a segunda é a imagem de Dóris observando o avô (F 20) depois do acidente (F 19).

1- F18

Sr. Leopoldo

Velhice



2 – F 19

atropelamento

acidente



3 – F 20

neta

juventude



Assim, observamos um paralelismo entre dois estados /a velhice e a juventude/ e um posicionamento dos sujeitos de maneira distinta em relação a esses estados. Seu Leopoldo acreditava poder ajudar as mulheres e o acidente desconstrói esse simulacro. Além disso, desvela que a neta é intolerante com ele. Os gestos dela demonstram um desrespeito com relação a ele, justamente por ser velho. A fisionomia da moça constrói um efeito de sentido de que ela e os avós terão problemas de convivência por causa da diferença de idade. Ela já deixa entrever, nesse momento, uma falta de carinho com relação ao velhinho.

A cena que estamos descrevendo, cena vinte e um, termina com as imagens de Dóris irritada recolhendo as compras (F 21, 22, 23) e se articula com a cena que vem a seguir, na qual ela aparece dando um sermão nos avós ( F 24). A conversa confirma a

altivez da menina em relação ao casal de idosos e sua intolerância com eles, o que o enunciado verbal já tinha mostrado, no final da cena anterior.

F 21



F 22



F 23



F 24



“DÓRIS – Tenha dó também, nê vô? Você fica passeando sem olhar pra frente, como se tivesse vinte anos de idade!”

Enquanto Dóris fala, vemos seu Leopoldo e Dona Flora sentados no sofá. Os dois estão visivelmente constrangidos e envergonhados pelo que aconteceu. Seu Leopoldo está de cabeça baixa, com as mãos entre as pernas e Dona Flora está sentada ao seu lado. A imagem deles expressa o sentimento da vergonha que sentem por estarem naquela situação constrangedora. Harkot-De -La-Taille fala que o sujeito sente-se envergonhado porque projeta uma “imagem de si” e se vê em uma situação na qual não pode corresponder a essa imagem, ou seja, a vergonha está intimamente ligada ao que ela chama de simulacro existencial.

*... o sujeito tem um simulacro existencial, isto é, faz projeções de si num imaginário de confiança e relaxamento; dentro de seu simulacro existencial, ele constrói para si uma imagem que considera representá-lo, uma imagem com a qual se identifica e se confunde. Desliza, portanto, do parecer para o ser, imagem e sujeito constituindo um mesmo e único valor. Ter uma imagem de si não significa ter um modelo fixo a imitar, ..., mas um conjunto de projeções do sujeito negociadas em função da sua interação com seu micro universo socioletal, num constante reformular de seu simulacro existencial.*

*De posse de uma imagem de si, uma circunstância inesperada, caracterizada como um evento disfórico, vem arrancar o sujeito de seu estado de confiança relaxada: percebe que o modo como se vê (a imagem que acreditava representá-lo, ou o valor que a ela atribuía) mostra-se em desajuste com o modo como se vê visto (sua imagem para os outros, seu papel desempenhado). Como imagem e*

*sujeito se confundem, o sujeito reconhece ser ou não ser o que pensava ser e teme o juízo dos outros, uma vez que sua nova e desejada representação é a imagem que os outros têm ou podem vir a ter de si. Está formada a base para a vergonha.* (Harkot-de-La-Taille, 1999: 20 )

O sentimento da vergonha se configura aqui, nesta situação, porque os velhinhos são tratados como se fossem duas crianças que cometeram uma travessura e estão levando uma bronca da mãe, porém eles são dois idosos que têm todas as dificuldades acarretadas pela idade e quem está falando é sua neta que utiliza o mais alto tom de repreensão. A menina usa um tom de voz autoritário e ouvimos sua voz antes mesmo de vê-la. A primeira frase “Tem dó também, nê, vô?” coloca seu Leopoldo no lugar de culpado pelo atropelamento. Ocorre, portanto, uma inversão dos papéis. O atropelado passa do papel de vítima para o papel de responsável pelo acidente. Dóris quer fazer crer que o acidente só aconteceu porque o avô é uma pessoa de idade, incapaz de se orientar na rua. Para argumentar a respeito dessa idéia que está implícita na sua fala, ela continua “Você fica passeando sem olhar pra frente, como se tivesse vinte anos de idade”! Nessa frase, a neta desconsidera o fato de que o avô foi ajudá-la e que o rapaz da bicicleta estava na calçada, um lugar que não era o dele e, mais que isso, não estava prestando atenção nos pedestres. Seu Leopoldo e Dona Flora tentam se defender.

LEOPOLDO – (Debilmente) Mas eu estava na calçada!

FLORA – (Indignada, acarinhando o marido) Aquele idiota é quem devia estar na rua.

Os dois velhinhos sabem que o rapaz era quem estava no lugar errado e não eles, quer dizer, eles têm consciência de que o acidente aconteceu não por culpa deles, mas do outro. Contudo, isso não comoverá a menina, que responde aos avós.

DÓRIS – Tá certo, devia, mas vocês sabem que não é assim. A rua, a calçada – seja lá o que for, é sempre do mais forte, do mais jovem! O que é que há? Estão no Rio de Janeiro!

Lembrando Zilberberg, quando fala sobre os regimes de triagem e mistura:

*Os dois regimes de valência..., o princípio de exclusão e o princípio de participação, realizam-se localmente na cadeia convocando os valores dois a*

*dois, e cada um apresenta suas próprias particularidades sintagmáticas. O regime de exclusão tem por operador a triagem e, se o processo atinge seu termo, leva à confrontação contensiva do exclusivo e do excluído e, ... O regime de participação tem por operador a mistura e produz a confrontação distensiva do igual e do desigual: no caso da igualdade, as grandezas são intercambiáveis, enquanto no da desigualdade, as grandezas se opõem como “superior” e “inferior”. (2001: 28- 29)*

Observamos que Dóris realiza uma operação de triagem e constrói seus conceitos por meio da exclusão. Ela exclui do mundo atual as pessoas idosas, concedendo espaço apenas para os jovens e mais fortes. Esse discurso nos mostra a construção de espaços diferentes para pessoas que dividirão os mesmos espaços físicos e isso nos possibilita prever um conflito de gerações, que será articulado pelas idéias da menina, pois ela se julga superior em relação aos avôs, que do seu ponto de vista já viveram a vida e, por conseguinte, devem ficar em casa para não atrapalhar.

Agora, vemos entrar na sala Carlão oferecendo água para seus pais (F 25) que estão tremendo; logo atrás, entra Irene reclamando que perdeu uma caixa inteira de ovos (F 26). Esses comentários introduzem a seguinte questão: “O que é mais importante em uma família?” A nora não demonstra preocupação com os velhos, ela poderia dizer “Que bom que o senhor está bem.” Ou “Ainda bem que não aconteceu nada.” Da mesma forma, poderia defender o velhinho, mas sua preocupação são com os ovos. Quando seu Leopoldo oferece o dinheiro para comprá-los, ela reclama da trabalhadeira que dá ir ao supermercado.

F 24



F 25



No meio dessa conversa surge um outro tema: “O desrespeito dos filhos com os pais”, pois Dóris não só acusa o avô de ter dado prejuízo como ainda se volta para o pai, Carlão, e diz “Você vai!” Logo após uma rápida conversa entre Carlão e Irene, Dóris se levanta, vai em direção ao pai e fala: “Tem que ir (ao supermercado)! O pai é seu! Se ele não tivesse na rua “passeando”, isso não teria acontecido!” (F 26, 27, 28)

F 26



F 27



F 28



Dóris duas vezes disse ao pai o que ele deve fazer. Se ele fará ou não é outra história, o que nos interessa é a petulância da moça em querer mostrar ao pai que ele é responsável pelos velhos e por isso, será obrigado a compensar o “prejuízo” dos ovos. Ela é tão ousada que, na segunda fala, levanta-se da cadeira e fica de igual com o pai. Quando fala “passeando” gesticula o sinal das aspas, querendo com esse gesto enfatizar a suposta responsabilidade de Carlão com relação a seus avôs.

Carlão sente-se indignado com a atitude da filha e demonstra isso visualmente ao olhar para a esposa (F 29) que, ao invés de demonstrar o mesmo sentimento, balança os ombros (F 30) num sinal de aprovação da atitude da moça. Com isso já fica demarcado no enunciado que a mãe apóia a filha.

F 29



F 30



Após a reunião familiar em que Dóris constrangeu os avós e o pai, finalizada com a imagem dos dois velhinhos (avôs) sentados no sofá (F 32), temos a cena vinte e três. Essa cena começa com uma oposição entre a juventude e a velhice. A câmera focaliza uma foto do seu Leopoldo quando ele ainda era jovem (F 31). Aos poucos o observador se direciona da imagem no porta-retrato para seu Leopoldo que está de pé, pega o quadro na mão e olha demoradamente para sua foto (F 33). Essa ação do personagem demarca visualmente a dor que ele sente. Trata-se da representação do sofrimento que seu Leopoldo está sentindo. Nessa cena, o telespectador visualiza mais que o sofrimento do personagem, percebemos que ele passará por dificuldades acarretadas pela idade.

F 31



F 32



F 33



Essa cena não é acompanhada por diálogos, sendo o enunciado visual e a sonoplastia os grandes criadores de efeito de sentido. As imagens produzem um efeito de sentido de emoção muito forte, elas demonstram uma transformação no estado do actante que um dia esteve em conjunção com o objeto de valor juventude e agora está em disjunção com esse objeto. Ao pegar a foto, olhá-la nitidamente e apertar o retrato com força contra o peito (F 34, 35), o personagem mostra que o seu sofrimento é causado por esse estado de disjunção.

F 34



F 35



Estar em disjunção com a juventude produz nele o sentimento da tristeza, pois a velhice é um estado irreversível. O texto enfatiza o contraste entre juventude e velhice, uma vez que o observador se detém na fotografia do seu Leopoldo jovem, depois mostra ele olhando nitidamente para a foto e, por fim, mostra sua imagem atual. O texto também demarca por meio dessas imagens o percurso da vida como uma transição rápida entre o ontem e o hoje, o que cria o efeito de sentido de brevidade temporal, pois, ontem a pessoa era jovem e hoje ela já está velha. Assim, o dilema humano em lidar com a passagem do tempo é retomado pela seqüência de imagens em que seu Leopoldo novamente olha para o porta retrato e o aperta contra o peito. Esse ato demonstra o desejo de conjunção com algo que não é mais possível recuperar, a juventude de outrora.

Dona Flora entra no quarto, caminha até onde está o marido, senta-se ao seu lado e, sem dizer nenhuma palavra, o olha (F 36, 37, 38), porém é possível perceber que a mulher está muito mais do que compadecida com a dor do marido seus gestos produzem

um efeito de sentido de cumplicidade entre eles, como se ela pudesse “ler mentalmente” tudo o que ele pensa e sente.

F 36



F 37



F 38



Essa cena busca estabelecer o vínculo entre esses personagens e o telespectador que compartilha os valores do respeito pelos idosos. O texto trabalha, por meio da dor dos personagens, a paixão do compadecimento, tentando fazer os telespectadores aderirem ao sofrimento deles e “quase sentir” a dor que eles sentem. O texto visual transmite a seguinte mensagem: “Olha como os velhos sofrem porque são rejeitados e incompreendidos pelos mais jovens” e “vejam como a vida passa depressa.”

Outra temática que perpassa esse discurso é “O ciclo da vida”. Na primeira vez que seu Leopoldo e Dona Flora aparecem, eles estão conversando com Helena e Sônia que está para ter um filho. Nessas imagens, temos os dois extremos da vida, o nascimento e a velhice (F 39, 40 ); e, quando a família está na sala, existe um encontro de gerações, demarcado pelas três mulheres e os três homens, da seguinte maneira.

Flora	Irene	Dóris
Leopoldo	Carlão	Carlinhos
Avós Têm experiência; Não têm vitalidade;	Pais Têm paciência; Estão no transcurso da vida	Filhos Não têm experiência; Têm vitalidade; têm prepotência



F 39



F 40



Ou seja, o texto introduz um núcleo formado por três gerações: pais, filhos e netos, mostrando a existência dos conflitos entre a primeira geração, os pais/ avôs, com a terceira, a neta. A cena vinte e três mostra a última fase da vida, marcada pela dependência, pela incompreensão e pelo sofrimento, sendo a incompreensão e o sofrimento o que se destacaram nesse texto como possível fio condutor da história desses personagens. Isso é demarcado pela última imagem deles sentados tristemente na cama (41, 42)

F 41



F 42



## **Parte II**

**O texto visual de**

***Mulheres Apaixonadas***

# Capítulo 8

**Observando o texto visual de**

*Mulheres Apaixonadas*

## 8. Observando o texto visual de *Mulheres Apaixonadas*

A telenovela é um texto sincrético que pode ser associado à seguinte colocação de Greimas: “(...), serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação;(...)” (Greimas, 1983: 426). A novela utiliza dois grandes “canais”, o visual e o sonoro. Dentro de cada um, há uma variedade de componentes. Assim, no canal sonoro, é costume reconhecer, pelo menos, três grandes componentes: a fala, a música de fundo e os ruídos.

Mesmo consciente do sincretismo implicado na construção de um texto televisivo, realizaremos, dado ao tipo de trabalho que pretendemos desenvolver, uma separação metodológica entre a imagem e o verbal.

Roland Barthes, no seu livro “O óbvio e o obtuso”, explica:

*... a palavra pode exercer duas funções em relação à imagem: de ancoragem e de etapa. Quando as palavras explicam o que se passa nas imagens, como nas legendas jornalísticas, o verbal cumpre a função de ancoragem; quando entre palavra e imagem há uma relação complementar, que se resolve na totalidade da mensagem, como nos diálogos das histórias em quadrinhos, o verbal cumpre a função de etapa.”* (Barthes, 1984: 32 -33)

De acordo com esses conceitos de Barthes, podemos dizer que na telenovela a palavra exerce uma função de etapa, pois o discurso verbal não explica as imagens que o telespectador vê. Portanto, pesquisaremos a existência de uma relação semi-simbólica apenas no plano visual. Nossa hipótese de trabalho é a existência de uma rede de relações entre plano do conteúdo e o componente visual do plano de expressão, constituindo na totalidade do texto relações semi-simbólicas. Pois:

*... "Os sistemas semi-simbólicos são sistemas significantes e caracterizam-se, não pela conformidade entre unidades do plano da expressão e do plano do conteúdo, mas pela correlação entre categorias pertencentes aos dois planos"* (Greimas & Courtès, 1986: 203)<sup>28</sup>

---

28. Texto original: “... les systèmes semi-symboliques sont des systems signifiants et sont caractérisés non pas par la conformité entre des unites du plan de l’expression et du plan du contenu, mais par la corrélation entre des catégories relevant des deux plans.” (Greimas & Courtès, 1986: 203)

O primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas* perfaz 1h30min. de exposição, sendo mais extenso que os demais, que na média duram 00:45 minutos. Para realizar a análise se fez necessário congelar as cenas em quadros; esse trabalho formou um corpus visual de, aproximadamente, oitocentas imagens. A totalidade das imagens, sempre orientadas pela gravação, constituiu para nós um único texto, entendendo que

*O texto é, em princípio, um signo, o que quer dizer que possui um significado, um conteúdo veiculado por meio de uma expressão, que pode ser verbal, visual, entre outros tipos. [...] No texto visual, temos as idéias expressas num conjunto formado pelas combinações de cores, distribuição de formas, jogos de linhas e volumes, unidades todas encadeadas no espaço da tela, do papel, da madeira, etc. (Discini, 2005: 29)*

O plano de expressão que nos primórdios da semiótica não tinha sido abordado, hoje está incorporado a esse campo de estudo. Essa introdução é realizada por vários pesquisadores, entre os quais sobressai a figura de Jean-Marie Floch, que analisou objetos de artes plásticas, publicidade, arquitetura, histórias em quadrinhos, entre outros. Considerando a importância desse estudioso, utilizaremos, conjuntamente com as teorias de Greimas, seus trabalhos para realizar nossa análise.

Motivado pelos estudos de Floch, Antonio Vicente Pietroforte, professor da Universidade de São Paulo, introduz no Programa de Pós- Graduação em semiótica e Lingüística- Geral, o curso *Os sistemas semi-simbólicos – Tópicos da Semiótica Visual*. E também, publica seu livro *Semiótica Visual – os percursos do olhar*, 2004. Nesse livro, temos o prazer de encontrar, em língua portuguesa, os conceitos que fundamentam as relações semi-simbólicas, aos mesmo tempo que temos contato com a análise de diferentes objetos da semiótica plástica. Na introdução do livro, Pietroforte expõe uma série de pontos importantes, entre os quais:

*Colocado de lado em um primeiro momento do desenvolvimento teórico da semiótica, o plano de expressão passa a ser tomado como objeto de estudo quando uma categoria do significado se relaciona a uma categoria do significante, ou seja, quando há uma relação entre uma forma da expressão e uma forma do conteúdo. (Pietroforte, 2004: 8)*

Mais adiante, o autor também demonstra como se estabelece uma relação semi simbólica:

*Essa relação entre expressão e conteúdo é chamada semi-simbólica. Ela é arbitrária porque é fixada em determinado contexto, mas é motivada pela relação estabelecida entre os dois planos da linguagem. Assim, partindo dos conceitos de signo e símbolo de F. de Saussure, define-se o semi-simbolismo entre o arbitrário de signo e o motivado de símbolo.[Saussure, sd: 84] (Pietroforte, 2004: 8-9)*

Pietroforte ainda explicará que Floch “define a semiótica semi-simbólica dentro dos domínios da semiótica poética.” (2004: 9) Esta (a semiótica poética) é baseada nas definições de função poética da linguagem, de Roman Jakobson, a qual, por sua vez, corresponde à projeção do eixo paradigmático no sintagmático. Isso significa que

*Quando no plano de expressão de um texto verbal há uma rima, as relações paradigmáticas estabelecidas entre significantes semelhantes são projetadas no eixo sintagmático; e quando no plano de conteúdo há uma metáfora, são projetadas as relações paradigmáticas estabelecidas entre significados. (Pietroforte, 2004: 9)*

No entanto, isso não significa que havendo poeticidade há semi-simbolismo. Este só é produzido por uma relação entre as categorias da expressão e as do conteúdo, como demonstra Pietroforte:

*Se em uma pintura, por exemplo, as cores quentes são relacionadas a conteúdos do sagrado, e as cores frias, do profano, em seu texto há uma projeção no eixo sintagmático da relação entre os paradigmas que formam a categoria de expressão cor quente vs cor fria e a categoria de conteúdo sagrado vs profano. Assim, toda relação semi-simbólica é poética, mas nem toda relação poética é semi-simbólica. (Pietroforte, 2004: 9-10)*

Pietroforte também fala que nem todo semi-simbolismo é do âmbito da semiótica plástica, pois essa relação é passível de acontecer com objetos que não são plásticos. Entretanto, toda semiótica plástica será semi-simbólica quando uma categoria

plástica manter relação com uma categoria semântica, produzindo-se, dessa forma, efeito de poeticidade.

Agora que já explanamos em linhas gerais como acontece a formação de relações semi-simbólicas, passaremos à análise do nosso texto. Sendo o texto composto por um vasto número de imagens, vamos expô-las no transcorrer da análise. Porém, organizamos a seguir um conjunto com algumas das fotos que serão utilizadas como exemplificação das análises, durante esse trabalho.



# Capítulo 9

**As relações temáticas em**

*Mulheres Apaixonadas*



## 9. As relações temáticas em *Mulheres Apaixonadas*

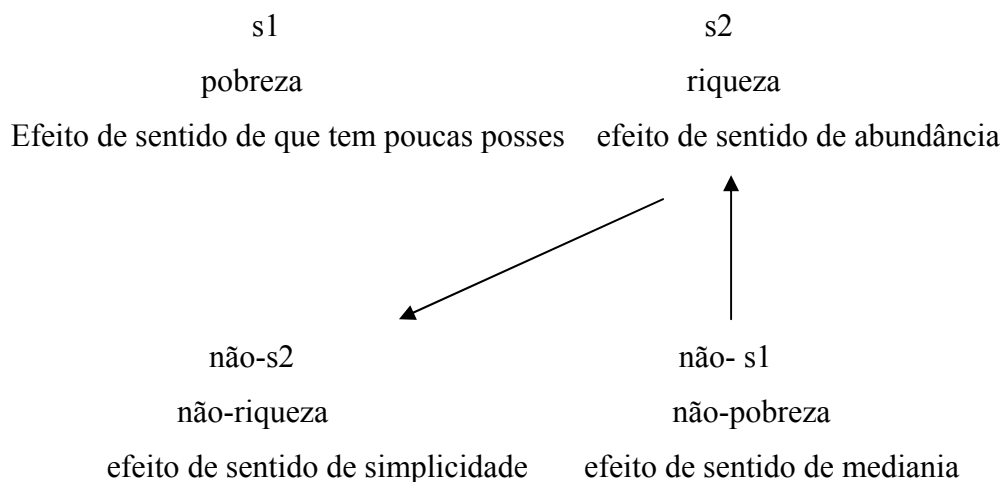
O texto de *Mulheres Apaixonadas* apresenta uma organização subsidiada por diferentes eixos temáticos, que orientam globalmente o desenvolvimento da narrativa, são eles: /pobreza/ vs /riqueza/, /público/ vs /privado/ e /coletivo/ vs /individual/. Para melhor entender como eles estabelecem relações de sentido no transcorrer da filmagem, analisaremos cada eixo temático separadamente.

### a) O eixo temático da /Pobreza/ vs /riqueza/

A pobreza e a riqueza são temas apreendidos a partir das relações dos personagens com objetos de valor que compõem o ambiente onde elas vivem. Existe a organização de cenários para o desenvolvimento da história e neles os atores ocupam lugares e papéis diferenciados, que influenciam de alguma forma no direcionamento do olhar de quem assiste à novela. Tentaremos aqui, observar como isto acontece, ou melhor, como se articulam valores sociais por meio destes temas.

Considerando que os termos /pobreza/ vs /riqueza/ são categorias aplicáveis no quadrado semiótico e que se desdobram em /não- pobreza/ vs / não- riqueza/, existem quatro estados dos sujeitos, articulados pelas relações juntivas com os objetos, são eles pobreza, não-pobreza, riqueza e não-riqueza.

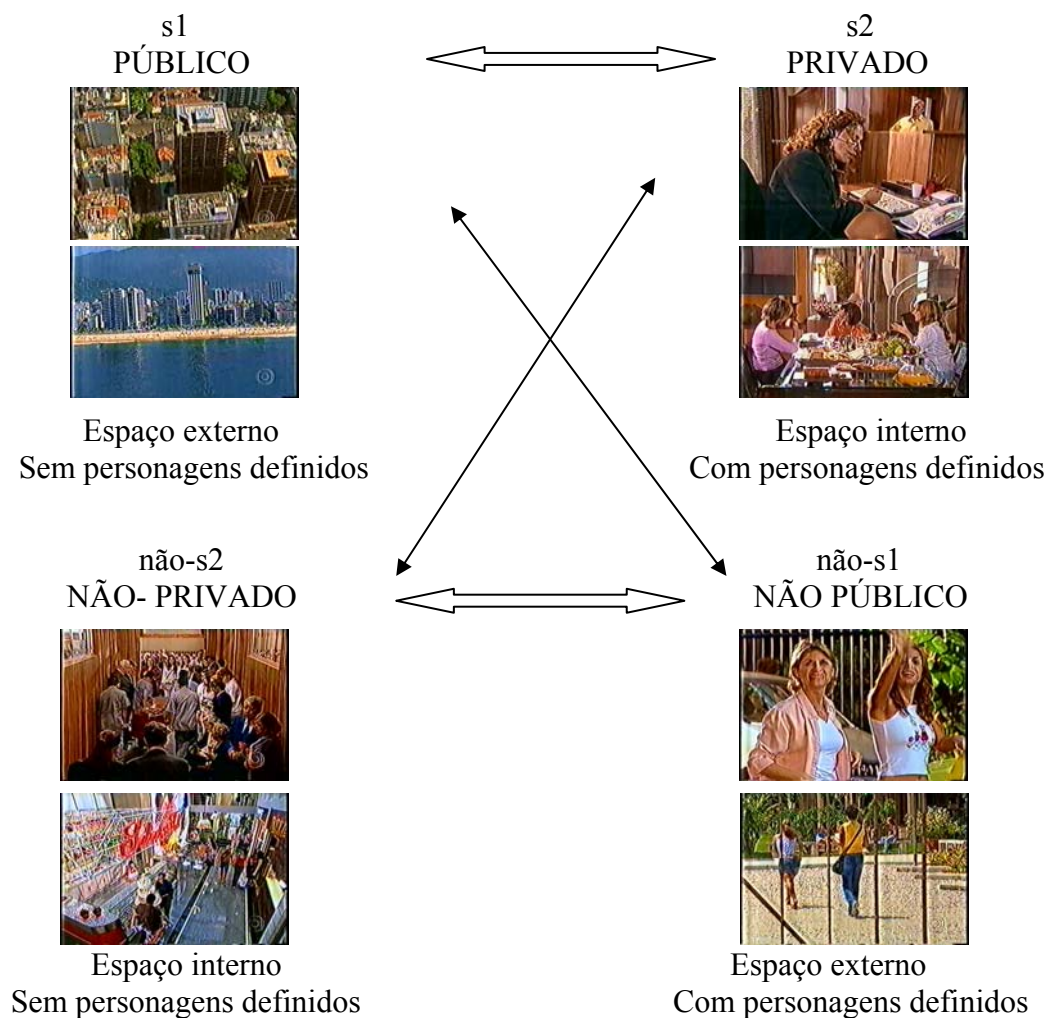
Esses estados criam efeitos de sentido variados, para em última instância marcar as posições sociais dos indivíduos na sociedade; assim, articulando as proposições levantadas no quadrado semiótico, teríamos:



É interessante observar, no texto visual da novela, que as relações projetadas pelo quadrado acontecem da seguinte maneira: ocorre uma euforização dos termos /riqueza/ e /não- pobreza/, pois as imagens mostram os personagens em lugares pautados pelo efeito de sentido de abundância ou pelo menos de mediania, enquanto, a categoria / não- riqueza/ aparece projetada pelos personagens dentro da dêixis s2 e não-s1, como será possível observar na análise do nível narrativo, por fim, não aparecerá elementos da categoria da pobreza, ou seja o tema da pobreza não será abordado nesse texto.

b) O eixo temático do Público vs Privado

A categoria /público/ vs /privado/ articula um quadrado semiótico que também prevê as categorias /não-público/ vs /não-privado/. No transcorrer do texto visual, do primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas*, percebemos que todas as categorias previstas são realizadas. Essas categorias são reconhecidas da seguinte maneira:



As categorias semânticas /público/, /privado/, não-público/ e /não-privado/ são orientadas pelos semas de interioridade e exterioridade. Para que uma imagem seja considerada /pública/ ou /não-pública/ ela precisa acontecer em um ambiente exterior e para ser considerada /privada/ ou /não-privada/ ela precisa ocorrer em um ambiente interno.

Entretanto, a diferença na classificação dos espaços se realiza por meio da projeção dos personagens que neles circulam, por exemplo: no espaço público os personagens não são definidos como atores do discurso da telenovela, ou até mesmo eles nem aparecem (F 1), já o espaço /não-público/ permite definir com clareza as pessoas que aparecem como sendo os mesmos personagens da telenovela (F 2).

F 1



Público

F 2



Não- Público

O espaço /privado/ não só é um espaço fechado, nele também é preciso definir com nitidez os atores do enunciado como sendo os mesmos da história da novela (F 3). O espaço /não-privado/ é um espaço fechado, todavia, os atores que nele estão não são necessariamente reconhecidos como os mesmos da trama (F 4).

F 3



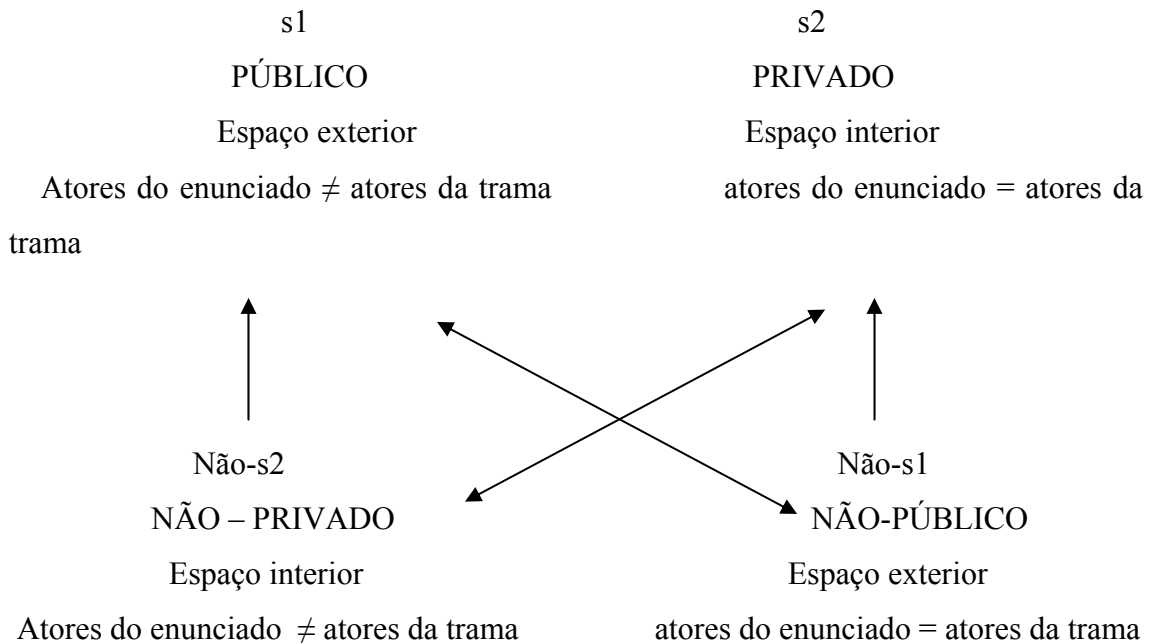
Privado

F 4



Não-Privado

Podemos, então, organizar o seguinte quadrado semiótico:



No desenrolar do primeiro capítulo, o texto desenvolve sua narrativa considerando a transição entre os espaços demarcados por uma das quatro categorias do quadrado semiótico; contudo será eufórico no texto o eixo do /não-público/ e do /privado/, pois é nesses dois eixos que os atores do enunciado realizam seus diálogos e transmitem ao telespectador as informações verbais.



### c) A categoria coletivo vs individual

A deriva narrativa também é orientada pela categoria semântica /coletivo/ vs /individual/, que, como as duas categorias anteriores, aplicada no quadrado semiótico gerará os termos contraditórios /não-coletivo/ vs /não-individual/. Essas categorias se projetam de acordo com uma posição do observador em relação aos actantes do enunciado e a forma com que ele deseja encaminhar a narrativa e o discurso. Assim, os personagens às vezes são apreendidos à distância e outras vezes aproximados.

Nilton Hernandez, no seu artigo, *Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na copa do mundo*, esquematiza a divisão dos planos de câmera utilizados no cinema. Esses planos são considerados de acordo com o posicionamento da câmera em relação a um objeto (geralmente um ser humano). São eles,

Close up, se a câmera focalizar bem o rosto da pessoa;

Plano próximo, se a câmera focalizar do ombro para cima;

Plano médio, se a câmera focalizar da cintura para cima;

Plano americano, se a câmera focalizar do joelho para cima;

Plano de conjunto, se focalizar o corpo todo;

Plano geral, se a câmera abre seu ângulo e focaliza a pessoa em um grande espaço.

Para embasar nosso trabalho, utilizaremos a noção de aproximação para os conceitos de close up, plano próximo e plano médio, e a noção de distanciamento para os planos americano, de conjunto e geral.

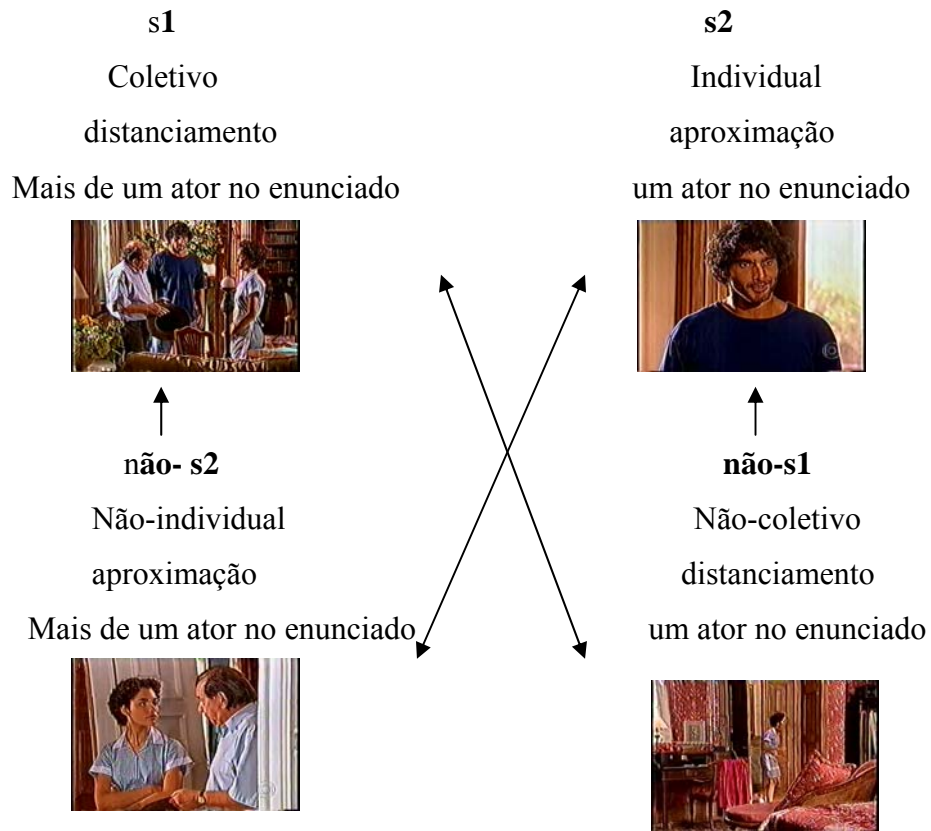
Assim, quando a imagem é vista à distância, apreendendo um conjunto de coisas localizáveis em um determinado espaço, havendo nessa mesma imagem um conjunto de pessoas, ou seja, mais de dois sujeitos, a categoria que organizará a cena é a coletiva,

Se a imagem for apreendida ainda à distância mostrando um conjunto de coisas localizáveis em um determinado espaço, mas apresentando apenas um sujeito, a categoria semântica passa a ser não-coletiva.

Quando a imagem é apreendida de perto, delimitando um espaço e ao mesmo tempo apreendendo um único sujeito, a categoria semântica é individual.

Por fim, se a imagem for enquadrada de perto, delimitando um espaço, porém nele existir mais de um sujeito, a categoria semântica é não-individual.

O quadrado organizado pelas categorias coletivo vs individual é concebido da seguinte forma:



Com relação a essas categorias não é possível determinar o que seja eufórico ou disfórico, pois apreender os sujeitos coletivamente, não-coletivamente, individualmente ou não-individualmente é uma escolha do enunciador com vistas a produzir determinados efeitos de sentido no telespectador, com o propósito de promover a aceitação do texto.

# **Capítulo 10**

**A relação dos personagens com  
a pobreza e a riqueza**

## 10. A relação dos personagens com a pobreza e a riqueza

O nível narrativo mostra os objetos de valor com os quais os actantes do enunciado estão ou não em conjunção e demarca o desenvolvimento das transformações projetadas pelos programas narrativos, porém não faria sentido querer apreender os percursos narrativos e seus desdobramentos na escala microscópica das oitocentas imagens; por conseguinte, analisaremos apenas como é articulada, visualmente, uma rede de relações juntivas que já estão previstas pela rede de relações temáticas pobreza vs riqueza.

Verificamos que o texto é orientado pela categoria semântica /pobreza/ vs /riqueza/, e esta, aplicada no quadrado semiótico, organizou seus termos contraditórios /não-pobreza/ vs /não-riqueza/.

Tomamos como base que:

- a /pobreza/ seria um estado dos sujeitos em disjunção com bens materiais;
- a /não-pobreza/ seria um estado dos sujeitos de conjunção com os bens materiais básicos;
- a /riqueza/ seria um estado dos sujeitos em conjunção com bens materiais que definem um padrão de alto conforto e exuberância;
- a /não-riqueza/ seria um estado dos sujeitos em conjunção com bens materiais de um valor mediano.

Logo, a conjunção com objetos investidos de valores diferentes coloca o actante do enunciado posicionado dentro da narrativa segundo uma divisão de classes sociais. Conforme a relação que o sujeito tem com alguns objetos ele pertencerá à classe pobre, à classe remediada, à classe rica ou à classe média.

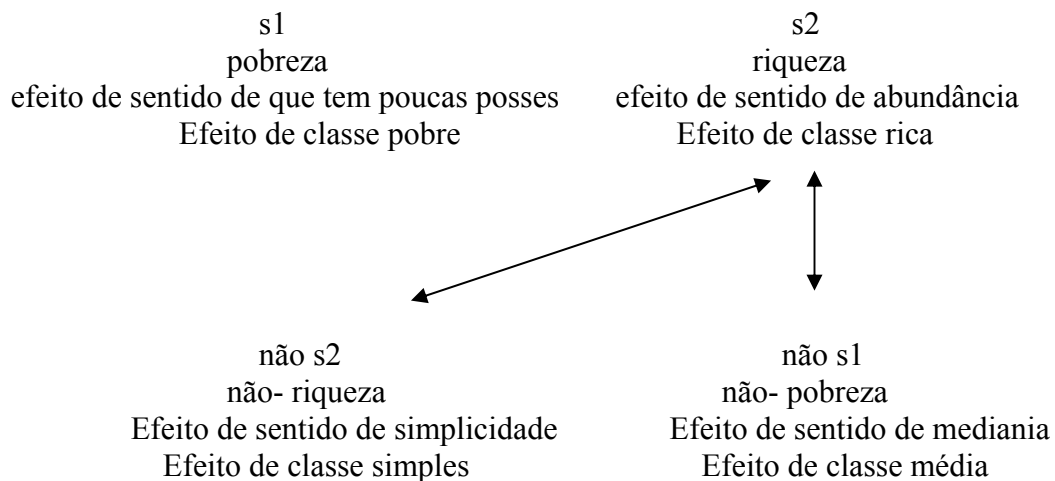
Também salientamos a existência de personagens que não se encaixam, neste momento específico da novela, em nenhuma das categorias levantadas. Na realidade, esses personagens constituem-se de uma forma neutra, segundo esse critério, porque não é possível determinar suas relações juntivas e suas posições sociais.

A partir das proposições levantadas, nosso objetivo é verificar os enunciados elementares que constituem o texto visual de *Mulheres Apaixonadas* e, por fim, mostrar quem são os personagens, bem como os valores com os quais eles se relacionam. Pois,



existe no texto um jogo de conjunção e disjunção que determinará a posição dos sujeitos, refletindo os lugares que eles parecem ocupar na sociedade.

No primeiro capítulo, três dos quatro termos do quadrado semiótico são realizados. São eles a riqueza, a não-riqueza e a não-pobreza, enquanto o termo pobreza é apagado, uma vez que não se apresenta na narrativa dessa história. Vamos remontar o quadrado semiótico para melhor entender como os sujeitos se apresentam dentro da narrativa.



Percebemos, durante a pesquisa, que os personagens transitam apenas em dois espaços, o da classe rica e o da classe média. Assim, não existe no texto um espaço dos sujeitos que estejam em conjunção com a /não-riqueza/. Em outras palavras, não existe um espaço da classe simples. A ausência desse espaço já é um jogo persuasivo do enunciador com o intuito de camuflar a existência dos mais simples, privilegiando os mais abastados. No entanto, se faz necessária a presença de personagens da classe simples, pois são eles que trabalham para a classe rica. Para depreender a posição dos personagens é preciso definir os valores investidos nos objetos da seguinte maneira:

- para ser rico o sujeito precisa estar em conjunção com objetos investidos do valor fartura, exuberância, abundância e/ou luxo;
- para ser mediano o sujeito precisa estar em conjunção com objetos investidos do valor fartura e conforto, porém não demonstrando o valor de exuberância;
- para ser simples o sujeito precisa estar em conjunção com objetos investidos do valor trabalho e simplicidade.

A partir dessas considerações o efeito de sentido de classes sociais é construído pelas relações dos sujeitos com seus objetos:

Classe rica:  $s1 \cap Ov$  (fartura, exuberância, abundância e/ou luxo);

Classe média:  $s1 \cap Ov$  (fartura e conforto)

$s1 \cup Ov$  (exuberância);

Classe simples:  $s1 \cap Ov$  (trabalho e simplicidade).

Utilizando a organização dos valores investidos nos objetos determinaremos a posição dos personagens. Para tanto, escolhemos no texto visual algumas imagens.

(F01) as três irmãs Helena, Hilda e Heloisa,  
tomando café da manhã.



(F02.) Pérola no seu ambiente de  
Trabalho.



(F03.) Lorena no seu banho de espumas.



(F04.) César no jardim da sua casa.



As quatro imagens (F 01, 02, 03, 04) demonstram as conjunções dos sujeitos com seus objetos, todos eles investidos do valor fartura, exuberância, abundância e ou luxo.

Em F01 os valores são figurativizados pela mesa de café da manhã e a sala com escadas para um outro andar; F02 mostra o ambiente de trabalho de Pérola e Téo, onde está investido o valor da exuberância e do luxo, nas figuras da banda e das cortinas no fundo do palco; Em F03 a banheira de mármore, o banheiro com espreguiçadeira e almofadas, assim como o banho de espuma de Lorena, demarcam a sua conjunção com o valor exuberância e luxo; Em F04 as figuras de uma enorme mansão e um vasto jardim atrás de César confirmam a sua conjunção com valores que exacerbam a riqueza.

F05



F06



F07



As imagens F05, 06, 07 mostram os sujeitos em conjunção com objetos investidos do valor fartura e/ou conforto, mas sem exuberância. Em F05 vemos a família de Carlão e Irene em seu apartamento; em F06, Fernanda entra no seu apartamento com a filha nos braços; e em F07, Sílvia e Afrânio estão na sua sala de estar. Os três ambientes apresentam um padrão de conforto, porém em nenhum deles existe uma ostentação do luxo, ao contrário, eles são nitidamente de uma classe média.

F08 Sônia, Jeremias e Maria



F 09 Leila



F 10 Argemiro, Expedito e Cleide



F 11 Oswaldo, Edwiges e Ana



Os personagens que estão em conjunção com objetos investidos do valor trabalho e simplicidade são aqueles que aparecem como empregados, nas imagens F 08, 09, 10 e 11. Na imagem F08 vemos Sônia, Jeremias e Maria no apartamento de Helena. Em F09 conhecemos Leila, a recepcionista e namorada do dono do Hotel Praia do Leblon. Na imagem F10 aparecem Argemiro, seu filho Expedito e Cleide conversando na sala da fazenda onde trabalham. Na cena F11 encontram-se os funcionários da Escola Ribeiro Alves: Oswaldo, Edwiges e Ana. O fato de os personagens estarem nos seus locais de trabalho é uma característica comum a todas essas imagens, o que apaga suas posições sociais e enfatiza seus papéis profissionais.

F 12



F 13



F 14



F 15



Consideramos em uma classe neutra aqueles personagens que durante o transcorrer do primeiro capítulo não se apresentaram em conjunção com objetos capazes de definirem suas posições sociais. Eles aparecem circutados nas imagens F 12, 13, 14 e 15. Na primeira imagem (F12), as duas moças em destaque, Estela e Elisa, estão em um quarto da fazenda de Lorena, e nada permite determinar os valores com os quais elas estarão ou não em conjunção nesse capítulo da novela, pois elas não estão em um ambiente de sua propriedade. Na segunda imagem (13), Raquel está conversando com Edwiges e também nada nos permite determinar suas posses. Na terceira imagem (F14), Santana e Adelaide estão conversando e atrás delas uma adolescente, Paulinha, caminha sozinha; novamente, não há pistas sobre suas vidas. Na última imagem (15), duas jovens, Clara e Rafaela, conversam com Marcinha. Elas, assim como todos os personagens anteriores, não estabelecem relações que marquem suas posições sociais. Salientamos que os personagens não destacados na seqüência das quatro cenas enumeradas, aparecem em outras estabelecendo relações com objetos de valor que determinam suas posições sociais.

# **Capítulo 11**

## **Manipulando o telespectador por meio da espacialização**

## 11. Manipulando o telespectador por meio da espacialização

As categorias público vs privado orientam as relações entre sujeitos da enunciação que são denominados enunciador, enunciatário e objeto discurso. Não estamos mais nos ocupando só dos actantes do enunciado; agora analisaremos como a relação dos actantes da enunciação com o discurso telenovela se altera no transcorrer das imagens. Em outras palavras, o que nos interessa é olhar como a apreensão das imagens e as constantes movimentações da câmera alteram as relações do telespectador com o texto recebido.

A escolha em transitar de um espaço público para um espaço privado ou vice-versa é uma opção do enunciador com vistas a produzir determinados efeitos de sentido e garantir a adesão do seu destinatário, o público telespectador. Por isso, observaremos quais são os valores relacionados a cada categoria semântica e ademais como esses valores relacionam-se com os telespectadores.

O termo *público* demarca no texto uma localização espacial generalizada, um espaço onde não é possível reconhecer os actantes do enunciado. Entretanto, ele tem duas funções na narrativa: a primeira é deixar o destinatário perceber que está havendo a transição de uma cena para outra. A segunda função é familiarizar o destinatário com um espaço que ele ainda não conhece.

Analisando as oitocentas imagens selecionadas, que compõem o primeiro capítulo da novela, notamos que o enfoque do espaço público traz um espaço que não era conhecido pelo telespectador, ou seja, ocorreu uma transformação do telespectador. Ele passou de um estado de disjunção com o conhecimento de um espaço para um estado de conjunção com o mesmo. Logo, o valor investido no objeto novela, quando orientado pelo termo público é o de /novo conhecimento espacial/ e cria o efeito de sentido de entrada ou transposição de cena, em função da mudança de um lugar para outro.

O termo privado cria o efeito de sentido de mais proximidade entre o telespectador e os personagens, pois mostra a vida privada e o que acontece no interior das casas. Apreender um espaço privado é uma maneira de alterar o estado do

telespectador que nesse momento entra em conjunção com um novo objeto, investido do valor /poder-saber/ a respeito da conversa e da intimidade dos actantes do enunciado.

A alteração na competência do destinatário, que passou de /não poder saber/ para /poder saber/ graças ao enquadramento aproximado, é reforçada pela manutenção da cena durante alguns minutos, ou seja, durante o tempo em que os personagens atuam.

O que demarca a mudança de um espaço público para um espaço não-público é que neste instauram-se actantes do enunciado, contudo conserva-se o aspecto de exterioridade. Assim como o espaço privado, o espaço não-público é um espaço de manutenção de diálogos, e propicia ao telespectador a conjunção com o objeto modal /poder saber/ sobre as conversas dos sujeitos e a respeito de suas intimidades.

O termo não-privado é reservado para um espaço interior onde os actantes do enunciado não são reconhecidos, na sua maioria, como atores do discurso dessa novela. Nesse espaço, também não se instauram diálogos porque é um espaço de transição de um ambiente para outro; no entanto, essa transição diferencia-se daquela do espaço público, porque está restrita à passagem de um lugar fechado para outro também fechado.

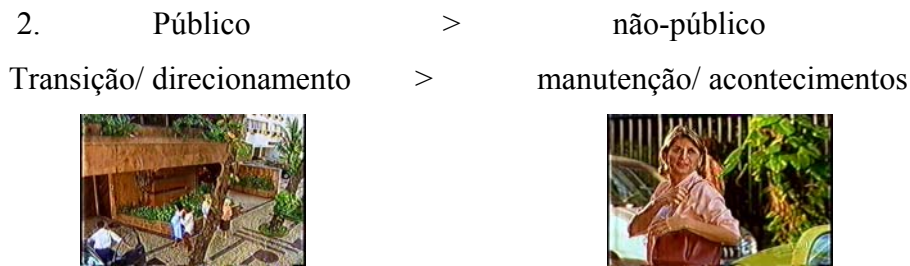
Concluimos, que a relação com os espaços demarcados pelos termos público, privado, não-público e não-privado baliza no decorrer das imagens o estado de conjunção do telespectador com os ambientes da história e os valores do saber. Além disso, a narrativa não segue uma linearidade na transposição dos espaços. O que se apresenta na filmagem é uma alternância entre os espaços, e esta pode ser prevista de dezesseis formas.

Para orientar as possibilidades de transição dos espaços levaremos em consideração as funções dos mesmos. O espaço público e o espaço não-privado são de transição e de direcionamento dos acontecimentos, enquanto o espaço privado e não-público são de manutenção e desenvolvimento dos acontecimentos.

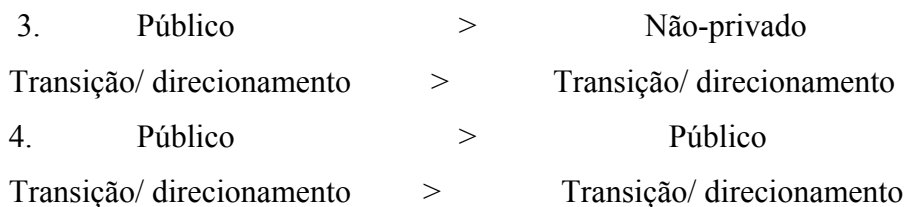
Assim sendo, o enunciador pode seqüenciar as narrativas selecionando as cenas de acordo com as seguintes combinações:



Nessa seqüência o telespectador tomou conhecimento do espaço da cidade onde os personagens moram, depois foi para o espaço privado do apartamento de Helena onde transcorre uma série de acontecimentos e, por fim, o texto volta para um espaço de transição em direção a outra cena.



Nessa seqüência, o observador mostra o espaço público da frente do prédio de Helena e ao mesmo tempo direciona a narrativa para desenvolver-se no espaço não-público.



Não se realiza no texto a passagem de um espaço de transição para outro também de transição; portanto nenhuma das duas últimas combinações, três e quatro, ocorre.





Essa seqüência apresenta-se várias vezes no enunciado. Escolhemos aqui uma onde o telespectador vê Helena e Lucas conversando, em seguida o observador mostra o espaço da costa litorânea do Rio de Janeiro e chega ao espaço privado onde Téo e Pérola trabalham; dessa forma, esse espaço público possibilita a conjunção do telespectador com um saber a respeito das imediações do local onde a próxima cena acontecerá.

6. Privado > não-privado > Privado  
 Manutenção/ acontecimentos > transição > manutenção/ acontecimentos



Quando tratamos de espaço não-privado estamos nos referindo a um espaço fechado onde não se reconhecem os personagens como sendo os mesmos atores do discurso. Também é preciso que esse espaço seja de transição de uma cena para outra, no entanto o direcionamento é diferente daquele do espaço público porque está restrito pelo sema interioridade.

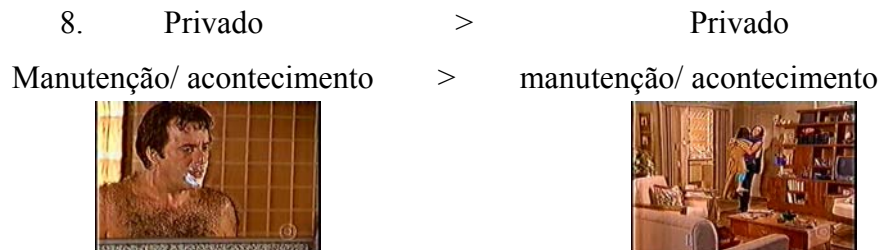
A seqüência escolhida para demonstrar esse esquema é do actante do enunciado Téo conversando ao telefone. Em seguida, as imagens transitam pelo hall de entrada do Hotel onde ele trabalha e aos poucos se aproximam dos actantes do enunciado que estão desenvolvendo a próxima narrativa. Com esse jogo privado > não-privado > privado, o telespectador passa a conhecer um ambiente que ele ainda não tinha visualizado.

7. Privado > Não-público  
 Manutenção/ acontecimento > manutenção/ acontecimento



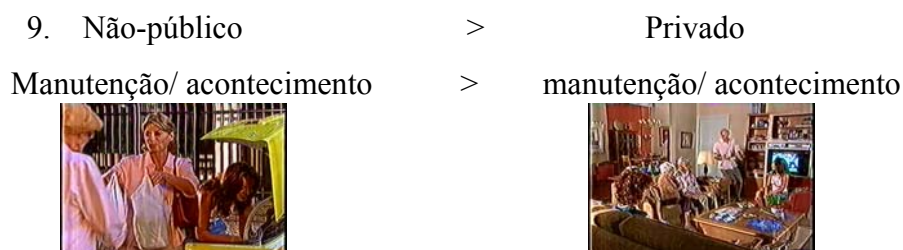
A passagem de um espaço privado para um espaço não-público acontece quando o destinador não está preocupado em chamar a atenção do telespectador. Assim, ele

entra em conjunção com os acontecimentos da história com uma certa naturalidade. O efeito de sentido de naturalidade é observado na alternância de cena entre o espaço privado, em que Oswaldo, Ana e Edwiges conversam e a passagem para o espaço não-público onde, em seguida, Edwiges atende Raquel.



Quando o telespectador está em conjunção com uma cena que acontece em um espaço privado e sua relação com o objeto novela é alterada para uma conjunção com uma nova cena em um espaço igualmente privado, cria-se o efeito de naturalidade dos acontecimentos. Essa seqüência deixa entrever a existência de uma relação entre a cena anterior e a próxima, porém essa relação é muito sutil, sendo uma forma da novela manipular cognitivamente o telespectador a estabelecer ligações entre os personagens.

Existe na história desse capítulo uma suposta ligação entre Téo e Fernanda, por isso, quando assistimos Téo e seu filho Lucas conversando no banheiro e, logo em seguida, visualizamos Fernanda e sua filha Salete no apartamento. Essas imagens não apenas mostram o que acontece na vida de cada um deles, como, principalmente, ressaltam o envolvimento entre os quatro.



Na seqüência não-público > privado, o telespectador entra em conjunção com uma cena que aconteceu em um espaço aberto e posteriormente os personagens já estão em outra cena, em um espaço privado.

10. Não- público > Público  
 Manutenção/ acontecimento > direcionamento



A sequencialização de um espaço não-público para outro público ocorre no texto, entretanto ela acontece sempre dentro de uma mesma cena; dessa forma, o espaço público perde sua característica de transição, pois o espaço não muda, ele é apenas fixado do alto, em plongée. Um dos exemplos dessa situação é a seqüência de imagens do enterro da mulher de César. Nesse episódio existem momentos que o espaço é demarcado pelo traço não-público e, assim, o telespectador identifica os personagens. Já em outros momentos o mesmo espaço é apreendido de forma pública. Esse foi um mecanismo que a novela encontrou para mostrar o grande número de pessoas que fazem parte da cena e sustentar o efeito de tensão que demarca esse episódio.

11. Não-público > não-público  
 Manutenção/ acontecimento > manutenção/ acontecimento



Essa seqüência ocorre quando vemos dois acontecimentos desenvolvidos em espaços abertos, um após o outro, como nas duas imagens acima. Primeiramente, Helena e Luciana conversam no caminho para o helicóptero; a posteriori, Argemiro circula no espaço da festa de casamento de Diogo e Marina, na fazenda de Lorena.

12. Não-público > Público > não-público

Manutenção/ acontecimento > transição/ direcionamento > manutenção/acontecimento



Uma última possibilidade de sequenciar as cenas, partindo de um espaço não-público é /não-público > público > não-público/. O interessante é que o espaço público não direcionou a narrativa para um lugar que o destinatário desconhecia; ao contrário, ele retorna ao primeiro espaço. Essa seqüência aconteceu da seguinte maneira: primeiro, Raquel e Edwiges estavam no portão da escola (um espaço não-público) conversando, de repente, elas simulam sair desse lugar, e entram em cena as imagens de Helena, Luciana, Téo e Lucas viajando de Helicóptero para a fazenda; repentinamente, aparecem, mais uma vez, Raquel e Edwiges no espaço não-público.

13. Não-privado > Privado

Transição/ direção > manutenção/ acontecimento

Essa seqüência faz parte de outra que já foi mostrada, aquela que transita do privado > não-privado > privado. Logo não vemos a necessidade de repeti-la.

14. Não-privado > não-público

Transição/ direcionamento > manutenção/ acontecimento

15. Não-privado > Público

Transição/ direcionamento > transição/ direcionamento

16. Não- privado > Não- privado

Transição/ direcionamento > transição/ direcionamento

As três últimas seqüências 14,15 e 16, não se realizam no texto, pois não existe em nenhum momento a colocação desses espaços um após o outro.

A organização das dezesseis possibilidades de apreensão dos espaços demonstra que a cada mudança espacial a telenovela altera a percepção do telespectador e o faz aceitá-la com um novo saber, uma vez que a mudança espacial atribui a cada instante um novo valor para o objeto. Em um determinado momento o valor é uma novidade, no momento seguinte é a manutenção do conhecido, em outro é criar a familiarização do telespectador com os personagens.

Essa mudança incessante da focalização no transcorrer da narrativa é um mecanismo de manipulação, para que o telespectador queira manter sua conjunção com a novela sempre na expectativa de algo novo. Logo, não existe uma seqüência fixa que torne o texto cansativo e monótono, pois estamos em constante contato com um posicionamento novo, o que ora deixa o texto mais dinâmico, ora mais lento.

# **Capítulo 12**

**As categorias do plano de expressão  
e as relações semi-simbólicas**

## **12. As categorias do plano de expressão e as relações semi-simbólicas**

Durante o primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas* é possível depreender, no plano de expressão, uma rede fundamental de relações que permeiam as imagens. As principais categorias são topológicas e perpetuam-se ao longo da filmagem. Elas podem ser classificadas como: Alto vs baixo; superior vs inferior; vertical vs horizontal e aproximação vs distanciamento.

Apesar de todas essas categorias estabelecerem relações semi-simbólicas, vamos deixar para mais adiante a categoria de aproximação e distanciamento e vamos nos ocupar em explicar as outras.









Após alguns minutos de filmagem aparece no vídeo a imagem da cidade do Rio de Janeiro; essa imagem é focada do alto e durante alguns segundos o observador transita nesse espaço, até que é focalizado o rosto de Helena, a protagonista, que ainda não tinha aparecido na novela. Ou seja, ocorreu uma mudança do foco narrativo, pela transição de um espaço aberto e apreendido de um ângulo superior para um espaço fechado e mostrado em um ângulo inferior.

O que acontece nesse jogo de imagens nº 1 também ocorre em outros momentos ao longo do texto, como por exemplo no jogo de imagens (nº2), quando o observador mostra as praias do Rio de Janeiro por um ângulo superior e em seguida entra no espaço em que Téo e Pérola, entre outros, trabalham, focalizando-os de um ângulo inferior.

No jogo de imagens nº 3, encontramos a mesma situação, pois o observador mostra as imagens do cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, e focaliza, em seguida, o rosto de César e sua família dentro do carro.

Nas imagens nº 4, vemos a fazenda e depois de alguns segundos entramos na sala onde Argemiro e Telma conversam.

Jogos de imagens:

Nº 1		<p>V S E U R P A T E L I R T C I O A O L R</p>	
	↓		↔
			HORIZONTAL INFERIOR BAIXO
Nº 2		<p>V S E U R P A T E L I R T C I O A O L R</p>	
	↓		↔
			HORIZONTAL INFERIOR BAIXO
Nº 3		<p>V S E U R P A T E L I R T C I O A O L R</p>	
	↓		↔
			HORIZONTAL INFERIOR BAIXO
Nº 4		<p>V S E U R P A T E L I R T C I O A O L R</p>	
	↓		↔
			HORIZONTAL INFERIOR BAIXO

Todas essas imagens têm a mesma característica; o observador focaliza um determinado espaço do alto e transita por ele durante alguns segundos, depois focaliza um ponto desse espaço mais geral; quando isso acontece, aparece um personagem que ainda não havia participado da história. Isso permite a conclusão - não generalizante porque não se aplica a cem por cento das imagens - de que ao mostrar uma imagem do

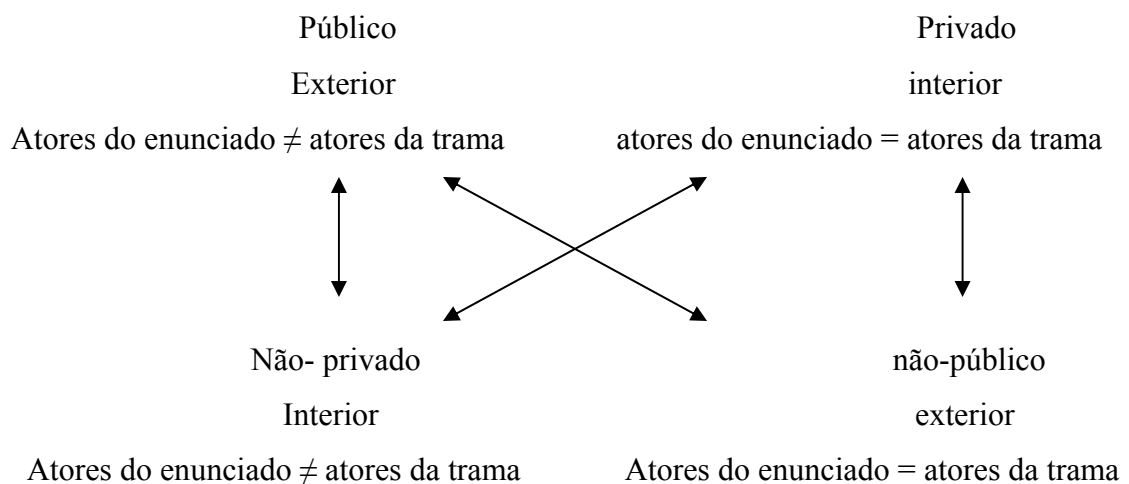


alto o observador quer induzir o telespectador ao reconhecimento do lugar de ambientação da história e, assim, fazer com que ele se familiarize com os personagens que ainda não conhecia.

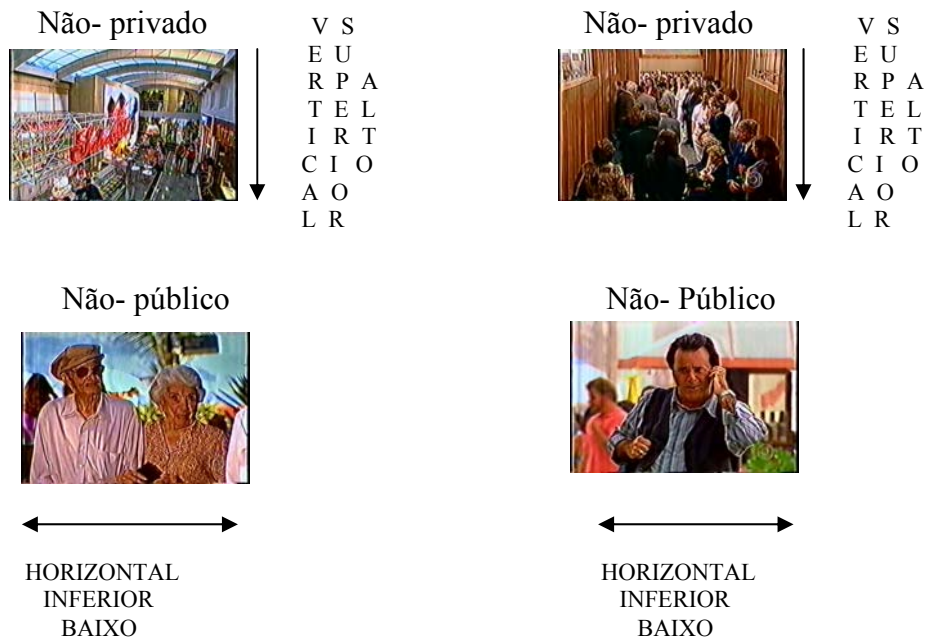
Essa recorrência na construção do plano de expressão permite homologar as categorias alto/ângulo superior vs baixo/ ângulo inferior com as categorias do plano de conteúdo público vs privado, pois percebemos que as imagens apreendidas do alto demarcam um espaço público e as imagens apreendidas embaixo demarcam um espaço privado. Com isso se estabelece uma relação semi-simbólica, assim:

<u>Plano de conteúdo:</u>	<u>público</u>	<u>privado</u>
Plano de expressão:	vertical	horizontal
	ângulo Superior	ângulo inferior
	Alto	baixo

Relembrando que a categoria público vs privado é estabelecida de acordo com os dois semas /exterioridade vs interioridade/ e, também considerando a identificação dos personagens como sendo os mesmos atores da trama da novela, montamos o seguinte quadrado semiótico no plano do conteúdo:



Resta-nos, agora, verificar se existe relação semi-simbólica entre as categorias não-público vs não-privado. Para tanto, vamos ver algumas imagens:



As imagens mostram que o espaço não- privado é apreendido do alto e de um ângulo superior, enquanto o espaço não- público é visto no baixo, de um ângulo inferior. Isso permite homologar a categoria não-privado do plano de conteúdo com as categorias alto/ superior, assim como a categoria não-público com as categorias baixo/ inferior. Isso comprova, portanto, que existe uma relação semi-simbólica, nesse particular, entre os dois planos da linguagem, o plano de conteúdo e o plano de expressão.

	Público	privado
Plano do conteúdo	Não- Privado	Não-público
Plano de Expressão	Alto	Baixo
	ângulo superior	ângulo inferior
	vertical	horizontal

# **Capítulo 13**

**Semi-simbolismo**

**e**

**análise narrativa**

### 13. Semi-simbolismo e análise narrativa

As relações estabelecidas até agora dizem respeito ao nível fundamental do plano de expressão, porém, apropriando-se do conceito de ritmo explicado pelo Prof<sup>o</sup> Antonio Vicente Pietroforte, no seu livro *Semiótica visual – os percursos do olhar*, onde ele escreve:

*em um sistema cujo plano de expressão é uma forma que se realiza como uma duração, ou seja, durante um tempo, como é o caso dos sistemas semióticos verbal e musical, é na extensão desse tempo que o ritmo interfere como uma marcação. Uma batida qualquer, com sua forma de acentuação, tem seu andamento interrompido quando é repetida por muitas vezes durante o mesmo intervalo de tempo. Assim, batida e andamento podem ser definidos em uma relação entre acentos tônicos e átonos. Desse modo, ritmo é definido não em termos de gênero musical e velocidade de execução, mas em termos de tonicidade. (Pietroforte, 2004: 108)*

Após definir ritmo em termos de tonicidade, ele continua explicando

*Dependendo de como o suporte rítmico da batida e seu andamento são recortados em outras subdivisões tônicas, há o efeito de sentido de aceleração e desaceleração do ritmo em uma mesma batida e em um mesmo andamento. (Pietroforte, 2004: 108)*

Convertendo esse conceito de ritmo para a expressão plástica, Pietroforte demonstra em duas telas de Mondrian, *A composição com traços cinzentos* e *a composição com dois traços*, como a primeira tela, que tem mais marcações, é uma tela acelerada e com mais ritmo, enquanto a segunda tela, tendo menos marcações, é uma tela desacelerada e mais “melódica”.

Considerando que as imagens da telenovela constituem um sistema semiótico visual que se realiza durante algum tempo, podemos aplicar o conceito de ritmo ao plano de expressão desse texto.

No plano de expressão encontramos duas situações:

### Privado



### Não - público



### Público



### Não- Privado



1º. Quando aparece a cena de um espaço privado ou não-público, esses precisam ter pelo menos um ator do enunciado. A presença de atores do enunciado direciona o olhar do enunciatário para a ação que eles estão realizando, portanto, o ponto de foco na imagem converge para esses atores, que geralmente variam de um a quatro personagens por imagem. Uma vez que o telespectador direcionará seu olhar para os actantes do enunciado, esses tornam-se o ponto de interesse na cena.

Como esses actantes são limitados, podemos considerar que em um espaço privado ou não público o plano de expressão terá poucos pontos. Por outro lado, a cena de um espaço público ou não-privado mostra visualmente a imagem de uma paisagem ou de um ambiente fechado onde não precisa haver actantes do enunciado, ou onde

aparece um grande número de pessoas. Logo, o telespectador não tem um centro para focar o olhar, e, assim, a imagem passa a ter vários pontos. Essa mudança na perspectiva do foco torna a cena de um espaço público ou não-privado mais pontuada que a dos outros dois espaços.

Assim, podemos determinar que nos espaços privados e não-públicos existem menos acentos. Isso suscita um efeito de sentido de desaceleração das imagens e faz com que elas pareçam mais “melódicas” e mais pausadas.

Por outro lado, os espaços públicos e não-privados têm mais acentos tônicos na extensão da cena e com isso criam o efeito de sentido de aceleração da imagem, da mesma forma que adquirem mais “ritmo”.

Agora, verificaremos a narratividade no plano do conteúdo, porque “*Há, pelo menos, duas possibilidades de realização desse semi-simbolismo narrativo: ou expressão e conteúdo têm o mesmo ritmo, ou têm ritmos contrários.*” (Pietroforte, 2004: 112)

A análise do nível narrativo demonstrou que as categorias do plano de conteúdo determinavam as relações entre os sujeitos da enunciação - destinador, destinatário e objeto discurso-telenovela. Quando a novela apresentava o espaço público ou não-privado estava direcionando o telespectador para entrar em conjunção com uma nova cena; o espaço privado e não-público, por seu turno, era utilizado com o objetivo de desenvolvimento das cenas.

Podemos considerar que os espaços públicos e não-privados apresentam no nível narrativo uma continuidade espacial que determina a transição de um lugar a outro a fim de alterar a relação do telespectador com seu objeto de valor. Também trazemos como resultado que os espaços privados e não-públicos são espaços de desenvolvimento e realização dos acontecimentos, pois possuem uma descontinuidade espacial, onde uma sucessão de programas narrativos de uso terão de se realizar.

Logo, no plano de conteúdo, o espaço público e não-privado é mais desacelerado e mais “melódico” enquanto o espaço privado e não-público é mais acelerado e mais rítmico, uma vez que nesses espaços acontecem as ações dos personagens. Essas considerações deixam entrever uma relação semi-simbólica entre expressão e conteúdo, assim:

Espaços	Público Não-privado	Privado Não-público
Plano do conteúdo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- melódico;</li> <li>- espaço de transição;</li> <li>- menos pontos tônicos, pois não acontecem transformações narrativas;</li> <li>- marcado pela continuidade das imagens;</li> <li>- não há mudança figurativa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- rítmico;</li> <li>- espaço de acontecimentos;</li> <li>- mais pontos tônicos, marcados pelos programas narrativos;</li> <li>- marcado pela descontinuidade das imagens;</li> <li>- acontecem alterações figurativas ao longo do discurso.</li> </ul>

		- o conteúdo se transforma graças as ações dos actantes do enunciado;
Plano de expressão	- Rítmico, - acelerado; - mais pontos, marcados pela descentralização do olhar do destinatário;	- melódico; - desacelerado, marcado pela centralização do olhar do destinatário para os actantes do enunciado

Em uma das passagens do seu livro, Pietroforte alerta:

*No plano de conteúdo, propõe-se que o ritmo é realizado, em termos de uma continuidade passional, pontuada por acentos tônicos, manifestados nos fazeres orientados por essa paixão. (Pietroforte, 2004: 117)*

Quando o texto transita por um espaço privado, aciona o estado passional do destinatário, que age motivado por um /querer-saber/. Motivado por um desejo de curiosidade a respeito dos personagens, o telespectador encontra-se diante de uma expressão melódica e desacelerada que lhe propicia acompanhar com atenção as mudanças que ocorrem num ritmo acelerado no conteúdo.

Já no momento de transição de uma cena para outra o telespectador vê que as imagens no plano de expressão são mais aceleradas e rítmicas, porém isso não altera a sua relação com os personagens, o que origina no plano de conteúdo desaceleração das informações. Assim, as transformações narrativas do sujeito da enunciação com seu objeto- telenovela realizam-se por intermédio de uma correlação semi-simbólica inversa entre expressão e conteúdo.

# **Capítulo 14**

**Construindo o efeito de intimidade  
entre o destinatário/ telespectador e  
os actantes do enunciado/ personagens**



#### **14. Construindo o efeito de intimidade entre o destinatário/ telespectador e os actantes do enunciado/ personagens**

A relação coletivo vs individual é desenvolvida de acordo com a colocação dos personagens em cena. Assim, é possível concluir que essa relação se realiza no âmbito dos espaços privados ou não-públicos, uma vez que são nesses espaços que se realizam os diálogos e conseqüentemente os personagens podem ser apreendidos coletiva ou individualmente. Essa relação é, também, uma escolha do enunciador com vistas a produzir o efeito de sentido de maior ou menor intimidade entre personagens e telespectadores.

Analisando a rede fundamental de relações coletivo vs individual, percebemos que o texto também realizou as categorias não-coletivo vs não-individual, e todas elas definem uma relação entre destinador, destinatário e o objeto telenovela. Por conseguinte, será essa relação que analisaremos no nível narrativo.

Quando o observador apreende os personagens considerando a categoria *coletivo*, ele foca os mesmos com uma certa distância; esse mecanismo cria um efeito de sentido de distanciamento entre eles (o telespectador e os personagens).

No momento em que os personagens são apreendidos individualmente, o foco é aproximado e, com isso, cria-se o efeito de sentido de aproximação entre o telespectador e os personagens.

A categoria não-coletiva está vinculada ao processo de focalização do sujeito à distância e cria o efeito de sentido de distanciamento entre eles.

Por fim, a categoria não-individual é responsável pela apreensão de mais de um personagem de perto e cria o efeito de sentido de aproximação entre o telespectador e os personagens.

Considerando os dois efeitos de sentido, aproximação e distanciamento, comum aos quatro termos do quadrado semiótico que regulam a posição dos actantes do enunciado, concluímos que no nível narrativo são estabelecidos dois tipos de relações entre o destinatário/ telespectador e os actantes do enunciado/ personagens.

Em um determinado momento os personagens são focalizados à distância. Quando isso acontece o telespectador entra em conjunção com o objeto-novela investido do valor generalização. Colocando o público distanciado dos personagens o

texto afirma, do mesmo modo, um efeito de sentido de ficcionalidade, além de demarcar enunciativamente dois espaços, o aqui do telespectador e o lá dos personagens.

No entanto, a focalização pode ser realizada em close, ou seja, os personagens podem ser apreendidos de perto. Esse mecanismo altera a relação do telespectador com seu objeto, uma vez que ele passa a investir mais intimidade na relação com seu texto. Dessa forma o telespectador e os personagens parecem colocados quase frente a frente; esse simulacro construído pelo jogo de apreensão das imagens cria o efeito de sentido de intimidade entre os dois sujeitos, do enunciado e da enunciação e atenua a fronteira entre realidade e ficção, na medida em que o telespectador é convocado a prestar mais atenção no texto.

O jogo de aproximação e distanciamento da câmera, dentro de uma mesma cena, altera constantemente a relação do telespectador com o objeto telenovela. Quando os personagens são apreendidos individualmente ou não - individualmente cria-se o efeito de sentido de aproximação, com isso o objeto telenovela, muito sutilmente, ressalta o valor de intimidade entre os sujeitos. No momento seguinte, o distanciamento generaliza os acontecimentos e faz com que o telespectador entre em conjunção com um texto investido do valor ficção.

Enunciar de perto e de longe também possibilita a conjunção com os ambientes onde se desenvolvem a narrativa; cria-se nesse caso a ilusão de que a ficção é representante da realidade e vice-versa. Os dois conjuntos de imagens abaixo demonstram como esse mecanismo se configura no texto.

Nº 01. Individual



coletivo



individual



Nº 02. Coletivo



não- individual



não-coletivo



individual



Os dois conjuntos de cenas, número um e dois, marcam fatos que ocorrem no apartamento de Helena. Enquanto os acontecimentos se desenvolvem, o enunciator

com um jogo de câmeras ora dá um close nos actantes do enunciado, ora distancia e mostra o apartamento. Trata-se de uma alternância na apreensão do objeto, que ora generaliza as imagens e no instante seguinte individualiza. Podemos organizar dois enunciados elementares:

1. s1 (destinatário/ telespectador)  $\cap$  Obj. valor descritivo (individual/ não-individual)

s1 (destinatário/ telespectador)  $\cap$  Obj. valor modal (poder saber da intimidade e da individualidade dos actantes do enunciado)

2. s1 (destinatário/ telespectador)  $\cap$  Obj. valor descritivo (coletivo/ não coletivo)

s1 (destinatário/ telespectador)  $\cap$  Obj. valor modal (dever saber reconhecer a cenografia do texto)

Mudar a focalização das imagens promove uma conjunção do telespectador com objetos distintos. A relação individual e não-individual produz o efeito de subjetividade entre telenovela e telespectador, enquanto a relação coletivo e não-coletivo é pautada pela objetividade, pois o telespectador é manipulado a reconhecer e se familiarizar com os espaços em que os personagens transitam.

# **Capítulo 15**

**A apreensão da imagem,  
uma questão de semi-simbolismo**

## 15. A apreensão da imagem, uma questão de semi-simbolismo

Aproximação e distanciamento são as grandes propriedades que organizam a enunciação, no plano de conteúdo. No entanto, essas categorias também se apresentam na expressão de um texto visual. Seja ela uma pintura, um quadro, uma fotografia ou uma filmagem, o enunciador pode escolher entre focalizar a imagem de perto ou de longe.

No transcorrer de uma novela esse mecanismo, de aproximação ou distanciamento, é utilizado com grande regularidade e a todo instante o foco se altera. Os produtores desse texto denominam, no espaço de produção e criação, “dolly in”<sup>29</sup> para a aproximação da câmera e “dolly out” para o afastamento da câmera. Utilizando esses termos para denominar as categorias do plano de expressão da telenovela, teríamos, então, “dolly in”, imagem aproximada, vs “dolly out”, imagem afastada.

No item anterior depreendemos as categorias do plano de conteúdo /coletivo vs individual/ e agora podemos homologar essas com as categorias /dolly in vs dolly out/, assim, estabelecendo a relação semi-simbólica entre expressão e conteúdo:

Figuras:



---

<u>Plano de conteúdo:</u>	<u>individual</u>	<u>coletivo</u>
Plano de expressão:	dolly in	dolly out

Esse movimento de aproximação e distanciamento no plano de expressão é responsável pelo efeito de sentido de naturalidade da filmagem, pois propicia ao destinatário/ telespectador o prazer de acompanhar, visualmente, o direcionamento dos personagens no transcorrer das cenas.

Outro ponto importante, os termos contraditórios do conteúdo /não-individual e não-coletivo/ são homologáveis às categorias do plano de expressão. Comparando as

---

29. Esses termos estão no livro “O que é telenovela”, escrito por Rose Calza, autora-roteirista, doutora em Comunicações e Semiótica, e também professora de “Roteiro” (publicidade) e de “Cultura e Cidadania” (Filosofia), na PUC-SP.

imagens não-individual e não-coletiva, verificamos que seus planos de expressão apresentam-se orientados pelas mesmas categorias do plano de expressão “dolly in” e “dolly out”.

Figuras:




---

<u>Plano de conteúdo:</u>	<u>não-individual</u>	<u>não-coletivo</u>
Plano de expressão:	dolly in	dolly out

Observamos que o que se nega nas categorias não-individual e não-coletiva não é a aproximação ou o distanciamento da câmera no plano de expressão, mas a presença de um ou mais actantes do enunciado na cena, portanto, o conteúdo não implica em uma negação das categorias da expressão; ao contrário, existe uma correlação entre as categorias dolly in/ aproximação (no plano de expressão) com as categorias individual e não-individual (no plano de conteúdo), da mesma forma que as categorias dolly out/ distanciamento (do plano de expressão) se relaciona com as categorias coletivo e não-coletivo(do plano de conteúdo)

Figuras:




---

<u>Plano de conteúdo:</u>	<u>individual</u>	<u>não-individual</u>	<u>coletivo</u>	<u>não-coletivo</u>
Plano de expressão:	Dolly in/ aproximação		Dolly out/ distanciamento	

# **Capítulo 16**

**Articulando imagens aos  
temas e figuras do discurso**

## 16. Articulando imagens aos temas e figuras do discurso

No texto visual, do primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas*, foram depreendidas as categorias semânticas /pobreza vs riqueza/, /público vs privado/ e /coletivo vs individual/. No nível narrativo as relações entre pobreza e riqueza foram pesquisadas considerando as relações dos actantes do enunciado/ personagens com seus objetos de valor, enquanto as categorias /público vs privado/ e /coletivo vs individual/ regulamentaram as relações entre destinatário/telespectador e o objeto telenovela.

Agora, no nível discursivo buscaremos a mediação entre as estruturas narrativas e discursivas, tarefa que depende da instância da enunciação (actorialização, temporalização e espacialização), e também do desenvolvimento temático e figurativo do texto.

Denis Bertrand, em seu livro *Caminhos da semiótica literária*, escreve três capítulos dedicados à figuratividade, dos quais vamos retirar algumas colocações importantes para entender esses mecanismos discursivos. O autor explica que:

*A figuratividade se define como todo conteúdo de um sistema de representação, verbal, visual, auditivo ou misto, que entra em correlação com uma figura significativa do mundo percebido, quando ocorre sua assunção pelo discurso. (Bertrand, 2003: 157)*

Enquanto que:

*A tematização consiste em dotar uma seqüência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais. (Bertrand, 2003: 213)*

Ou seja, figurativizar um texto é recobri-lo com figuras que o destinatário reconhecerá como existentes no mundo natural, enquanto os temas organizam o mundo de forma mais abstrata e conceitual recobrando as figuras que estão disseminadas no



texto. Assim, disseminar temas e figuras é uma forma específica de buscar a adesão do enunciatário para um determinado discurso, que em última instância instaura os valores que se desejam transmitir.

O tema que circunscreve a trama de *Mulheres Apaixonadas* corresponde aos “acontecimentos afetivos que envolvem o universo feminino. Essa novela foi desenvolvida para tratar de assuntos que estivessem relacionados ao mundo da mulher, segundo comentários do próprio autor, na época da estréia da novela. Uma vez perguntaram a Manuel Carlos (o autor) como surgiu o tema *Mulheres Apaixonadas* e ele respondeu: “resolvi montar um painel de mulheres e suas paixões”.

Partindo desse conhecimento a respeito do objetivo do autor, analisaremos um conjunto de temas relacionados ao tema principal proposto para a história. Entretanto, antes de tratarmos desses temas verificaremos, por meio das figuras do discurso, o tipo de mulher que participará dessa trama.

Existe no primeiro capítulo a presença de trinta e sete mulheres, entre as quais estão as protagonistas da história e algumas com uma participação especial. Observando as imagens dessas mulheres depreendemos um perfil estético característico a todas as personagens principais.

A característica comum a todas é o perfil esguio que está de acordo com o estereótipo de mulher magra desenvolvido pela ideologia do culto à beleza. Essa ideologia do culto à beleza já é vista na primeira aparição das três irmãs, quando Heloisa veste uma roupa de ginástica (F 01).

A manutenção do estereótipo de mulher esguia se mantém durante todo o texto. Observe-se no transcorrer de algumas imagens:



Todas as mulheres dessas imagens, assim como todas as outras do texto, estão de acordo com um perfil de beleza magra, independente da idade ou papel que elas ocupam na história. Portanto, existe uma delimitação visual do tipo de mulher que o texto pretende retratar.

O texto se propõe a falar de “várias mulheres e suas paixões”, mas, além disso, há uma escolha que exclui dessa história as mulheres que não se encaixam no perfil estético da magreza. Também ocorre uma escolha de padrão social pois os espaços apresentados ao telespectador é de um mundo da classe média ou rica.

No nível narrativo demonstramos que os personagens estavam em conjunção com três tipos de objetos. O primeiro investido do valor fartura, exuberância, abundância e/ou luxo; o segundo investido do valor fartura e conforto sem exuberância; no terceiro objeto está investido o valor do trabalho e da simplicidade.

No nível discursivo os valores do nível narrativo são revestidos por figuras, da seguinte forma:

Nível narrativo: objeto valor	Fartura, exuberância, abundância e/ ou luxo	Fartura e conforto, sem exuberância	Trabalho e simplicidade
Nível discursivo: figuras	Grandes propriedades; Carros importados; motorista particular; empregados; ambientes de trabalho sofisticados; casas luxuosas e espaçosas; fazenda; helicóptero; banho de espuma	Apartamento simples; As salas são menores; Atores do enunciado andam de táxi;	Empregados: Fazendo consertos; Atendendo ordem do patrão; Realizando faxina; Dirigindo os carros.

	em banheira de mármore.		
--	-------------------------	--	--

A diferenciação do valor investido nos objetos nos possibilita perceber uma divisão de classes dentro da narrativa; assim, temos a figurativização da classe rica, da classe média e da classe simples. Porém, o enunciador não apresenta o espaço da classe simples, essa é reconhecida pela força do seu trabalho, o que concretiza no discurso um apagamento do espaço onde as pessoas dessa classe vivem. Ocorre, portanto, mais uma escolha do enunciador com vista a privilegiar o espaço dos sujeitos já privilegiados economicamente.

Com estas duas escolhas, de perfil e de posição social, a telenovela estabelece um contrato fiduciário com seu público, acordando que o texto falará a respeito das figuras femininas que servem de modelo estético para as mulheres brasileiras e também sobre dramas e conflitos que atingem o mundo da classe média e alta. Mesmo que uma determinada situação de dificuldade atinja um personagem da classe simples, a ajuda para resolver o problema virá de um ator da classe média ou alta, como é o exemplo de Sônia, amparada pela patroa, Helena.

Após reconhecer o contrato fiduciário, fundado entre o enunciador e enunciatário do texto, retomemos o tema proposto para desenvolver a novela“ os acontecimentos que envolvem o universo feminino das mulheres da classe média e alta”. Vamos depreender as figuras que concretizam o conjunto de temas relacionados a esse tema principal.

No decorrer do discurso visual existem pelo menos nove percursos figurativos. Entre eles estão os relacionados com: a cumplicidade feminina, a maternidade, a dor de perder uma mãe, a traição, o matrimônio, a fidelidade, a dificuldade imposta pela idade e os direitos dos idosos.

O tema da cumplicidade feminina desenvolve-se por meio das figuras das três irmãs - Helena, Hilda e Heloisa- tomando café da manhã e conversando animadamente; esse tema também é reafirmado nas imagens das três mulheres conversando sozinhas na fazenda. Essas duas cenas demonstram visualmente a existência de uma relação de amizade e cumplicidade que envolve o universo delas.

O tema da maternidade está circunscrito à importância dada ao percurso figurativo de Sônia e Helena. Esse percurso inicia-se no apartamento de Helena, prossegue durante o trajeto até a maternidade e só é concluído com o nascimento do bebê. As figuras da mãe sentindo as dores pré-parto, do trânsito congestionado a caminho do hospital, do preparo para a cirurgia e do momento do nascimento do nenê mostram como é complexo a chegada de uma criança..

O tema da morte de uma mãe é subsidiado pelas figuras do velório de Isabel, do cemitério, da imagem de Rodrigo abraçando sua mãe morta, a briga de César com seu filho Rodrigo, após o enterro. Essas figuras demonstram como é difícil para um jovem aceitar a morte de sua mãe. Assim como, deixam entrever que entre pai e filho existem problemas. No percurso desses sujeitos aparecem, ainda, a figura de Laura. Ela está sempre distante de César, porém o enunciador diversas vezes dá um close-up nela, sugerindo visualmente existência de uma ligação entre os dois personagens. No final do enterro, Laura espera César na porta do cemitério e eles saem juntos. Essa cena constrói o simulacro de um relacionamento extraconjugal e introduz no discurso o tema da traição.

Junto com o tema do matrimônio aparece o tema da fidelidade, uma vez que o percurso figurativo do casamento é composto pelas seguintes figuras: o bolo de casamento; o bolo desmoronando; a preparação da festa ao ar livre; uma chuva na estrada até a fazenda; o noivo em uma cama de hotel com uma linda jovem ao seu lado; a noiva visivelmente irritada enquanto se prepara para a cerimônia; o noivo agarrando a prima nos corredores da fazenda; a noiva vendo o noivo e a prima aos beijos em um sofá; a tesoura que cai. Esse percurso, que perpassa a história do primeiro capítulo, sugere a existência de problemas nessa futura relação matrimonial. Ao aparecer em pedaços, o bolo, símbolo da união do casal, demonstra, através de uma relação metonímica, que da mesma forma que ele não conseguiu se manter intacto até o momento da cerimônia, a união do casal está fadada a não ser bem sucedida.

O último tema abordado é das dificuldades e dos direitos dos idosos, esse é concretizado nas figuras dos atores do enunciado seu Leopoldo e dona Flora; o percurso que eles preconizam é composto das figuras dos dois conversando em frente ao prédio com Helena e Sônia; seu Leopoldo caminhando para ajudar a nora Irene a retirar as compras do táxi; o atropelamento do seu Leopoldo por uma bicicleta; o rapaz fugindo

sem prestar socorro; dona Flora nervosa e aflita vendo o marido estirado no chão; o olhar de ódio da neta Dóris pegando as compras do chão; seu Leopoldo e sua família no apartamento; a neta Dóris falando como se estivesse repreendendo o avô; os dois velhinhos no quarto; seu Leopoldo com uma foto de quando era jovem e uma lágrima escorrendo dos seus olhos.

Esse percurso discursiviza tanto sobre as dificuldades impostas pela idade quanto sobre o desrespeito para com os idosos. A imagem da neta, enquanto pega as compras que o avô deixou cair, simboliza a intolerância dos jovens com os mais velhos; também a imagem de seu Leopoldo agarrado a um retrato chorando silenciosamente mostra o sentimento de dor e tristeza que envolve o universo dos velhos.

Muitas coisas poderiam ser ditas a respeito da figuratividade e da tematização, no entanto, deixaremos isso para outro trabalho, por enquanto nos contentaremos em afirmar que existe uma coerência figurativa que permeia todo o texto e visualmente deixa entrever um conjunto de temas que serão desenvolvidos pela história dessa novela.

Além do mais, as imagens comprovam uma iconização figurativa que garante ao telespectador perceber as figuras, assim como os temas, como existentes no mundo natural e relacioná-los com seu cotidiano. Isso demonstra que a disseminação de temas e figuras, nesse discurso, não é inocente ou ingênua, como não é em nenhum outro discurso, e para além da aparência do dito ou mostrado existe a veiculação de idéias e valores que são, em última instância, subsidiadas pela ideologia de grupos sociais.

# **Considerações finais**

## Considerações finais

A análise do primeiro capítulo demonstrou que *Mulheres Apaixonadas*, durante seus oito meses de exibição diária, desenvolveria temáticas que se identificam com aquelas vividas por muitos dos seus telespectadores, procurando recriar na ficção a realidade que está no imaginário da população. A novela também propõe indiretamente um diálogo e uma reflexão sobre a posição da mulher na sociedade contemporânea, já que traz temáticas que ainda causam polêmica no início do século XXI.

As relações estabelecidas no início do primeiro capítulo mostram um jogo de construção de sentido voltado para a cultura brasileira. Relembrando, o texto começa com as imagens de vultos surgindo na água do mar, acompanhadas pelo som de uma bateria eletrônica e de uma cuíca. Ainda sem a aparição dos personagens, Helena inicia um diálogo com suas irmãs parafraseando imperfeitamente Vinícius de Moraes ao dizer: “- Eu concordo com o poeta, que diz que o amor é infinito enquanto dura!” Essa construção discursiva que introduz a história de *Mulheres Apaixonadas*, remete a dois elementos da nossa cultura que sempre tiveram como inspiração o universo feminino, de um lado a música, mais especificamente o samba, de outro, a literatura. A união dessas duas artes atribui à teledramaturgia o papel de mais um representante dos valores do nosso povo. Ao mesmo tempo, elege o Rio de Janeiro como inspiração.

Os programas e percursos previsíveis para os personagens manipulam quem assiste ao primeiro capítulo a querer cada vez mais acompanhar a trama. O sujeito da enunciação deixa lacunas a serem preenchidas no imaginário do público telespectador que, buscando divertimento, vai aderir, quase inconsciente, à necessidade de acompanhar os próximos capítulos. Então, a curiosidade de ver o desenrolar da narrativa, segundo uma pré-captação dos fatos, é a condição essencial para se multiplicar e propagar o amor a essa história que está apenas começando.

Observando a organização figurativa, lembramos Denis Bertrand:

*“Os efeitos figurativos são responsáveis por nossas impressões referenciais e nós nos entregamos a eles espontaneamente enquanto lemos: leitura ingênua. O leitor do romance deixa-se absorver por uma espécie de segunda visão, deixa-se levar com plena confiança, age e sofre com as personagens, quer a continuação*

*e se apressa em direção ao fim, consente em aderir à sua alucinação momentânea e, ao crer nela, ele se crê dentro dela.” (2003: 407)*

Esses comentários são para a literatura, porém, concluímos que o mesmo acontece com quem assiste a nossa novela. Os recursos figurativos e temáticos criam o efeito de realidade e asseguram que as imagens dos personagens sejam vistas como existentes no mundo natural, possuindo uma história passada, um presente acontecendo e projeções para o futuro. Assim, preso no enredo o telespectador se apaixona pela trama e a vivência.

A capacidade de imbricar vários temas dentro do capítulo faz com que diversas narrativas aconteçam simultaneamente, logo a curiosidade de quem assiste é aguçada e o interesse de acompanhar uma história cujo desfecho mais ou menos já se prevê mantém o telespectador atento. As tramas apresentam uma lógica narrativa muito bem organizada e, utilizando o recurso de pressuposição, não requerem de quem assiste um esforço muito grande para serem compreendidas. Esse fato, ao contrário de desvalorizar o texto, demonstra que ele é muito bem redigido porque não apresenta incoerências textuais.

As estratégias de figurativização se apresentam como um ponto interessante, sabemos que a televisão e também a telenovela constroem modelos que, querendo ou não, acabam sendo incorporados pela população como padrões a serem seguidos. Por conseguinte, ao mostrar um perfil estético de mulher – magra, elegante e bonita – na totalidade do texto e só figurativizar uma classe média e alta da sociedade, refletem-se valores que estão distantes de uma grande parte da audiência, com isso *Mulheres Apaixonadas* escolhe retratar os dramas de uma classe média e alta do Rio de Janeiro.

Mesmo assim, quantas mulheres não se sentem como Helena, desejosas de começar de novo e viver novas experiências amorosas, porém, mesmo querendo se dar uma chance esbarram nos seus próprios preconceitos. Através de Helena e Sônia a amizade entre patrões e empregados, tão freqüentemente observada em nossa sociedade, aparece retratada e mostra que a fronteira do econômico é sombreada pelas relações afetivas e familiares. A questão da gravidez não planejada, tão comum no universo feminino, principalmente, entre as adolescentes, aparece quando sabemos que o casamento de Diogo e Marina acontecerá porque ela está grávida. Modernas e ocupando



novos papéis, as mulheres se colocam em posições diferentes, são capazes de cuidar da própria vida, elas realizando escolhas e assumindo o que querem. Isso é o que mostra Lorena ao deixar transparecer sua atração por Expedito. Seu posicionamento acenderá a polêmica discussão sobre mulheres que assumem relacionamentos com rapazes mais jovens. Todas as dificuldades acarretadas pela idade parecem fazer parte da história do casal de velhinhos, Seu Leopoldo e Dona Flora, e mais que isso, o desafeto e o desrespeito da neta Dóris está claro desde a primeira vez que os vemos todos juntos.

A sociedade atual está em constante processo de mudança, as mulheres de hoje encaram uma realidade bem diferente daquelas vividas por suas mães e avós. Ocupando um novo espaço no mercado de trabalho e assumindo cada vez mais responsabilidades, a mulher se mostra mais determinada a alcançar o que deseja. Tanto essas mudanças quanto alguns valores já cristalizados subsidiam os temas do primeiro capítulo de *Mulheres Apaixonadas*.

Com relação ao texto visual, observamos, por meio da análise, que o enunciador escolheu variar entre as possibilidades de apreensão da câmera. Manipulando ou brincando com as categorias de aproximação e distanciamento criou o efeito de naturalidade no desenrolar das cenas. Ora apreendendo os personagens de perto ora distanciados, estabeleceu uma relação de familiaridade entre aqueles sujeitos que aparecem na tela da televisão, os personagens, e o telespectador.

As escolhas temáticas e figurativas que perpassam esse discurso constroem o simulacro de um mundo ficcional, que no modo do parecer, iguala-se ao “mundo natural” dos enunciatários desse texto. Assim, identificando-se e identificado com a história que está no ar, o público acompanha a narrativa e reafirma o contrato fiduciário com seu enunciador de que estarão juntos durante toda a exibição da novela.

Por fim, há muita coisa ainda para se pesquisar e falar a respeito dos textos da telenovela e, com certeza, a semiótica nos oferece instrumentos para desvelar alguns dos mistérios que os envolvem. Apesar de ser considerada por muitas pessoas uma narrativa de histórias ingênuas, na verdade, ela é hoje importante veículo de expressão e direcionamento da cultura e dos hábitos do povo brasileiro, merecendo, portanto, não apenas sua já alcançada notoriedade popular, como também a atenção dos estudiosos para com seus procedimentos específicos de linguagem e sua atuação nessa mesma cultura.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ALMEIDA, Heloísa B. de (2003). *Telenovela, Consumo e Gênero*. Bauru, SP: EDUSC.
- AMOSSY, Ruth; org. (2005). *Imagens de Si no Discurso – A Construção do Ethos*. São Paulo: Contexto.
- ANDRADE, Manuela Barros de (2003). “Telenovela e Vida Cotidiana”. *Revista de Comunicação e Educação*. São Paulo: nº 25, p. 28-35.
- BAKHTIN, Mikhail (2004). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec/UNB.
- BARROS, Diana L. P. de (2001). *Teoria do Discurso – Fundamentos Semióticos*. 3 ed. São Paulo: Humanitas.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Teoria Semiótica do Texto*. 4 ed. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ “Dialogismo, Polifonia e Enunciação”. In: BARROS e FIORIN (orgs.) (1994) *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, p. 1-9.
- BAUER, Carlos (2001). *Breve Histórico da Mulher no Mundo Ocidental*. São Paulo: Pulsar.
- BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale*, vol. I. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1974. *Problèmes de linguistique générale*. vol. II, Paris, Gallimard.
- BALOGH, Anna Maria (1996). *Conjunções - Disjunções - Transmutações. Da Literatura ao Cinema e à Tv*. São Paulo: Annablume.
- BARTHES, Roland (1984). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BERTRAND, Denis (2003). *Caminhos da Semiótica Literária*. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração.
- CALZA, Rose (1996). *O que é Telenovela*. São Paulo: Brasiliense.
- CAMPEDELLI, Samira Y (2001). *A Telenovela*. 2 ed. São Paulo: Ática
- CHAUÍ, Marilena (2001). *O que é Ideologia*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense.
- CANDIDO, Antonio (2004). *A Personagem de Ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. (1998). *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva.
- COURTÉS, Joseph (1991). *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette.
- DAMATTA, Roberto (1986). *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.

- DISCINI, Norma (2001). *Intertextualidade e Conto Maravilhoso*. São Paulo: Humanitas.
- \_\_\_\_\_ (2004). *O Estilo nos Textos*. São Paulo: Contexto.
- \_\_\_\_\_ (2005). *A Comunicação nos Textos*. São Paulo: Contexto.
- DUARTE, Elizabeth Bastos (2004) *Televisão: Ensaios Metodológicos*. Porto Alegre: Sulina.
- DUARTE, Elizabeth B. & Castro, Maria Lília D. de; org. (2006). *Televisão: entre o Mercado e a Academia..* Porto Alegre: Sulina.
- FERNANDES, Ismael (1982). *Memória da Telenovela Brasileira*. 1 ed. São Paulo: Proposta Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Telenovela Brasileira Memória*. São Paulo: Brasiliense.
- FIORIN, José Luiz (2001). *As Astúcias da Enunciação.- As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. 2ª ed. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Linguagem e Ideologia*. 7 ed. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Elementos de Análise do Discurso*. 12 ed. São Paulo: Contexto.
- FIÚZA, Sílvia R. de A.; org. (2003). *Dicionário da TV Globo. Projetos Memórias da Organização Globo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- FLOCH, Jean-Marie (1985). *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris/Amsterdã: Hadès-Benjamins.
- \_\_\_\_\_ (1995a). *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed., Paris: PUF.
- \_\_\_\_\_ (1995b). *Identités visuelles*. Paris: PUF.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Alguns Conceitos Fundamentais em Semiótica Geral*. São Paulo: Caderno de Pesquisas do Centro de Pesquisas Sociosemióticas.
- FONTANILLE, Jacques (2005) *Significação e Visualidade – Exercícios Práticos*. (trad. de Elizabeth B. Duarte e Maria Lília D. de Castro) Porto Alegre: Sulina.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (2001). *Tensão e Significação*. (Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas.) São Paulo: Discurso Editorial/ Humanitas.
- GREIMAS, Álgirdas Julien (1973). *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Sobre o Sentido: Ensaios Semióticos*. Petrópolis: Vozes.

- \_\_\_\_\_ (1976). *Semiótica e Ciências Sociais*. São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1979). De la modalisation de l'être. *Actes Sémiotiques - Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques*, 2(9): 9-19, Paris.
- \_\_\_\_\_ & COURTÉS, Joseph (1983). *Dicionário de Semiótica*. (Trad. Alceu Dias Lima et. al.) São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. tome II. Paris: Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques (1993). *Semiótica das Paixões*. (trad. Maria José R. Coracini) São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores.
- HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth (1999). *Ensaio Semiótico sobre a Vergonha*. São Paulo: Humanitas.
- HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth e LA TAILLE, Yves de (2004). Construção Ética e Moral de Si Mesmo. In: SOUZA, M. T. Coelho de (Org.) *Os Sentidos da Construção: o Si Mesmo e o Mundo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, v. 1, p. 69- 101.
- HERNANDES, Nilton (2004). *A Revista Veja e o Discurso do Emprego na Globalização Uma Análise Semiótica*. Salvador. Edufba; Maceió: Edufal.
- \_\_\_\_\_ (2005). Duelo: A Publicidade da Tartaruga da Brahma na Copa do Mundo. In: Lopes e Hernandez (org.) *Semiótica: Objetos e Práticas*. São Paulo: Contexto.
- HJELMSLEV, Luís (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: perspectiva.
- HOUAISS, Instituto Antonio (2004) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva.
- JOST, François (2004) *Seis Lições sobre Televisão*. Porto Alegre: Sulina.
- LANDOWSKI, Eric e FIORIN, José Luiz (1997). *O Gosto da Gente, o Gosto das Coisas*. São Paulo: EDUC.
- LOPES, Ivã; HERNANDES, Nilton (2005). *Semiótica – Objetos e Práticas*. São Paulo: Contexto.
- LOPES, M<sup>a</sup> Immacolata V. de (1989). Televisões, Nações e Narrações – Para Uma Revisão das Identidades Culturais em Tempos de Globalização. *Revista USP*, São Paulo: n° 61, pp. 30 – 39.

- \_\_\_\_\_ (2003). Telenovela Brasileira: Uma Narrativa Sobre a Nação. *Revista de Comunicação e Educação*, São Paulo: nº 26, pp. 17-34.
- \_\_\_\_\_ et al (2002). *Vivendo com a Telenovela – Recepção, Mediações e Ficcionalidade*. São Paulo: Summus.
- MAINGUENEAU, Dominique; CHARAUDEAU, Patrick (2004). *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1987). *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes.
- MOTTER, Maria Lourdes (2001). A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. *Revista USP*, nº48. São Paulo, pp. 74 – 87.
- \_\_\_\_\_ (1998). Telenovela: “Arte do Cotidiano”. *Revista Comunicação e Educação*, ano 5, nº 13, São Paulo: Moderna, set. – dez., pp. 89-102.
- PIETROFORTE, Antônio V. (2004). *Semiótica Visual*. – Os Percursos do Olhar. São Paulo: Contexto.
- PRIORE, Mary Del (org.) (2002). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto.
- SAUSSURE, Ferdinand de (s.d.). *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix.
- STAM, Robert (2000). *Bakhtin - Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática.
- TATIT, Luiz. *Análise Semiótica Através das Letras*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê, 2002.
- WÖLFFLIN, H. (200) *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- ZILBERBERG, Claude (2006). *Razão e Poética do Sentido*. (Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)