



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**NOVOS LAÇOS DE FAMÍLIA:
AS (RE)CONFIGURAÇÕES FAMILIARES NAS NOVELAS
DE LÍCIA MANZO**

SAMYTA NUNES

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**NOVOS LAÇOS DE FAMÍLIA:
AS (RE)CONFIGURAÇÕES FAMILIARES NAS NOVELAS
DE LÍCIA MANZO**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

SAMYTA NUNES

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Novos Laços de Família: as (re)configurações familiares nas novelas de Lícia Manzo**, elaborada por Samyta Nunes.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Patrícia Cardoso D’Abreu
Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense
Departamento de Comunicação – UFF

Prof. Dr. Igor Sacramento
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

FICHA CATALOGRÁFICA

NUNES, Samyta

Novos Laços de Família: as (re)configurações familiares nas novelas de Lícia Manzo.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro

NUNES, Samyta. **Novos Laços de Família: as (re)configurações familiares nas novelas de Lícia Manzo.** Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho visa analisar como a narrativa das novelas de Lícia Manzo, *A Vida da Gente* e *Sete Vidas* aborda as novas configurações e relações familiares, tomando o melodrama como matriz cultural do gênero telenovela, e de que maneira o maniqueísmo melodramático se apresenta nessa dramaturgia. Para tal, retomamos o melodrama e seus formatos industriais, sobretudo o folhetim, para resgatar historicamente a gênese da telenovela e observar no eixo diacrônico a representação da família nuclear e suas adaptações aos avanços e transformações sociais e também diferentes contextos políticos. Analisando as duas tramas separadamente e em comparação uma com a outra, fica perceptível que a autora, partindo de relações familiares contemporâneas, rompe com a representação clássica da polarização maniqueísta do melodrama, apresentando o embate do bem contra o mal como conflito interno de seus personagens através de impasses éticos e morais.

Ao meu pai afetivo Wagner Félix, que me
amou e foi minha janela para o mundo
Saudades, sempre

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo agradeço à minha mãe, a quem amo profundamente, não só por ter me passado a tradição noveleira como legado, mas principalmente por ter encarado e cumprido com louvor a árdua tarefa de ser mãe solo, no interior de Minas Gerais, nos anos 1980. Por todos os sacrifícios que fez e pelas batalhas que lutou e venceu por nós, pela nossa família. Além disso, em todos os momentos em que vacilei, foi nela que encontrei a certeza e o incentivo para continuar, para enfrentar o mundo com coragem e fé.

Obrigada aos meus amigos, uma família que construí pelos laços do afeto, e que me amparou e acolheu em todos os momentos desses quatro anos de graduação. Os de longe e os de perto, a todos que compreenderam minha ausência, e amenizaram minhas dores com abraços e palavras doces. Eles são tantos que seria muito extenso citá-los todos, contudo é inevitável não mencionar alguns. Agradeço a Dani Balbi, pela generosidade e paciência que teve comigo desde o início até o fim desse trabalho, diariamente, pela ajuda tanto revisando o texto, quanto ouvindo minhas dúvidas e indicando soluções. Assim como ela, Isadora Torres e Iraman Carlier, que lá do outro lado do mundo acompanharam esse processo e me deram força. A Raquel Marina, Hilmar (nosso Hilmaravilha) Luiza Conde e ao Clube do Livro Mulherzinhas, por serem inspiração e me ajudarem a tomar fôlego; a Carmen Lúcia, que foi uma espécie de *coach*, sempre me dando ânimo com suas palavras e sorrisos, mesmo se este lhe faltasse. A Flávia Cury, Thais Mangat e Débora Quintão, minhas queridas amigas mineiras que se fazem sempre presentes. A vocês, todo o meu amor.

Agradeço enormemente ao Renan Moisés e ao Ícaro Bagolan, meus anjos acadêmicos e companheiros fiéis dessa graduação. Juntos formamos um trio forte, determinado e vitorioso. Que orgulho tenho de nós três e quanto os admiro! Não só como alunos, como amigos, mas também pelas pessoas incríveis e inteligentíssimas que são. Obrigada pelas conversas de corredores, pelo “atendimento de pronto-socorro” 24 horas online no *whatsapp*, pelas sugestões, e por todos os trabalhos em grupo. Também agradeço a Carol Borges, por passar as manhãs comigo na faculdade, a tarde e parte da noite ao meu lado no trabalho. Sua companhia foi fundamental, amiga.

Obrigada aos professores maravilhosos que me ensinaram para além do conteúdo acadêmico e me comoveram com seu discurso apaixonado em sala de aula: Filomena Varejão, Dante Gastaldoni, Márcio Tavares D’Amaral e Janine Justen. Agradeço ao professor Igor Sacramento, por ter aceitado fazer parte da banca e especialmente por ter

declarado durante uma aula (maravilhosa) que a série *Game of Thrones* é uma novela. Adorei!

E claro que não poderia deixar de agradecer, embora, por mais palavras que eu escreva aqui, nunca será o bastante, a Ana Paula Goulart Ribeiro e Patrícia D'Abreu, minhas fadas-madrinhas, por quem me apaixonei desde a primeira aula, grudei e não larguei mais. Obrigada por orientarem esse trabalho com tanto afeto e acolhimento, com risadas e, principalmente, com maestria. Nenhuma dessas páginas seria a mesma sem elas, nem a minha vida. Vocês abriram muitos horizontes para mim, em vários sentidos.

O meu muito obrigada cheio de axé para Paulo Vitor Israel, meu dindo, Jacyara de Carvalho e Ana Luisa Rajo, minhas irmãs de fé, por também serem minha família amada e me ajudarem a conquistar e manter o equilíbrio espiritual. Agradeço também ao “tio” Jorge e à “tia” Miriam, por me receberem de braços abertos em sua casa, aos Orixás e guias espirituais, que me sustentam, abençoam e me protegem em todos os momentos. Saravá!

Ao Renan Lúcio, por ser o par romântico de novela que eu sempre sonhei, pela paciência e serenidade que me acalmam sempre. Obrigada por ficar, por ser meu parceiro e também o meu melhor amigo, por topa dividir a vida comigo mesmo quando a minha vida estava tomada pela pesquisa. Obrigada por cuidar de mim, e principalmente, por fazer sopa.

Por fim, o meu agradecimento a Lícia Manzo, autora do objeto deste trabalho e por quem tenho enorme admiração. A ela o meu muito obrigada por escrever a vida da gente em suas tramas com tanta força e sensibilidade. E minhas reverências. Fiquei comovida em todos (absolutamente todos!) os capítulos de suas duas novelas, e por isso essa monografia existe.

Ninguém mais pode te amar senão eu,
pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso
da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto
de sangue. Como se “mãe e filha” fossem
vida e repugnância.

– CLARICE LISPECTOR

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. O MELODRAMA E SEUS FORMATOS INDUSTRIAIS

1.1 O Folhetim

1.2 *Music-hall* e Cinema

2. É A HORA DA NOVELA!

2.1 O Bem e o Mal na Teledramaturgia

2.2 Os Vilões e o Mal Sedutor

2.3 Os Mocinhos e as Heroínas

2.4 A Estética da Repetição

3. A REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA NA TELENOVELA

4. LÍCIA MANZO E O DRAMA FAMILIAR NA TELEDRAMATURGIA

4.1 Novela *A Vida da Gente*

4.1.1 A Paixão de Ana e Rodrigo

4.1.2 Ana fica quatro anos em coma

4.1.3 Manuela X Ana

4.2 Novela *Sete Vidas*

4.2.1 O amor em duas gerações

4.2.2 Sete vidas que se cruzam, sete dramas familiares

4.2.3 Reiteraões e repetições

4.2.4 O trauma de Miguel

4.2.5 Diálogo e Gênero

CONCLUSÃO

INTRODUÇÃO

Desde que me entendo por gente, sei que a hora da novela é uma hora sagrada. Aos três anos, sentada no colo da minha mãe, no sofá da casa da minha avó lá no interior de Minas Gerais, eu já sabia que quando todo mundo estivesse junto na sala à noite, em frente à TV para ver a novela, eu tinha que ficar quieta. Na família Nunes, assim como em tantas outras, acompanhar novelas não é só um hábito, é também uma tradição. Depois que saí de casa para ir morar na capital, aos 18 anos, o assunto que nunca faltou nas conversas com minha mãe é esse: “Você viu o que aconteceu na novela?”. E a partir daí a gente seguia comentando, quem vai ficar com quem, as conjecturas do desenrolar da história, o personagem preferido, o mais detestado, os triângulos amorosos e seus impasses... tudo cabe nesse “papo de novela”. Esse papo, em 2012 se tornou meu ganha-pão, quando me tornei a repórter de novelas do site Purepeople. E em 2016 o papo foi para a frente das câmeras e ganhou um lugar na internet. Com o programa *Papo de Novela*, levei aquela conversa boa da sala da minha avó para um monte de gente noveleira de outros lugares, dentro e fora do país. Por causa disso, desde o primeiro dia de aula da graduação eu sabia que este trabalho de conclusão de curso seria sobre telenovela.

Em 2011, já morando no Rio de Janeiro, fui a Minas visitar minha família, e enquanto assistia a um capítulo de *A Vida da Gente* ao lado da minha mãe, começamos a discutir. Porque essa novela não era sobre a luta dos mocinhos contra os vilões. O conflito era entre duas irmãs apaixonadas pelo mesmo homem e não, desta vez não tinha a irmã boa e a irmã má. A história – cheia de reviravoltas, como de costume – era muito complexa, cheia de variáveis. Eu defendia Ana (Fernanda Vasconcellos), a irmã que fica em coma durante quatro anos e depois recupera a consciência. Minha mãe dava razão a Manuela (Marjorie Estiano), que se envolveu com o pai da filha da irmã durante esse tempo em que teve de criar a sobrinha ao lado dele. Aí se instalou o debate. Argumenta de cá, rebate de lá, ouço: “Eu não criei uma filha para isso!”, esbravejou minha mãe a certo ponto, irritada. Com as bochechas queimando e um tremor de raiva, eu olhei para a TV e me dei conta do que estava acontecendo ali: tínhamos caído na armadilha da autora, discutindo uma questão em que não existe certo nem errado. Uma questão ética e familiar.

Quatro anos mais tarde fui cobrir a festa de lançamento de *Sete Vidas*, cheia de ansiedade e expectativa por estar prestes a conhecer Lícia Manzo, aquela tal autora “danada” cuja novela havia sido o pivô da briga com a minha mãe. A essa altura eu já tinha

estabelecido uma relação profissional com as novelas, e depois da festa fiz a cobertura jornalística (e novelística) de *Sete Vidas*, da estreia até o último capítulo. Apesar do distanciamento que desenvolvi como repórter e do olhar crítico adquirido na universidade, me emocionei em absolutamente todos os capítulos da nova trama. No dia 10 de julho de 2015, depois de ter assistido em prantos ao capítulo final, escrevi uma crítica que teve mais de 4.500 compartilhamentos e dezenas de comentários. Nunca um texto meu tinha conquistado uma repercussão tão positiva e correlacionada com as minhas impressões da obra. Estava decidido, era sobre a dramaturgia de Lícia que eu precisava falar.

O que me intrigou desde o início foi o fato de que tanto em *A Vida da Gente* quanto em *Sete Vidas*, não existe a figura do vilão clássico. Aquele que dedica a vida a prejudicar os outros, que arma, engana, chantageia e faz de um tudo para conseguir seus objetivos, ou só por maldade. E até então sempre fora fácil, como telespectadora, escolher o meu lado, era natural torcer pela felicidade dos mocinhos e punição dos vilões. Só que nos últimos tempos os vilões se tornaram os queridinhos do público. De Paolla Bracho (Gabriela Spanic, de *A Usurpadora*) a Carminha (Adriana Esteves, de *Avenida Brasil*), passando por Nazaré Tedesco (Renata Sorrah, de *Senhora do Destino*) e Félix (Mateus Solano, de *Amor à Vida*), os antes odiados antagonistas passaram a ídolos ovacionados nas redes sociais. Na contramão disso, Lícia apresenta folhetins eletrônicos em que ninguém é de todo bom, nem de todo mau. Por mais bem-intencionadas que sejam, as pessoas acabam tendo atitudes e fazendo escolhas que interferem na vida do outro, muitas vezes causando mal.

Sendo o maniqueísmo um elemento emblemático do melodrama, ele é o ponto de partida da pesquisa, que se desenvolve em duas etapas. No primeiro capítulo retomo o histórico conceitual do melodrama como matriz cultural da telenovela e traço um eixo diacrônico de seus formatos industriais para entender os elementos e o processo de formação desse modelo de ficção seriada televisiva que atualmente é o produto cultural de massa com maior penetração no país. Nesse momento o trabalho é fundamentado na obra de Jesús Martín-Barbero (que é a referência base de toda a pesquisa) e Peter Brooks, dois grandes teóricos e estudiosos do melodrama. No segundo capítulo, o livro *A História da Televisão no Brasil* (2010) – organizado pela Ana Paula Goulart Ribeiro, orientadora deste trabalho, Igor Sacramento, e Marco Roxo –, juntamente com *A Telenovela* (1985), de Samira Youssef Campedelli, foram referências imprescindíveis que me ajudaram a entender o surgimento da telenovela e seu desenvolvimento em suas primeiras décadas, não só tecnicamente, mas também o seu contexto social.

O segundo capítulo aborda ainda a representação do bem e do mal na teledramaturgia, e como os quatro personagens originalmente melodramáticos – traidor, vítima, justiceiro e bobó, – são elementos presentes na telenovela contemporânea, que carrega na manutenção dessa polarização maniqueísta o caráter ideológico e moralista do melodrama. Nesse momento, foi possível observar como isso se reflete na questão da representação de gênero e articular com as novelas de Lícia Manzo, em que o embate entre o bem e o mal, em vez de ser representado externamente em personagens antagônicos, fica presente como conflito interno. Aqui, além do Barbero, Anna Maria Balogh (2002) foi crucial para entender esse processo e também como se dá a estética da repetição, um dos recursos mais usados na telenovela, inclusive em *A Vida da Gente* e *Sete Vidas*, de maneira bastante peculiar, conforme fica claro no comparativo das duas tramas.

Dada essa trajetória, no terceiro capítulo a pesquisa chega à família. *O Monopólio da Fala* (SODRÉ, 1977) e *A Família em Desordem* (ROUDINESCO, 2013), foi possível entender como a estrutura da família nuclear serviu de modelo para a teledramaturgia, no sentido de criar identificação com o público. Por almejar esse lugar de “espelho do real”, a telenovela vai se adaptando às mudanças na sociedade e às novas configurações familiares, à medida que elas se estabelecem, porém, sem deixar de lado o caráter moralista e civilizatório que remanesce do melodrama. Fatores como a emancipação feminina, o próprio feminismo, avanços tecnológicos na área da reprodução assistida e as conquistas de direitos das minorias, como os casais homoafetivos, exerceram influência no gênero e em sua forma de representar a família. Para selecionar tramas emblemáticas desse processo, foram usados como instrumento de peso livro *O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela*, de Esther Hamburger (2005), o *Guia Ilustrado da TV Globo - Novelas e Minisséries*, e também os sites Memória Globo e Teledramaturgia. Dentre as novelas escolhidas estão a censurada *Despedida de Casado* (1977), *Barriga de Aluguel* (1985), *Senhora do Destino* (2005) e *Amor à Vida* (2013/2014).

E por fim, no quarto e último capítulo, um breve perfil de Lícia Manzo introduz a descrição do objeto que será perpassada pela análise da narrativa das duas novelas. Ao direcionar um olhar crítico para cada obra separadamente, mas também comparando uma com a outra, no intuito de observar como a autora explora a questão familiar e suas novas configurações dentro das tramas. Recorrentemente comparada com Manoel Carlos, por escrever tramas realistas e com personagens ambíguos e vulneráveis que fogem do perfil maniqueísta, a dramaturga propõe debates éticos e conclama o público a escolher de que

lado vai ficar e a refletir sobre o que é certo e errado. Contudo, é pela análise de *A Vida da Gente e Sete Vidas*, fundamentada nos conceitos teóricos apresentados ao longo da pesquisa que será possível encontrar as rupturas e continuidades da obra em relação às suas matrizes culturais e ao contexto histórico estabelecido na teledramaturgia brasileira.

1. O MELODRAMA E SEUS FORMATOS INDUSTRIAIS

A gênese do melodrama remonta ao período de transição entre o declínio da tragédia e a ascensão do Romantismo, no fim do século XVII (BROOKS, 1995), quando na França e na Inglaterra o governo proíbe a existência de teatros populares nas cidades para “combater o alvoroço”, na tentativa de conter o que em 1790 vai se chamar “melodrama”, segundo Jesús Martín-Barbero (1997). Esses espetáculos apresentados em feiras e praças – que até então tinham sua narrativa advinda da literatura oral com predominância de contos de medo e mistério – têm os diálogos proibidos, a fim de não comprometer o que os ricos e os nobres consideravam ser o “verdadeiro teatro”. Essa proibição, que só cai em 1806, quando um decreto libera o uso de três teatros de Paris para espetáculos populares, é um dos elementos de formação estética deste “espetáculo total” que se torna o melodrama. A ausência da fala impõe uma série de soluções para contar a história, como o uso da pantomima, recursos que Brooks (1995) chama de “uma estética da mudez”.¹

Para além dessa intensificação dos gestos, o contexto político da sociedade também exerce influência nessa matriz cultural do melodrama, trazendo uma exacerbação das emoções para a cena, reflexo do impacto da Revolução Francesa e das aspirações políticas da população em 1800: “Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva” (MARTÍN-BARBERO, 1997: 164). Fator que também é ressaltado por Brooks:

O melodrama serviria não somente como forma de apresentar uma sociedade encoberta pela grandiosidade gestual, como também articularia o próprio discurso em prol do descortinamento de uma realidade social apresentada por uma metáfora. (BROOKS apud BRAGANÇA, 2007: 5)

Nessas encenações jocosas e miméticas de enredos muitas vezes já conhecidos do povo, o embate entre o bem e o mal, de fundo moralista, configurou a fórmula do melodrama no século XVII, em que a punição do mal no desfecho servia como um meio de ordenamento social. Desta forma, promoviam-se os valores sociais do amor romântico, da domesticidade, do respeito social, da dominação masculina e da pureza feminina (CAWELTI apud BRAGANÇA, 2007). Em diferentes instâncias, essa clássica fórmula do maniqueísmo perdura até hoje nos vários formatos industriais advindos desse gênero, seja no cinema narrativo hollywoodiano, como na jornada do herói, ou nas telenovelas, que em sua maioria

¹ Na obra original: ‘*a esthetic of muteness*’

castiga os vilões e recompensa os mocinhos no final. Na dramaturgia de Lícia Manzo, conforme vamos analisar mais adiante, o maniqueísmo passa do âmbito externo (mocinhos X vilões) para o interno: a luta do bem contra o mal como conflito dentro de um mesmo indivíduo, gerando questionamentos éticos e morais.

Por causa de sua origem popular, pela estética do exagero e por esse apelo emocional que induz o homem comum à catarse, o melodrama sempre foi um gênero considerado menor, com má reputação, do ponto de vista da elite (BENTLEY apud BRAGANÇA, 2007). Estigma que a telenovela ainda carrega, mesmo que em menor escala, nos dias de hoje. Apesar de sua penetração massiva e de não raramente mobilizar campanhas sociais, a novela muitas vezes é vista como ferramenta de alienação, como por exemplo diz o verso do samba composto por Leci Brandão na década de 1970: “Na hora em que a televisão brasileira distrai toda a gente com sua novela”² (1985).

Em sua gênese, o melodrama passeia entre o circo e o teatro, quando trupes ambulantes iam representando farsas de feira em feira, com seu modo de atuação baseado no *physique du rôle*³, ou seja, na correspondência entre a fisionomia, os atributos físicos do ator, e o tipo moral do personagem. A proibição dos diálogos, em 1680, leva à dinâmica da mímica em cena, ou ter um único ator falante enquanto outros respondem com gestos. Era mais comum usar faixas ou cartazes com as falas/diálogos, letras de canções que faziam o público cantar seguindo melodias conhecidas.

[...] um espetáculo em que o importante é o que se vê, mas que por sua vez nos remete a uma forte codificação que as figuras e os gestos corporais têm na cultura popular, da qual os personagens da *commedia dell'arte*, os arlequins e polichinelos são a expressão. (MARTÍN-BARBERO, 1997: 166)

Para o autor, a persistência do melodrama e sua capacidade de adaptação aos diferentes formatos tecnológicos passam pela questão das matrizes culturais e da mediação que o gênero vai articular entre o folclore das feiras e o espetáculo massivo: “Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo *music-hall* e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama” (1997: 172).

² BRANDÃO, Leci. Zé do Carroço. In: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana Discos, 1985. LP.

³ Expressão usada no meio teatral, que significa: porte físico de um ator ou atriz que favorece a personificação de um papel, segundo o dicionário Michaelis online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=OKyLa> Consultado em 8/10/2017

1.1 FOLHETIM

O folhetim surge em meados do século XIX, na França, advindo da demanda popular e do desenvolvimento das tecnologias de impressão, que fazem das narrativas um começo da produção massiva. Para além de um texto escrito no formato popular de massa, é um fenômeno cultural mais que literário, que ocupa um espaço privilegiado para analisar a emergência de um novo modo de comunicação entre classes (MARTÍN-BARBERO, 1997: 175).

Em 1836, o jornal se torna empresa comercial, em Paris, e essa nova realidade leva os donos de jornais a adotar estratégias como os anúncios por palavras e a publicação de narrativas escritas por romancistas da moda. No dia 28 de setembro deste mesmo ano, tem início o primeiro folhetim, *As memórias do diabo*, de Frédéric Soulié, em formato de episódios que vão sendo publicados periodicamente. A partir de então instalam-se debates a respeito do tipo de romance que deve ser abarcado no folhetim, e a defesa de que a narrativa histórica deve ter personagens que concentrem em si os interesses, paixões, costumes e preconceitos de uma época, o aproxima do melodrama. Alexandre Dumas, porém, se opõe a essa ideia, argumentando com a premissa de que a história não pode ser romanceada. (MARTÍN-BARBERO, 1997: 178). Essa discussão, justificada pela plataforma de publicação do novo tipo de escritura, coloca o folhetim, ainda segundo Barbero, no meio do caminho entre a informação e a ficção. Esse lugar entre uma coisa e outra pode ser observado até hoje na telenovela brasileira, que não raro serve de fonte de informação com campanhas sociais mobilizadas a partir da trama, como o aumento substancial de doações de medula, por exemplo, quando foi exibida a novela *Laços de Família*⁴, de Manoel Carlos, em 2000.

Também como o melodrama, o folhetim foi alvo de um olhar depreciativo da crítica literária, que considerava que por ser publicado em jornais ou em folhetos de distribuição semanal, nunca chegaria a ter o estatuto cultural do livro. E não só pelo meio, mas também por seu apelo junto às classes populares, que lhe reservaram tal estigma.

Martín-Barbero classifica o desenvolvimento do folhetim em três períodos: no primeiro, que vai desde seu surgimento até a Revolução de 1848, predomina o romantismo social com uma dualidade de forças sociais que sempre é solucionada de maneira “mágico-reformista”; no segundo (até 1870), as questões sociais dão lugar à aventura e à intriga, e o

⁴ Fonte: Memória Globo, disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/lacos-de-familia/acoes-socioeducativas.htm> Consultado em 27/10/2017

gênero faz ajustes em seus mecanismos narrativos para atender aos requisitos industriais; e nos anos que seguem à Comuna de Paris, o folhetim entra em decadência e assume posição reacionária, ideologicamente:

O folhetim acompanhou assim em suas evoluções o movimento da sociedade: da apresentação de um quadro geral que mina a confiança do povo na sociedade burguesa até a proclamação de uma integração que traduz o pânico dessa sociedade diante dos acontecimentos da Comuna. (MARTÍN-BARBERO, 1997: 178)

O formato episódico e a estrutura de obra aberta do folhetim são características do gênero que remanesceram para a radionovela e também na telenovela contemporânea. A relação do melodrama com a narração é potencializada pelo suspense provocado pelos cortes, estrategicamente pensados para manter o leitor/espectador “preso” à história, curioso para saber o que acontece no capítulo seguinte. O autor considera esses dois aspectos como dispositivos de sedução e elementos-chave não só de sua configuração, mas como gênero de seu sucesso: “É através da duração que o folhetim consegue ‘confundir-se com a vida’, predispondo o leitor a penetrar na narração, a ela se incorporando mediante o envio de cartas individuais ou coletivas, e assim interferindo nos acontecimentos narrados”. (Ibid.: 187).

Essa sensação de participação, que começou com as cartas, atualmente acontece de maneira muito mais instantânea e direta, por causa da internet, sobretudo do Twitter, que se tornou uma plataforma usada para comentar ao vivo e online os capítulos das novelas. O microblog muitas vezes funciona como via de comunicação e diálogo entre o telespectador e autores, que rebatem críticas, explicam tramas e comentam cenas em suas postagens. Nas novelas *A Vida da Gente*, e *Sete Vidas*, formaram-se grupos, denominados *fandoms*,⁵ que movimentavam a web com suas torcidas pelos casais de sua preferência nas tramas. Muitas vezes esse apelo manifestado pelo público nas redes acaba levando o autor a mudar o rumo da história, como aconteceu com Maya (Juliana Paes), a mocinha da novela *Caminho das Índias* (2009).⁶ A trama principal girava em torno do amor de Maya e Bahuan (Márcio Garcia), cujo romance é proibido por causa do sistema de castas. Após alguns desencontros, a jovem se vê obrigada a aceitar um casamento arranjado com Raj (Rodrigo Lombardi), e a

⁵ fandom: termo em inglês relativo a fãs, que atualmente é usado para designar um grupo de fãs com um objeto de torcida em comum. Fonte: Merriam-Webster dictionary, disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fandom> consultado em 16/10/2017

⁶ Informação do site Memória Globo, disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/caminho-das-indias/curiosidades.htm> consultado em (16/10/2017)

grande torcida dos telespectadores pelo novo casal levou a autora, Glória Perez, a torná-los o par romântico principal, ao passo que Bahuan virou antagonista.

Ainda quanto ao formato, Martín-Barbero faz uma diferenciação entre a dinâmica de narração do folhetim em relação ao melodrama: embora em ambos opere uma dupla narrativa – uma que conta a jornada do herói enquanto avança no tempo para o futuro; e outra que faz um movimento regressivo para reconstruir histórias de outros personagens que vão surgindo na trama – o duplo movimento causa o mesmo fenômeno:

[...] do momento em que os maus desfrutam de sua boa vida e aparentam a honestidade, enquanto os bons sofrem e passam por maus pedaços, até a inversão da situação, com a descoberta de seu reverso. Com a diferença de que o reverso, - o desvendamento dos verdadeiros vilões - não acontece num instante, de uma só vez, como no melodrama, e sim progressiva e sucessivamente, num longo percurso que volta a narrativa para trás, remontando tudo até a ‘cena primitiva’ na qual se esconde o segredo da maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar”. (MARTÍN-BARBERO, 1997:190)

Citando Peter Brooks, o autor considera ainda o folhetim como gênero de articulação fundamental e precisa entre o conflito e a dramaturgia, ação e linguagem narrativa, levando em conta que “os efeitos dramáticos são expressão de uma exigência moral”.⁷ E conclui que a estética popular vai ter como traço crucial uma continuidade com a ética.

1.2 *MUSIC-HALL* E CINEMA

Antes de passar ao cinema, é preciso falar do *music-hall* porque suas rupturas em relação ao circo contextualizam o cinema no processo de modernização e urbanização do espetáculo.

O *music-hall* britânico, ou espetáculo de variedades, surgiu nas décadas de 1830 e 1840, e cresceu rapidamente, até dominar a cultura popular comercializada no fim do século XIX. A partir da década de 1890, sua primazia é desafiada por outras formas de musicais e dramáticas, e pela ascensão sucessiva do mercado fonográfico, do cinema, do rádio, e mais tardiamente a televisão (BAILEY, 1994: 138)⁸

⁷ P. Books, Une esthétique de l'étonnement: le melodrame, em Poétique, n.19, 1974, p.341

⁸ Tradução nossa do original: ‘British *music-hall* or variety emerged in the 1830s and 1840s and grew rapidly to dominate the commercialized popular culture of the late nineteenth century. From the 1890s its primacy was challenged by other musical and dramatic forms and by the successive rise of the phonograph, film, radio and, more terminally, television.’

Martín-Barbero (1997) aponta o *music-hall* como o intermédio entre o velho circo e o cinema, sendo um formato importante na história da transformação do espetáculo popular em massivo. “O *music-hall* organiza o espetáculo ao redor de uma ou duas vedetes, contrata os artistas somente enquanto tais e se integra imediatamente aos circuitos comerciais” (MARTÍN-BARBERO, 1997: 202). Resumindo, a configuração do *music-hall* faz alguns ajustes e mudanças em relação ao que era apresentado no circo, implementando um formato comercial de espetáculos, num período de transição em que a cultura de massa começa a despontar.

O cinema, desde seu surgimento, vai incorporar o melodrama tanto no formato, quanto na narrativa. Segundo o autor supracitado, esse “parentesco” entre os dois vai além da temática, se mostra também nos truques usados para produzir sua “magia”. “Não se pode esquecer que quem inicia a conversão do aparato técnico em dispositivo cinematográfico, Georges Méliès, era um ilusionista de barraca de feira, um prestidigitador” (Ibid.: 166). Como premissa desse teor ilusionista, a quarta parede – presente no melodrama e na pantomima nos teatros, no século XIX – é transposta para o cinema clássico narrativo, criando no espectador uma sensação de “estar dentro da cena” e dando um “duplo sentido da cena, de aparente absorção em si mesma e real exibicionismo” (XAVIER, 2003: 18). Brooks aponta tanto a quarta parede quanto o *tableau* – momento dos espetáculos de melodrama em que os atores congelam, formando um quadro expressivo dos sentimentos que acometem o personagem na cena – como elementos de transposição entre a matriz cultural e o formato industrial em ascensão. “O cinema de melodrama mexicano dos anos 1930, 1940 e 1950, por exemplo, trabalhou inúmeras imagens em *tableau* que, inclusive, se converteram em imagens-emblemas do discurso fílmico (...)” (BROOKS apud BRAGANÇA, 2007: 38). Como recurso, a fixidez do *tableau* encontra reverberação até os dias atuais, quando no fim dos capítulos de novela a cena é congelada, dando ênfase ao suspense em torno do que vem a seguir. Embora esteja presente em diversas produções, em *Avenida Brasil* (2012) isso ficou mais marcado. O “congelar no cinza” se popularizou e passou a ser usado nas redes sociais como meme.⁹ Contudo, para além da forma, Martín-Barbero toma a narrativa como um dos principais fatores de ligação entre o cinema e o melodrama:

⁹ O recurso ‘me congela’ inclusive foi disponibilizado pelo site oficial da trama: <http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/Fique-por-dentro/noticia/2012/10/me-congela-transforme-suas-fotos-com-o-efeito-do-final-de-avenida-brasil2.html> Acesso em: 20/10/2017.

Por meio do folhetim o cinema recebe por herança o melodrama e o reinventa, ou seja: transforma-o novamente no grande espetáculo popular que mobiliza as grandes massas, estimulando a mais forte participação do espectador. Existe uma convergência profunda entre o cinema e o melodrama: no funcionamento narrativo e cenográfico, nas exigências morais e nos arquétipos míticos, na eficácia ideológica. Mais que um gênero, durante muitos anos o melodrama foi a própria essência do cinema, seu horizonte estético e político. (MARTÍN-BARBERO, 1997: 205)

Com sua flexibilidade, o melodrama vai se adaptando aos diferentes contextos, e encontra expressividade em várias fases do cinema, desde as décadas de 1910, 1920 e 1930 (SINGER, 2001), passando pelo cinema mexicano, hollywoodiano, europeu e outros, ao longo do século XX. Ismail Xavier vê o potencial do gênero melodramático ser explorado no cinema em um esquema que começou nos anos 1960, que ele chama de “apropriação do pop do melodrama que teve múltiplas versões e encontrou em Almodóvar sua vertente mais visível a partir dos anos 1980” (2000: 83). Mas o longa *Guerra nas Estrelas* (1977), para citar um exemplo emblemático de sucesso de Hollywood, recicla a ficção científica, mantendo o embate entre o bem e o mal como fio condutor da narrativa. Para o autor, a partir daí “o melodrama encontrou novas tonalidades vitrometálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de incorporação do novo na repetição” (Ibid.: 83). Assim como Xavier, Singer (2001) aponta o filme *Titanic* (1997) como um dos grandes sucessos melodramáticos da indústria cinematográfica hollywoodiana.

2. É A HORA DA NOVELA!

O circo *criollo* fez a ponte entre a narrativa folhetinesca e as trupes de teatro ambulantes na Argentina, e em 1928 o rádio já tinha periódicos semanais dedicados ao seu universo. Martín-Barbero (1997) toma a afirmação de Mario Vargas Llosa: “Os mestres do radioteatro na América do Sul foram os argentinos” (MARTÍN-BARBERO, 1997: 238) para corroborar o pioneirismo do país nesse sentido. Para o autor, é essa mediação da tradição popular que faz o sucesso do radioteatro, mais que o meio em si:

O romance-folhetim que se transforma em teatro no circo *criollo* continua, no rádio, a manter sua forte relação com o teatro, não só porque a transmissão radiofônica difunde uma peça que é representada aos olhos do público, mas também porque as companhias de atores que fazem o radioteatro viajam pelas províncias, permitindo às pessoas ‘verem o que escutam’. (MARTÍN-BARBERO, 1997: 240)

No Brasil, as décadas de 1940 e 1950 ficaram historicamente conhecidas como a era de ouro do rádio, período em que as radionovelas chegaram ao auge do sucesso, e eram os programas de maior audiência. Precedida por dramatizações que já existiam na programação radiofônica em outros formatos, *Em Busca da Felicidade* foi a primeira radionovela transmitida no país, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro e estreou em 5 de junho de 1941 (CALABRE, 2003). Até então as rádios também irradiavam peças teatrais ou histórias semanais seriadas, mas o formato folhetinesco e melodramático, já consolidado na América Latina a essa altura, foi trazido para cá por Oduvaldo Vianna, um dos maiores escritores de radionovela e pioneiro do gênero. Depois de ter passado uma temporada morando em Buenos Aires, o dramaturgo voltou para o Brasil e apresentou para diversas rádios as novelas que escreveu lá. Apesar da dificuldade de encontrar anunciantes, ele lançou sua trama *Fatalidade* na Rádio São Paulo, ao passo que a Rádio Nacional, com o patrocínio do Creme Dental Colgate, apostou em uma novela cubana (CALABRE, 2003). Assim como as *soap-operas* nos Estados Unidos, aqui também se estabelece uma relação direta entre o gênero e as grandes empresas de sabão/produtos de higiene, que visam o sucesso dos anúncios, uma vez que o público das radionovelas vai ser durante muito tempo, quase que exclusivamente feminino (ORTIZ apud CALABRE, 2003).

O sucesso das radionovelas foi imediato, e a partir de então essas tramas irradiadas em capítulos, três vezes por semana, passaram a ser produzidas cada vez em maior escala.

A princípio com duração de dois meses, elas começaram a ser esticadas e muitas vezes a mesma história permanecia no ar durante anos, como no caso de *Jerônimo, o herói do sertão*, que foi transmitida por 14 anos (BELLI apud BORELLI & MIRA, 2006). Segundo a pesquisa de Lia Calabre (2003), a Rádio Nacional transmitiu pelo menos 807 radionovelas no período entre 1941 e 1959 e por lá passaram, na época, 118 autores. A emissora era um modelo perseguido pela maioria das concorrentes, e produzia os próprios roteiros. Foi dela o maior sucesso do gênero:

Em 1951, foi ao ar pela Rádio Nacional o maior fenômeno de audiência em radionovelas em toda a América Latina: era *O Direito de Nascer*. Texto original de Felix Cagnet com tradução e adaptação de Eurico Silva. O original possuía 314 capítulos o que correspondia a quase três anos de irradiação [...] *O Direito de Nascer* surpreendeu a todos os críticos e a todas as previsões que afirmavam que o rádio-teatro era um gênero em decadência e que o público brasileiro não se interessava por longas tramas. (CALABRE, 2003: 10)

A repercussão foi tamanha que em 1964 *O Direito de Nascer* foi adaptada por Talma de Oliveira e Teixeira Filho para a TV, exibida pela Tupi em São Paulo e TV Rio na capital fluminense,¹⁰ e repetiu o êxito. Assim como essa, as histórias irradiadas no período de ouro da radionovela foram marcadas pelo melodrama, que ocupa então novos territórios, construindo sua hegemonia original como gênero, e gradativamente passando a conviver com influências de outros – aventuras, comédias, policiais – até a diversidade ficcional explodir na televisão, a partir da década de 1970 (BORELLI & MIRA, 1996).

Como no folhetim, as tramas apresentam dramas familiares e histórias de amor em que, segundo Martín-Barbero: “se fazem presentes alguns dos traços evidentes dos estereótipos manejados pela indústria cultural do melodrama” (1997: 241). Além de todos os elementos em comum com sua matriz cultural, na radionovela e na telenovela, desde seus primórdios até hoje em dia, remanesce também um aspecto que o autor ressalta como sendo o mais importante: “em boa parte se trata de uma produção realizada por mulheres” (MARTÍN-BARBERO, 1997: 241). Que o diga Glória Magadan, Ivani Ribeiro, Janete Clair, Maria Adelaide Amaral, e Lícia Manzo, dramaturgas de sucesso. Contudo, ainda assim, atualmente no Brasil há muito mais homens que mulheres escrevendo novelas.

¹⁰XAVIER, Nilson. Teledramaturgia. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/o-direito-de-nascer-1964>> Acesso em: 22/10/2017

Com a ascendência da telenovela e a decadência da radionovela, que começa em meados da década de 1960, a produção dramatúrgica no rádio e na TV se encontram. Durante o período em que convivem os dois modelos, a televisão herda do rádio autores, elenco, o melodrama como matriz cultural e o modelo comercial das empresas de sabão: “A telenovela saiu de dentro da radionovela e só bem mais tarde rompeu o cordão umbilical” (BORELLI & MIRA, 1996:42).

A televisão chega ao Brasil em 1950, cinco anos depois de ter surgido em vários outros países do mundo. Até 1969 ela vai se desenvolvendo, até ultrapassar o rádio, muito em função dos aprimoramentos técnicos (CAMPEDELLI, 1985: 8). Inaugurada em 18 de setembro de 1950, a TV Tupi foi a primeira emissora brasileira de TV, e estreou com uma programação de variedades: um quadro musical teatralizado com cena romântica, outro de futebol e apresentação de uma cantora de bolero. Porém, nesse início pouca gente podia assistir. “Havia, em São Paulo, apenas 200 receptores, número que aumentou para 375, em janeiro de 1951” (ALMEIDA apud CAMPEDELLI, 1985: 8). É válido ressaltar que esses 200 receptores foram contrabandeados para o Brasil por Assis Chateaubriand, que presenteou com eles alguns ilustres, como forma de viabilizar a inauguração da televisão (BARBOSA, 2010).

Nos primeiros anos da TV, o teleteatro foi o produto ficcional de maior prestígio tanto entre o público quanto junto aos críticos e profissionais do meio. Exibindo clássicos da dramaturgia e literatura mundial, as telepeças se tornaram o principal gênero dramático da televisão brasileira na década de 1950, e também um referencial da chamada “alta cultura” (BRANDÃO, 2010).

Se hoje é nas telenovelas ou minisséries que encontramos a linguagem e o padrão de qualidade tão procurados no universo ficcional da TV, não há dúvida de que o teleteatro, nas duas primeiras décadas de instalação da TV brasileira, foi o desbravador do desconhecido terreno da linguagem televisiva. Os pioneiros traziam técnicas oriundas do rádio e do cinema para aplicá-las à TV. Foi um lento aprendizado atrás das câmeras, no qual mergulharam profissionais oriundos de várias áreas da comunicação. Atuavam como bandeirantes que experimentaram diversas linguagens estéticas até descobrirem como fazer televisão. Seguindo os passos da TV Tupi, o teleteatro passava a ser uma espécie de “cartão de visitas” em todas as emissoras. (BRANDÃO, 2010: 41)

O *TV de Vanguarda*, exibido de 1952 a 1967, é considerado um marco na história da televisão paulista, além de um dos maiores expoentes deste modelo de ficção televisiva.

Paralelamente, o *Grande Teatro Tupi* do Rio de Janeiro também se consolidava como programa de sucesso, e ambos eram produzidos/exibidos pela Rede Tupi de Televisão, que integrava à época os Diários Associados, o primeiro oligopólio da informação no Brasil (BRANDÃO, 2010). Diferentemente das telenovelas e séries, o teleteatro se aproximava mais do teatro pelo formato único e não seriado, como em uma peça teatral: histórias com começo, meio e fim, que não são dividem em capítulos. Na segunda metade da década de 1960, com o advento das telenovelas diárias de baixo custo para as emissoras em relação ao teleteatro, o gênero perde a força e vai enfraquecendo, até deixar de ser produzido (BRANDÃO, 2010).

Assim como no teleteatro, a TV Tupi foi pioneira ao lançar em 1951 a primeira telenovela, chamada *Sua Vida me Pertence*, exibida ao vivo duas vezes por semana. Com o total de 15 capítulos, cada um com 15 minutos de duração, a trama escrita por Walter Foster e protagonizada pelo próprio, tinha a atriz Vida Alves como mocinha, e também Lia de Aguiar, Lima Duarte e Dionísio de Azevedo no elenco, todos atores consagrados na radionovela.¹¹ Uma década depois, com o aumento em 401% do número de aparelhos de televisão no Brasil (BRANDÃO, 2010), a TV Excelsior revolucionou o modo de fazer TV no país, implementando horários fixos na programação, investimentos na produção dos programas, slogans próprios e, principalmente, a telenovela diária. Em 1963 a emissora fez história ao estrear *2-5499 Ocupado*, novela escrita pelo argentino Alberto Migré, estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes (BRANDÃO, 2010). A princípio exibida às segundas, quartas e sextas-feiras, a trama foi a primeira a ir ao ar diariamente (XAVIER, 2007).

A partir de então a telenovela alavancou os índices de audiência da televisão e por superar os outros programas – como telejornais, shows de variedades, etc. – atingiu o horário nobre da programação (BRANDÃO, 2010). Nessa ascensão e processo de massificação da telenovela, a TV Globo, inaugurada em 1965 por Roberto Marinho, tem um papel de grande importância, pois além da administração profissionalizada já instituída pela Excelsior, a nova emissora deu suporte político ao governo e cresceu como grupo multimídia, em proximidade com o regime militar (HAMBURGER, 2005). Com esse respaldo e sob o comando de Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, em sua primeira década de existência

¹¹COPPI, Milena. *Sua Vida me Pertence* inicia na TV Tupi era da novela, que vira mania nacional. O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/sua-vida-me-pertence-inicia-na-tv-tupi-era-da-novela-que-vira-mania-nacional-20578121>> Acesso em 05/11/2017

(HAMBURGER, 2005), o novo canal superou as concorrentes e passou a liderar a audiência, estabelecendo o que ficaria conhecido como “Padrão Globo de Qualidade”.

2.1 O BEM E O MAL NA TELEDRAMATURGIA

Com uma estrutura dramática que prima pelo maniqueísmo, o melodrama tem como eixo central quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso, que correspondem a situações ou sensações: terríveis, excitantes, ternas e burlescas; expressas nos quatro clássicos personagens melodramáticos: traidor, justiceiro, vítima e bobo, que também se relacionam com os quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia, respectivamente. “Essa estrutura nos revela no melodrama uma tal pretensão de intensidade que só se pode alcançar à custa da complexidade” (MARTÍN-BARBERO, 1997: 168). É importante observar que esse esquema ainda se mantém nas telenovelas, mesmo que com variações. Principalmente no horário nobre da TV Globo, a faixa das nove, é comum as tramas terem a mocinha (vítima), o herói (justiceiro), o vilão/vilã, e o bobo representado não apenas por um único personagem, mas todo pelo núcleo de humor que serve como alívio cômico para as cenas de tensão. Contudo, nas novelas de Lícia Manzo, em que esse maniqueísmo é internalizado, as oposições não ficam tão explícitas, e o alívio cômico aparece “diluído” entre uma cena e outra, não havendo um núcleo específico de humor.

Essa esquematização da polarização maniqueísta permite a relação da experiência com os arquétipos (HOGGART apud MARTÍN-BARBERO, 1997), e acaba sendo uma chantagem ideológica. E de acordo com Northrop Frye, ela não produz só narrativas de romance sentimental: “(...) a oposição entre bons e maus não tem sempre um sentido ‘conservador’, e de algum modo, inclusive, o melodrama pode conter uma certa forma de dizer das tensões e dos conflitos sociais” (FRYE apud MARTÍN-BARBERO, 1997: 168). O autor considera a análise de Follain e Reboul para abordar o caráter moralista intrínseco do gênero, e conclui que o que fica da Revolução no melodrama é a sua moralidade.

O melodrama se configura teledramaturgicamente sob a influência folhetinesca da radionovela, mas apresenta na TV elementos que o diferenciam dos outros formatos industriais (THORNBURN apud BALOGH, 2001). Grosso modo, são histórias de amor e justiça, em que os mocinhos superam todos os obstáculos impostos pelos vilões em busca da felicidade. Embora as novelas até os dias atuais sejam criticadas por serem românticas

demais, no livro *O mal-estar na civilização* Freud toma essa “modalidade” de vida em que o amor é o centro de tudo como algo intrínseco do ser humano:

Uma atitude psíquica desse tipo chega de modo bastante natural a todos nós; uma das formas através da qual o amor se manifesta – o amor sexual – nos proporcionou nossa mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca da felicidade. (FREUD, 1929:13)

Assim, o melodrama e seus finais felizes moralísticos podem ser vistos como uma fantasia reconfortante, que corresponde ao desejo do público de escapar do real. “Essa estrutura pressupõe simplificações morais como a inserção de crimes e criminosos dentro de paradigmas de conflito moral conforme alegorias do bem e do mal (...)” (THORNBURN apud BALOGH, 2001: 168). Para entender melhor essa relação maniqueísta, cabe uma observação mais aprofundada dos conceitos de bem e mal neste contexto.

2.2 OS VILÕES E O MAL SEDUTOR

Segundo Martín-Barbero, a figura do “traidor” remete a trama ao romance de ação e ao terror, originalmente (1997: 169). Contudo, esse sujeito que se torna a personificação do mal e do vício, o vilão, também exerce um poder de sedução e certo fascínio, não só sobre a vítima como também no público. É comum nas novelas a mocinha ser enganada pelo mau-caráter, se envolver com ele afetuosamente e só descobrir suas reais intenções no meio ou no fim da história. Fenômeno que também é abordado por Freud, quando ele fala sobre a rejeição a uma capacidade original do sujeito de distinguir o bom do mau: “O que é mau, frequentemente, não é de modo algum o que é prejudicial ou perigoso ao ego; pelo contrário, pode ser algo desejável pelo ego e prazeroso para ele” (1929: 36).

Para definir o mal o autor retoma a ideia de que a felicidade está diretamente ligada ao amor: “mau é tudo aquilo que, com a perda do amor, nos faz sentir ameaçados. Por medo dessa perda, deve-se evitá-lo” (FREUD, 1929: 36). Por muito tempo os vilões foram classificados como “*cynicos*” (SOUZA apud CAMPEDELLI, 1985), e para a autora neste ponto a novela não mudou, pois explora uma reincidência temática. Contudo, ainda que o maniqueísmo persista e que haja de fato na teledramaturgia uma estética da repetição, a figura do vilão não se mantém nas tramas com tanta fixidez. Maria Lourdes Motter (2004) analisa em um artigo sobre heróis e vilões da telenovela os novos perfis desses representantes

do mal nas tramas da TV Globo, e fala de como eles muitas vezes estão tomando o protagonismo dos mocinhos. Na novela mexicana *Rubi* (2004), por exemplo, a personagem-título é uma protagonista vilã. Há também os vilões de redenção, como Félix (Mateus Solano), da novela *Amor à Vida* (2013/2014), que sofreu uma transformação profunda de caráter e formou o par romântico de foco principal no fim da história.

2.3 OS MOCINHOS E AS HEROÍNAS

A escolha do termo heroína para esse subtítulo não é aleatória. Por muito tempo a figura da “vítima” foi chamada de mocinha, para designar personagens femininas, e herói, quando referida aos homens. Segundo a definição de Martín-Barbero: “encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher” (1997: 169) e: “o ethos românico considera o heroísmo cada vez mais em termos de sofrimento, resignação e paciência (...)” (FRYE apud MARTÍN-BARBERO, 1997). Anna Maria Balogh (2002) une a essas características uma ingenuidade esquemática, hipersensibilidade e afetividade na maneira como a mulher é representada na telenovela. Mas, felizmente, isso também está mudando na teledramaturgia. O empoderamento das mulheres nas novelas de Manoel Carlos e Lícia Manzo (exibidas em 2011 e 2015) são exemplos disso. Lícia inclusive foi alvo de críticas como a de Nilson Xavier:¹² “(...) percebe-se um maior afinco de Lícia ao retratar personagens femininas em detrimento aos masculinos, em sua maioria reconhecidos como fracos, emocionalmente imaturos e/ou dependentes ou mesmo ‘bananas’”. Entretanto, conforme vai mostrar a análise da narrativa das duas tramas, esta é uma perspectiva questionável.

No esquema dos quatro personagens fundamentais do melodrama, o bem se divide entre a vítima – a princesa em apuros – e o justiceiro, o personagem masculino que vai salvá-la da injustiça que está sofrendo (MARTÍN-BARBERO, 1997: 170). Já Freud (1929) atribui ao modelo de homem moral uma consciência mais estrita e vigilante. A essa consciência, unem-se uma série de virtudes, de acordo com Maria Lourdes Motter: “valores positivos de honra, bondade, justiça, persistência, coragem e determinação (...) sendo capaz de manter, ainda que de forma precária, compromissos assumidos com a família, com funcionários, com terceiros” (2004: 69). Com toda sua boa intenção e caráter, os mocinhos e mocinhas da ficção

¹² XAVIER, Nilson. A TV precisa de mais bons roteiros e sutileza como em *Sete Vidas*. Blog do Nilson Xavier. Publicado em 10/01/2015. Disponível em: <nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2015/07/10/a-tv-precisa-de-mais-bons-roteiros-e-sutileza-como-em-sete-vidas/> Acesso em: 24/10/2017

resistem aos ataques dos vilões, e o desenrolar de seus embates vai se adaptando às diferentes configurações estéticas.

2.4 A ESTÉTICA DA REPETIÇÃO

Além da oposição bem x mal, a novela opõe o reconhecimento ao estranhamento, a fragmentação em capítulos e blocos à continuidade e coesão, e também por isso se tornou o melhor exemplo da estética da repetição (BALOGH, 2002: 165), que são as numerosas reiterações que o formato carrega, desde as vinhetas de abertura e intervalo, até os tipos/arquétipos de personagens que são recorrentes em diversas tramas, de diferentes autores.

Por ser atualmente uma obra exibida quase que diariamente (de segunda a sábado), e que fica geralmente de 6 a 8 meses no ar, a telenovela demanda vários níveis de reiteração da informação, tanto para que o telespectador que perdeu uma parte ou um capítulo consiga se localizar e seguir acompanhando a trama, quanto para explicar o enredo sucessivamente e “fisgar” aquele público que começa a assistir já com a história em andamento. “A novela é a mestra das fofocas, dos comentários, das recordações. Todas essas estratégias visam ao retorno do vasto caudal das ações prévias para o telespectador” (Ibid.: 166). Um dos recursos usados para garantir que isso aconteça é a repetição das cenas prévias sob a narração de “nos capítulos anteriores”.

A recapitulação por *flashback* havia caído em desuso nas novelas, nos últimos anos, embora em séries seja bastante recorrente. Apesar de sempre voltar um pouco a cena do gancho do capítulo anterior, o “resumão” anunciado pelo narrador há tempos não era exibido, até que ressurgiu mais recentemente. Na novela das sete *Rock Story* (2016/2017) todas as segundas-feiras o capítulo começava com uma sucessão de cenas, reunindo o que aconteceu de mais importante na semana anterior. E no último capítulo a frase “*Previously on Rock Story*”,¹³ estrutura típica das séries, foi dita em off e no idioma inglês, enquanto na tela apareceu a tradução por escrito¹⁴. Também em *A Força do Querer* (2017) no início de todo capítulo um narrador anunciava: “no capítulo anterior...” e em seguida era exibido um compacto das cenas mais relevantes do referido capítulo, como em um prólogo. A mesma

¹³a tradução exibida na tela foi: ‘nos capítulos anteriores...’

¹⁴ O último capítulo da novela *Rock Story* está disponível para ser assistido na plataforma de streaming da Rede Globo: <<https://globoplay.globo.com/v/5919348/>> Acesso em: 25/10/2017

dinâmica foi mantida na trama que a sucedeu no horário nobre da TV Globo, *O Outro Lado do Paraíso*, a partir de outubro de 2017. Ana Maria Balogh exemplifica tanto essa prática quanto a de antecipar as cenas dos próximos capítulos:

Durante as guerras mais acirradas de audiência, foi frequente a supressão desses elementos repetitivos que agora voltam em novelas como *Força de um Desejo* (das seis) e *Terra Nostra* (Globo, das oito). Nesta última, o recurso utilizado foi a abertura da novela trazendo apenas flashes do capítulo anterior e entrando logo na trama do dia, e finalizando em geral com o congelamento da imagem do último bloco sobre o personagem cuja trajetória estará em jogo, pois seu destino será de algum modo transformado no (s) capítulo (s) imediatamente subsequente (s), constituindo assim um gancho final de capítulo. (BALOGH, 2002: 165)

Há ainda a reiteração da música, sempre segundo a mesma autora, que serve como chamado sonoro que avisa ao telespectador quando vai começar a novela; bordões em texto e em gesto, como o balançar das pulseiras do Sinhozinho Malta (Lima Duarte) em *Roque Santeiro* (1985/1986), o que facilita o reconhecimento e aumenta a empatia do espectador com o personagem. (BALOGH, 2002: 167). Como recurso visual de reiteração, as tomadas que mostram o cenário costumam também se repetir, a fim de localizar o público no espaço dramático (Ibid.: 166). Nas tramas da Globo isso é mais ressaltado quando há deslocamento de cidade, como por exemplo na novela *A Vida da Gente* (2011), ambientada em Porto Alegre, Gramado e parcialmente em Florianópolis. Em novelas mexicanas, como *A Usurpadora* (1998) ainda é comum e muito usada essa prática de mostrar um plano da frente da casa ou prédio comercial na transição de um personagem, ou núcleo, para outro.

Samira Youssef Campedelli define a telenovela, quanto à estética, como “folhetim eletrônico” e fala da ficção como “culto à peripécia”, onde “os fatos não ocorrem, acontecem, vêm prenhes de consequências (...) do ponto de vista técnico, o entrecruzamento das diferentes histórias manipuladas como fios de uma trança que vai se desenvolvendo” (CÂNDIDO apud CAMPEDELLI, 1985: 20). A autora afirma ainda que a trama é pluriforme, com uma técnica ficcional multívoca, ou seja: tem várias bases dramáticas, que vão se agregando à história por justaposição. E atenta também para a questão da temporalidade na narrativa, um “processo do enquanto”, segundo Janete Clair, que é a duração esticada até o desfecho, onde os conflitos serão resolvidos. “A macroestrutura de uma telenovela abrange a estrutura geral e a de cada semana. Os pontos-chave serão

distribuídos de modo a manter a tensão dramática através dos capítulos” (CAMPEDELLI, 1985: 21).

Para além do que foi explanado acima, o “palimpsesto rígido” implementado pela TV Globo com seus três horários de novela (BALOGH, 2002: 160) demarcam também a repetição do tema ou gênero das tramas, o que dá a ideia de um ciclo sem fim. Na faixa das seis, são as tramas “água com açúcar”, geralmente de época, em que a oposição entre o bem e o mal acontece de maneira mais maniqueísta. Não é o caso das duas novelas que são objeto deste trabalho e foram exibidas neste horário, rompendo com essa tradição folhetinesca, mas mantendo uma certa leveza, conforme será estudado na análise da narrativa mais à frente. Às sete, a comédia desponta como gênero predominante, na maior parte das vezes, mas é um espaço de experimentação que tem emplacado muitos sucessos, como *Totalmente Demais* (2015), uma novela com o plot cinderela¹⁵ com antagonista forte, não maniqueísta, e que concorreu ao Emmy de melhor novela neste ano de 2017. Ao horário nobre (nove horas) é reservado o momento de abordar temas fortes e polêmicos, com mais liberdade para cenas de teor sexual; o que no passado era relegado à faixa das dez (BALOGH, 2002), atualmente ocupada por remakes e as chamadas “superséries”, tramas menores que têm em torno de 70 capítulos.

¹⁵ Ver item 3 da lista de plots em: CAMPEDELLI, 1985:45

3. A REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA NA TELENOVELA

Michel Foucault acredita que “a família é uma das formas remanescente do poder soberano no Ocidente” (FOUCAULT apud SODRÉ, 1977: 46), uma vez que na organização familiar o poder se mostra nos moldes da monarquia, representado na função individualizada do pai: “É este quem estabelece a filiação (assim como o corpo do rei constitui o súdito) e assegura a penetração na célula familiar dos vários discursos disciplinares instituídos pela Ordem Social” (Ibid.: 46).

Na década de 1960 esse modelo de família nuclear patriarcal de classe média era considerado o público por excelência da televisão, que se incorpora à rotina das famílias, de maneira diferente do rádio (BERGAMO, 2010). Além de implementar uma grade de programação fundamentada na divisão de tempo entre o trabalho e o lazer dos membros da família (BERGAMO, 2010), a telenovela desde os seus primórdios apresenta dramas em que a unidade de lugar era a casa (SODRÉ, 1977). Essa incorporação do real acontece por meio do campo semântico da família, no intuito de reforçar o status quo a partir dos parâmetros morais da instituição familiar. “Do ponto de vista do conteúdo da programação, o universo do vídeo é regido pela moral doméstica” (SODRÉ, 1997: 81).

Embora tenha sido baseada na soberania do pai durante muito tempo, no século XVII, o poder patriarcal da família ocidental foi desafiado pela irrupção do feminino, e com o advento da burguesia o lugar central da célula biológica familiar foi sendo tomado aos poucos pela maternidade (ROUDINESCO, 2003), à medida que as relações de classes foram se transformando na sociedade moderna, e reivindicações feministas proporcionam um processo de emancipação das mulheres. E a telenovela, como espelho do real (SODRÉ, 1977), vai acompanhando essas e outras transformações, como é o caso de muitas tramas, inclusive as de Lícia Manzo, objeto deste trabalho. Na novela *A Vida da Gente*, por exemplo, o núcleo familiar principal tem duas fortes figuras maternas, avó e mãe das protagonistas, ao passo que o pai biológico delas nunca aparece, e pouquíssimas vezes é mencionado.

Assim como a emancipação feminina, também as relações homoafetivas, as novas tecnologias de concepção e outros aspectos do contexto social exerceram influência nos produtos ficcionais da televisão, o que provocou transformações nas estruturas familiares apresentadas na TV. E com um “breve voo diacrônico”, parafraseando Anna Maria Balogh (2002), é possível retomar algumas obras emblemáticas que romperam barreiras nesse sentido.

No fim da década de 1960 acontece uma renovação estética na teledramaturgia, introduzida pela novela *Beto Rockfeller*, exibida pela TV Tupi entre 1968 e 1969 (RIBEIRO & SACRAMENTO, 2010). Até então, as tramas da TV Globo eram no estilo “capa e espada”, conduzidas pela cubana Glória Magadan. *O Sheik de Agadir* (1966/1967) e *Sangue e Areia* (1967/1968) são exemplos de sucesso da época, mas Bráulio Pedroso, autor de *Beto Rockfeller*, radicaliza no realismo, propondo uma história urbana, com diálogos coloquiais, que se aproximava do cotidiano do brasileiro e se afastava – inclusive no modo de interpretação dos atores – do modelo melodramático (atuação com expressões exageradas e teatrais, voz impostada e marcações rígidas). Esse “abrasileiramento” da telenovela faz tanto sucesso que na TV Globo, ainda em 1969, Janete Clair escreve *Véu de Noiva*, que tinha o seguinte slogan: “Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real. A novela-verdade” (RIBEIRO & SACRAMENTO, 2010: 125). O novo formato muda em definitivo a maneira de se fazer novela, tanto que, 42 anos depois, em 2011, o título da primeira trama de Lícia Manzo, *A Vida da Gente*, ainda reverbera a mensagem do slogan de *Véu de Noiva*. Contudo, em alguns momentos o estilo “capa e espada” ainda voltou a ser explorado, ainda que repaginado, como em *Que Rei Sou Eu?* (1989), por exemplo.

Durante o regime militar a teledramaturgia da TV Globo, assim como outros veículos de comunicação e manifestações artísticas, foi submetida à censura e por vezes novelas já com uma frente considerável de capítulos gravados foram proibidas de irem ao ar. Dentre as tramas sumariamente censuradas estava *Despedida de Casado*, de Walter George Durst¹⁶. Anunciada para estreiar em 3 de janeiro de 1977, a história tinha como foco central um casamento em crise, e a separação de casais era tabu naquele tempo, o que levou o censor a declará-la como “atentatória aos bons costumes” (XAVIER, 2007). O regime achava que os casais não deveriam se separar nas novelas. Naquele momento, o divórcio ainda não tinha sido legalizado. Isso só aconteceria em dezembro daquele ano, quando foi aprovada o projeto do senador Nelson Carneiro.

Sucesso da década de 1970, *Irmãos Coragem* trazia como conflito familiar a oposição de gerações. Abordou também a oposição de gênero nos pares românticos e relações conjugais. Mas ainda assim, as heroínas estavam fadadas a realizar a maternidade, antes ou depois do casamento, destino que começa a mudar na década seguinte

¹⁶ COPPI, Milena. *Despedida de casado*, novela da TV Globo, é censurada pela ditadura em 1976. O Globo. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/despedida-de-casado-novela-da-tv-globo-censurada-pela-ditadura-em-1976-20572195> Acesso em: 29 de novembro de 2017.

(HAMBURGER, 2005). Homero Sánchez, criador e chefe do departamento de pesquisa de audiência na TV Globo, de 1971 a 1982, acreditava que as novelas continuariam leais à noção de que a estrutura familiar ideal é a nuclear, organizada em torno da mãe, pai e filhos.

Talvez se defendendo contra acusações de senso comum sobre o valor questionável das novelas e, coerente com o pressuposto teórico que prevê o respeito aos valores morais que sustentam a sociedade, do ponto de vista do pesquisador que ajudou a criar o padrão de qualidade da Rede Globo [Homero Sánchez] a família teria permanecido a instituição mais importante nas novelas, e as mulheres as figuras centrais na manutenção da unidade familiar. Haveria noções sobre família, mulher e maternidade que as novelas não poderiam questionar, por exemplo, a ideia de que as mulheres casadas e com filhos não devem trair os maridos. Se em uma novela uma mulher casada se apaixonasse por outro homem, o marido teria que morrer para liberá-la para um novo amor. Novelas retratam famílias chefiadas por mulheres que criam os filhos sozinhas porque esse tipo de família faz parte da realidade social brasileira. (HAMBURGER, 2005: 50)

Em 1989, estreou na faixa das sete da TV Globo a novela *Bebê a Bordo*, de Carlos Lombardi, que trazia já na abertura a alegoria da cegonha que entrega os bebês, preparados e enviados por anjos. O nome a princípio seria *A Filha da Mãe*, mas foi mudado por sugestão de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni.¹⁷ A história partia de Ana, a protagonista vivida por Isabela Garcia, que dá à luz em um táxi, durante uma fuga da polícia após ter se envolvido em um assalto. Para não ser pega, ela acaba abandonando a filha, Heleninha, no carro dirigido por Tônico Ladeira (Tony Ramos). A jovem, por sua vez, também foi abandonada pela mãe, Laura (Dina Sfat), que tenta se redimir lutando pela guarda da neta. Com muito humor e irreverência característicos do horário, a novela analisava as relações familiares abordando temas como maternidade, paternidade e afetividade; com enredo cheio de ação (GUIA ILUSTRADO DA TV GLOBO, 2010).

Baseada em pesquisas científicas sobre inseminação artificial, Glória Perez visitou uma clínica de reprodução assistida em São Paulo que fazia experiências nesse sentido e escreveu a sinopse de *Barriga de Aluguel* ainda em 1985, bem antes de o assunto virar notícia.¹⁸ Contudo, a trama só foi ao ar a partir de agosto de 1990, e com a história do casal

¹⁷ Memória Globo. Disponível em:

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/bebe-a-bordo/curiosidades.htm>> Acesso em: 12/11/2017

¹⁸ Memória Globo. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/barriga-de-aluguel/curiosidades.htm> Acesso em: 12/10/2017

Ana (Cássia Kis) e Zeca (Victor Fasano), que contrata a jovem Clara (Cláudia Abreu) para gerar seu filho como barriga de aluguel, discutiu os limites éticos da inseminação (GUIA ILUSTRADO DA TV GLOBO, 2010). E colocou como questão a maternidade, na disputa pelo direito de ficar com filho gerado a partir do material genético de uma, no útero da outra. O conflito ético mobilizou o país, o que foi representado inclusive em cena, com o repórter que mostrava na própria novela a opinião de pessoas abordadas na rua a respeito do impasse: com quem deve ficar a criança? Na cena final, depois de uma vitória para cada lado no tribunal, Ana e Clara dão as mãos ao bebê e caminham juntas com ele, deixando o desfecho em aberto e a ideia de um novo arranjo familiar, onde há lugar para duas mães.

A fim de discutir o racismo, Gilberto Braga apresentou uma família nuclear negra e bem-sucedida na novela *A Próxima Vítima*, em 1995, e além de provocar o debate sobre preconceito (GUIA ILUSTRADO DA TV GLOBO, 2010), explicitou a falta de representatividade de famílias negras que não sejam pobres na ficção televisiva nacional. Nessa mesma década, o sucesso de *Pantanal*, na TV Manchete, trouxe de volta Benedito Ruy Barbosa para o rodízio de autores do horário nobre da Rede Globo e com ele a estrutura familiar patriarcal, conforme observa Esther Hamburger ao comparar as obras do autor nos anos 1990 – *Renascer* (1993), *O Rei do Gado* (1996/1997) e *Terra Nostra* (1999/2000) – com tramas anteriores:

A estrutura familiar nuclear, chefiada por homens compreensivos e mulheres mães aplicadas, abalada, no modelo anterior, pela instabilidade e pela fragmentação, também ressurgiu aqui. Ao contrário da linhagem anteriormente descrita, os protagonistas de Benedito Ruy Barbosa em geral têm muitos filhos homens, garantindo a continuação da linhagem patrilinear, ameaçada na versão anterior, em que os coronéis frequentemente tinham filhas únicas mulheres (HAMBURGER, 2005: 126).

Já em 2002, Cláudia Raia interpretou uma personagem transexual na novela *As Filhas da Mãe*, escrita por Silvio de Abreu, Alcides Nogueira e Bosco Brasil para o horário das sete da TV Globo. A trama transitava entre a farsa e a chanchada, contando a história de um reencontro familiar entre a matriarca Lulu de Luxemburgo (Fernanda Torres/ Fernanda Montenegro) e suas três filhas: Tatiana (Andréa Beltrão), Alessandra (Bete Coelho) e Ramon (Cláudia Raia), que passa por uma cirurgia de redesignação sexual e surpreende a todos ao se apresentar como Ramona (GUIA ILUSTRADO DA TV GLOBO, 2010). A questão de gênero volta a ser abordada, desta vez com mais seriedade e enorme repercussão, em *A Força*

do *Querer* (2017), que mostrou todo o processo de transição de gênero de Ivana (Carol Duarte) para Ivan. Depois de se descobrir homem trans e assumir a nova identidade de gênero para a família, o personagem também ficou grávido e sofreu um aborto, após ter sido agredido por transfóbicos na rua.

A adoção de um bebê por um casal homoafetivo foi tema de uma das tramas paralelas da novela *Senhora do Destino* (2005), quando Leo (Mylla Christie) e Jenifer (Bárbara Borges), depois de terem assumido sua relação amorosa, foram morar juntas e adotaram um recém-nascido que havia sido abandonado próximo ao hospital em que a médica (Leo) trabalhava (GUIA ILUSTRADO DA TV GLOBO, 2010). Em 2014, na reta final de *Amor à Vida*, foi ao ar o primeiro beijo entre dois homens na televisão brasileira, protagonizado por Félix (Mateus Solano) e Niko (Thiago Fragoso). O casal formado pelo vilão redimido com o “carneirinho” – apelido do personagem de Fragoso – conquistou a torcida do público e formou uma família com dois filhos: Fabrício, gerado por Amarilys (Danielle Winits) no esquema de barriga solidária, e Jayminho (Kayky Gonzaga), que é adotado.¹⁹

¹⁹Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/amor-a-vida/amor-a-vida-niko-eron-amarilys-e-o-golpe-da-barriga-solidaria.htm>> Acesso em: 13/11/2017

4. LÍCIA MANZO E O DRAMA FAMILIAR NA TELEDRAMATURGIA

Segundo entrevista cedida ao site Memória Globo (2015),²⁰ Lícia Manzo, carioca nascida em 28 de março de 1965, teve seu primeiro contato com o teatro ainda na adolescência, quando entrou para o Tablado, tradicional escola de interpretação do Rio de Janeiro. Aos 15 anos fundou o grupo Além da Lua, que em 1984 ganhou o Prêmio Molière de melhor grupo de teatro para crianças. Trabalhou como atriz até os 30 anos, e nesse período atuou nos espetáculos *A Aurora da Minha Vida* e *La Ronde*, além de peças consagradas de William Shakespeare e Bertolt Brecht. Também comprou os direitos de *Crimes Of The Heart*, de Beth Henley, autora norte-americana vencedora do Pulitzer.

A instabilidade financeira do trabalho como atriz levou Lícia a partir para uma nova empreitada: a Oficina de Autores da Globo. Apesar de ter sido reprovada ela não desistiu, pensando que se não fosse por essa porta, seria por outra. Por meio de um convite de José Lavigne, ela escreveu para *Os Trapalhões*, em 1992, e depois Cláudio Paiva a chamou para integrar a equipe do *Sai de Baixo*, em 1996. Cinco anos depois, a dramaturga passou a escrever para o *Retrato Falado*, quadro de humor que dramatizava histórias reais enviadas pelos telespectadores, exibido no *Fantástico* e protagonizado por Denise Fraga. Quando o quadro saiu do ar, Lícia foi em busca de outras oportunidades, avisando aos amigos sobre sua disponibilidade, e foi então que se tornou colaboradora de *Malhação*, em 2003, a convite da autora Andrea Maltarolli. Porém, no ano seguinte ela voltou a escrever humor, desta vez junto com a equipe de *A Diarista*. Nesse período também trabalhou em outros quadros do *Fantástico*, como por exemplo o *Papo Irado*, de Heloisa Perissé.

Lícia era colaboradora de *Três Irmãs*, trama das sete de Antonio Calmon, em 2008, quando seu seriado *Tudo Novo de Novo* foi aprovado e por isso deixou a novela. Inspirado em *Malu Mulher*, o primeiro produto de ficção seriada da autora já tinha como tema um retrato da sociedade contemporânea com novos arranjos familiares, assunto que seria também foco de suas duas novelas: *A Vida da Gente*, em 2011, e *Sete Vidas*, em 2015.

De volta ao teatro em 2009, mas desta vez apenas como autora, Lícia foi indicada ao Prêmio Shell na categoria melhor texto com o espetáculo *A História de Nós 2*, estrelado por Alexandra Richter e Bruno Garcia. Formada em jornalismo e mestra em Literatura Brasileira

²⁰ Lícia Manzo: Trajetória. Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/profissionais/licia-manzo/licia-manzo-trajetoria.htm>> Acesso em: 15/11/2017

pela PUC/RJ, ela foi indicada ao Prêmio Jabuti pelo ensaio *Era uma vez: eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*, em 2003.

4.1 NOVELA *A VIDA DA GENTE*

Com a sinopse de sua primeira novela aprovada, Lícia Manzo encarou o desafio não só de fazer uma boa estreia como autora titular, mas também o de substituir *Cordel Encantado*, um grande sucesso de Thelma Guedes e Duca Rachid no horário das seis, que alcançou média de 30 pontos de audiência.²¹ Além disso, apostou em uma trama contemporânea, fora do modelo de época característico desta faixa, que costuma ser ocupada por histórias em que a dicotomia entre o bem e o mal é apresentada de maneira mais maniqueísta, com a previsível vitória dos mocinhos e punição dos vilões no final (BALOGH, 2002). *A Vida da Gente* não se encaixa nesse perfil, definitivamente, apesar de conservar elementos do melodrama e do folhetim em sua narrativa.

Exibida de 26 de setembro de 2011 a 02 de março de 2012 na TV Globo, a primeira telenovela de Lícia Manzo teve Marcos Bernstein como coautor²² e Álvaro Ramos, Carlos Gregório, Giovana Moraes, Marta Goes e Tati Bernardi como colaboradores. A direção geral foi de Jayme Monjardim e Fabrício Mamberti, e a história – ambientada na região sul do Brasil, entre Porto Alegre e Gramado – foi contada em 137 capítulos, que iam ao ar de segunda a sexta. A vinheta de abertura de *A Vida da Gente* apresenta um *flashback* imagético da vida das protagonistas e a formação da família nuclear que é o eixo principal da trama. Com fotografias e cenas anteriores ao período em que a história tem início – um dos recursos de reiteração citados por Balogh (2002) – a abertura contextualiza o espectador em relação ao passado dos protagonistas e da configuração familiar que se forma com o casamento de Eva (Ana Beatriz Nogueira) e Jonas (Paulo Betti).

Como tantos outros dramaturgos, Lícia Manzo desenrola o novelo de *A Vida da Gente* a partir de um romance, o amor que nasce entre dois adolescentes criados como irmãos, que é proibido pelos pais, e depois se desdobra em um triângulo amoroso, cheio de reviravoltas que surpreendem o público e mudam os rumos das vidas dos personagens. O

²¹ RITO, Regina. Lícia Manzo é a nova aposta da Globo para a novela das 18h. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/tv/licia-manzo-e-a-nova-aposta-da-globo-para-a-novela-das-18h.f49507c7255a310VgnCLD20000bbcccb0aRCRD.html>>. Acesso em: 15 de nov. 2017

²² Disponível em Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/a-vida-da-gente/ficha-tecnica.htm> consultado em 1/05/2017

que marca o estilo da autora, além do protagonismo do texto em sua obra, é que, não só na trama principal como em todas as tramas paralelas, ela explora diferentes situações de drama familiar, o que a aproxima de Manoel Carlos, autor de sucessos como *Por Amor* (1997), *Laços de Família* (2000), *Mulheres Apaixonadas* (2003) e do seriado *Malu Mulher* (1979), que inspirou Lícia em *Tudo Novo de Novo*.²³ Em *A Vida da Gente*, há pelo menos quatro sub tramas que abordam novas configurações familiares, e quase todos os personagens são retratados dentro de um contexto de família, sendo expostos a conflitos internos e/ou de convivência. Em entrevista ao programa *Ofício em Cena*, em 2015, Lícia comentou o motivo de as relações familiares serem sempre retratadas em suas novelas: “A família é a matriz de todos nós. O indivíduo só pode ser compreendido no seu contexto familiar. É ali que vai delinear suas primeiras relações com o mundo” (MANZO, 2015).²⁴

Tudo começa com um pesadelo de Iná (Nicette Bruno), em que Ana (Fernanda Vasconcelos) e Manuela (Marjorie Estiano), suas netas, aparecem se afundando em águas escuras. O sonho é a premonição de uma cena que só vai acontecer no décimo quarto capítulo. Assustada, a avó telefona para Manu, que está na arquibancada do jogo de tênis em que Ana disputa um importante campeonato e sai vitoriosa, para orgulho de Eva (Ana Beatriz Nogueira), que por sua vez é filha de Iná e mãe das duas protagonistas. Tanto na abertura quando em todo o primeiro capítulo, o pai biológico de Ana e Manu é uma figura ausente, nunca aparece – ele morreu quando a filha mais velha tinha cinco anos –, e Jonas, o padrasto, embora esteja de corpo presente, está na maior parte do tempo resolvendo pelo celular ou computador questões de trabalho. Temos então uma família nuclear de base matriarcal, formada por Eva e suas duas filhas, que se casou e foi morar com Jonas e seus dois filhos: Rodrigo (Rafael Cardoso) e Fernanda (Maria Eduarda). Iná é uma avó que foge do estereótipo conservador, pois deixa clara sua descrença no casamento como instituição e insiste em manter-se namorada de Laudelino (Stênio Garcia), que sonha em se casar com ela.

Eva não corresponde ao arquétipo de mãe cândida que ama os filhos incondicionalmente, sem fazer distinção entre eles. A adoração que tem por Ana, a filha campeã, e a rejeição a Manuela, a filha manca, fortalece o laço entre as duas irmãs, que são

²³ Lícia Manzo: Trajetória. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/profissionais/licia-manzo/licia-manzo-trajetoria.htm>>

Acesso em: 15/11/2017

²⁴ MANZO, Lícia. *Ofício em Cena* recebe autora de novelas Lícia Manzo. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/tv/noticia/2015/09/oficio-em-cena-recebe-autora-de-novelas-licia-manzo.html>>

Acesso em: 17/11/2017

muito amigas e confidentes. Benevolente, Manu não transparece nenhum tipo de ressentimento pelo tratamento desigual que Eva dispensa a ela, nem esboça qualquer recalque em relação a Ana. Esta, por sua vez, recrimina a mãe e sai sempre em defesa de Manu, fazendo questão de enaltecê-la sempre que tem oportunidade, como por exemplo quando dedica a ela a vitória no torneio de tênis e lhe oferece o troféu. Essa cumplicidade entre duas destoa do plot irmãs rivais que recorrentemente é explorado nas novelas, sobretudo com gêmeas, vide *A Usurpadora* (1998), *Mulheres de Areia* (1973 e remake em 1993) e *Paraíso Tropical* (2007), exemplos em que o maniqueísmo é explorado por meio da estrutura gêmea boa X gêmea má.

4.1.1 A PAIXÃO DE ANA E RODRIGO

Ana e Rodrigo (Rafael Cardoso) foram criados como irmãos dos 10 aos 17 anos, no período em que Eva e Jonas ficam casados. Apaixonados, eles declaram seu amor e têm a primeira relação sexual justamente no mesmo dia em que o casamento de seus pais acaba, após um flagrante de traição. Com o divórcio litigioso e a pressão dos pais, jovem casal se desentende e acaba sendo afastado. Ana então descobre que está grávida e se desespera, pois sua carreira e contrato com os patrocinadores – ancorada na imagem de boa moça e jovem atleta determinada – são a única fonte de renda com que ela, sua mãe e irmã podem contar. Ao encontrar o exame de gravidez da filha, Eva se sente traída e acusa a filha de abandoná-la. “É o fim da vida, o fim do meu sonho para você, um sonho de autonomia e independência”, ela diz na cena.²⁵

Diferentemente das mocinhas das novelas de época, muitas vezes filhas de coronéis, que são recriminadas e renegadas pelos pais ao revelarem sua gravidez, Ana não é repreendida por ter sido “desonrada”, muito menos obrigada a se casar com o pai da criança. O argumento contra a gravidez não é moral. O embate com a mãe acontece, pelo mesmo motivo – a gravidez precoce – porém com uma perspectiva contemporânea, que espelha a realidade. Em 2011, ano em que a novela foi ao ar, 19,3% dos bebês nascidos no Brasil tinham mães de até 19 anos,²⁶ e de acordo com a ONU, entre as mães adolescentes, de cada

²⁵ *A Vida da Gente*, capítulo de quarta-feira, dia 28/09/2011, na íntegra, disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1645184/programa/>> Acesso em: 16/11/2017

²⁶ BARBON, Júlia. Uma em cada cinco crianças nascidas no país é filha de adolescente. Folha online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1862231-uma-em-cada-cinco-criancas-nascidas-no-pais-e-filha-de-adolescente.shtml>> Acesso em: 16/11/2017

cinco, três não trabalham nem estudam.²⁷ Na novela, a gravidez de Ana aparece como um empecilho para a realização de sua carreira profissional.

Eva lembra Ana que ela própria aos 18 anos era pobre e tinha que sustentar sozinha as duas filhas, e se une a Vitória (Gisele Fróes), a treinadora da moça, para tentar solucionar o “problema”, propondo um aborto. Vitória também se apresenta na trama como uma figura materna desconstruída do estereótipo da mãe amorosa e emotiva. Extremamente rígida, objetiva e até grosseira, ela é quem mantém financeiramente sua família, uma vez que Marcos (Angelo Antonio), seu marido, é formado em direito, mas não consegue passar no exame da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) e, portanto, se dedica aos cuidados da casa e das duas filhas. Contudo, a treinadora guarda um segredo: aos 19 anos, engravidou e entregou o bebê para a adoção. Quando Alice (Stephany Brito) é encontrada e se revela sua filha, faz de tudo para mantê-la afastada do marido e das duas outras filhas, o que deixa a garota decepcionada.

Ana recusa terminantemente o aborto, se justificando apenas pela falta de coragem de tirar seu filho. Assim, a personagem funciona como agente da moral cristã familiar, conforme explica Muniz Sodré: “A realidade que a telenovela restitui a seu público é a realidade (sonhada) da moral caseira” (SODRÉ, 1977: 83). No debate entre Eva, Ana e Vitória sobre a gravidez indesejada e precoce, com a proposta de interromper a gestação, o texto reflete questionamentos e reivindicações que estão em pauta desde então e ainda hoje em dia. Principalmente por causa da proposta de emenda à Constituição (PEC 181) proibindo qualquer tipo de aborto, inclusive em caso de estupro, e que foi aprovada no dia 8 de novembro de 2017 por uma comissão especial criada para debater o tema na Câmara dos Deputados.²⁸ Em cena que foi ao ar em 2011, Eva aconselha a filha a não contar para Rodrigo que engravidou, e diz: “Você não vai contar se não quiser que homem nenhum decida o seu futuro”.²⁹ Seis anos depois, 18 deputados votam sobre o futuro das mulheres de

²⁷ Desigualdades ameaçam saúde e autonomia das mulheres, alerta fundo de população da ONU. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/desigualdades-ameacam-saude-e-autonomia-das-mulheres-alerta-fundo-de-populacao-da-onu/>> Acesso em: 16/11/2017

²⁸ CAGNI, Patrícia. Comissão aprova projeto que proíbe todos os tipos de aborto. Jornal O Globo online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/comissao-aprova-projeto-que-proibe-todos-os-tipos-de-aborto-22046135>> Acesso em: 17/11/2017

²⁹ Capítulo 3 da novela *A Vida da Gente*, exibido em 28 de setembro de 2011. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1645184/programa/>>. Acesso em: 17/11/2017

um país, sob a premissa de que “a vida começa já no momento da concepção”,³⁰ segundo o deputado Jorge Mudalen, o proponente da PEC.

Sob a ameaça de perder o patrocínio como atleta, Ana cede à pressão e acaba concordando com uma farsa proposta por Vitória: ir com a mãe passar uma temporada na Patagônia para tratar uma suposta lesão, a fim de esconder a gravidez, e então dar a criança para adoção após o parto. Apesar dos apelos de Manuela para que ela divida o drama com o namorado, a tenista embarca para a Argentina, onde dá à luz Júlia, mas decide não entregá-la aos pais adotivos. Num ato desesperado para preservar a carreira de Ana, Eva então registra a neta, Júlia, como sua filha.

4.1.2 ANA FICA QUATRO ANOS EM COMA

De volta ao Brasil, Eva diz à imprensa que Júlia é fruto de uma relação passageira que teve durante a viagem e Ana começa a retomar sua carreira. Contudo, os conflitos entre mãe e filha são constantes, principalmente pelas divergências das duas em relação à criação da menina. Com o apoio de Manu, Ana então decide tomar as rédeas de sua vida e ir com a irmã e a filha para casa da avó, em Gramado. É nessa viagem de carro que acontece a segunda reviravolta dramática da trama: o carro capota na estrada e cai em um rio. Manu consegue tirar a sobrinha do carro e nadar com ela até a margem, mas Ana não tem a mesma sorte. Quando resgatada e levada para o hospital, os médicos diagnosticam um estado de coma profundo e sem previsão de ser revertido.

Assim como a mãe, avó e irmã de Ana, Rodrigo se desespera ao saber do acidente e Manu, comovida, confirma o que o rapaz já desconfiava: que a pequena Júlia é fruto do curto namoro dele com Ana. O estudante de arquitetura então consegue a guarda da menina após um teste de DNA, mas é expulso de casa pelo pai, assim como Manu, que sofre a rejeição de Eva, inconformada com a revelação da farsa. Sem ter para onde ir, os dois seguem com Júlia para a casa de Iná, onde começam uma vida nova e vão se aproximando durante a árdua tarefa de criar juntos a criança, sendo ainda tão jovens. Passados três anos, Manu enfrenta um conflito ético diante da constatação de que ama o pai da filha de sua irmã. Diferentemente do formato clássico de melodrama, em que o impedimento para o romance da mocinha é

³⁰ CAGNI, Patrícia. Comissão aprova projeto que proíbe todos os tipos de aborto. O Globo online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/comissao-aprova-projeto-que-proibe-todos-os-tipos-de-aborto-22046135>> Acesso em: 17/11/2017

imposto pelo vilão. Manuela fica entre o amor e a culpa, um conflito que se dá internamente, e é verbalizado em uma longa conversa com a avó, e depois num pedido de perdão a Ana, no hospital.

Com o apoio de Iná e condenados por Eva, Manu e Rodrigo formam uma família com Júlia (Jesuela Moro), que a essa altura já chama a tia de mãe. Durante o tempo em que Ana fica em coma, ela escreve relatos sobre sua vida e o crescimento de Júlia em um blog dedicado à irmã, com muito carinho. Até que Ana desperta do coma e fica sabendo pela mãe que Manu e Rodrigo estão juntos. A descoberta a deixa revoltada, sentindo-se traída.

4.1.3 MANUELA X ANA

O despertar de Ana e sua volta como personagem ativa na trama muda a dinâmica da novela. Com o conflito entre duas mães e a questão ética, o público fica dividido, como na novela *Barriga de Aluguel*, pois o lado “certo” (ou o bem) varia de acordo com a perspectiva do indivíduo, ou seja: o maniqueísmo não está mais definido e claramente exposto pela índole e ações dos personagens. A felicidade de uma resulta na infelicidade da outra, e assim a história segue. Depois de ler os relatos do blog que a Manu lhe dedicou durante o período do coma, a ex-atleta faz as pazes com a irmã, mas sofre com o distanciamento de Júlia, que apesar de saber que é filha de Ana, tem a tia como figura materna. Também é a partir daí que triângulo amoroso se estabelece. Apesar de Ana garantir que a paixão por Rodrigo ficou no passado e se envolver com Lúcio (Thiago Lacerda), seu médico, o ex-casal não resiste a um beijo e passa a ter sucessivas recaídas às escondidas. Eva descobre e arma para Manu flagrá-los juntos. A relação das duas irmãs nesse momento entra numa crise profunda.

Traições, intrigas e flagrantes são elementos dramáticos recorrentes na telenovela, e também estão presentes na obra de Lícia Manzo, tal como as reviravoltas dramáticas, que são aspectos remanescentes do folhetim e do próprio melodrama. Entretanto, a maneira de narrar da autora privilegia os diálogos, em um processo inverso ao do surgimento do melodrama, quando da proibição das falas em cena. Por meio de conversas que ocupam muitas páginas do roteiro,³¹ os personagens falam de si e de suas emoções com muito mais frequência do que trocam tapas ou beijos. Muitas vezes esses diálogos são

³¹ Ver *Ofício em Cena*: Lícia Manzo explica seu processo criativo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/oficio-em-cena/videos/v/oficio-em-cena-licia-manzo-explica-seu-processo-criativo/4470570/>>. Acesso em: 17/11/2017

entrecortados pela direção, um recurso que dinamiza as cenas e costura duas conversas paralelas em uma terceira, que só o espectador vê. Um exemplo é o momento em que Manu fala com Iná sobre o que sente por Rodrigo, e ele, por sua vez, conta ao tio que a ama. Antes de se declararem um ao outro, essas duas conversas são editadas de maneira a articular as falas do futuro casal, seja quando um reitera o que o outro disse, ou simulando que um completa a frase que o outro começou.

A novela apresenta quatro figuras maternas só no núcleo condutor da trama: Manuela, a tia que se torna mãe de criação; Ana, a mãe biológica que se ausenta da vida da filha por uma fatalidade; Eva, a mãe problemática, que superprotege uma filha e abandona a outra; e Iná, a avó não conservadora, que tem uma relação conflituosa com a filha, mas se dedica às netas com afeto e acolhimento. Por outro lado, na paternidade temos o pai de Ana e Manu, morto; Jonas, o patriarca ausente que acredita que ser pai é apenas prover a família de dinheiro; e Rodrigo, o adolescente que vai aprendendo a ser pai no desenrolar da trama, e se torna um “paizão”, conforme Manu escreve em seu blog,³² comentando que ele é para a filha o que ela e Ana nunca tiveram: um pai presente.

Na reta final da trama, em meio às confusões e embates familiares, Júlia fica doente. Diagnosticada com hepatite, a criança mobiliza toda a família e remexe nas feridas ainda abertas entre suas duas mães. A necessidade de um transplante de fígado e a descoberta de que Manu é a única doadora compatível, funciona como a última e definitiva reviravolta. Com o risco de morte da criança a narrativa ganha ares ainda mais melodramáticos, com a intensificação das emoções e do drama em si. Finalmente as irmãs se reconciliam, Rodrigo entende que é Manu a mulher de sua vida e Ana reconhece Lúcio como o homem a quem de fato ama. Após o transplante, a menina se recupera e é criada pelos dois casais. A cena final, em que os quatro caminham ao lado de Júlia, que dá uma mão a cada mãe, se parece também com o desfecho de *Barriga de Aluguel*: um novo arranjo familiar se estabelece.

Fora do eixo dramático principal, *A Vida da Gente* também explorou conflitos em novas configurações familiares em pelo menos quatro outras tramas paralelas. Alice (Stéphany Brito), a filha que Vitória teve quando tinha 19 anos e deu para adoção, procura os pais biológicos e novamente é rejeitada pela treinadora, mas consegue estabelecer um vínculo com Renato (Luiz Carlos Vasconcelos), um ex-alcoólatra em recuperação. Lourenço (Leonardo Medeiros) vende seu esperma para fertilizar Cris (Regiane Alves), a nova mulher

³² Capítulo 44 da novela *A Vida da Gente*, exibido em 15/11/2011. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1697569/programa/>> Acesso em: 17/11/2017

de seu irmão, Jonas. A decisão dele revolta Celina (Leona Cavalli), sua mulher, pois aos 40 anos ela se arrepende de ter adiado o sonho de ser mãe para esperar o marido publicar o romance que há anos tenta terminar. Logo após a separação Celina engravida em uma relação furtiva, e Lourenço acaba tendo que assumir a paternidade de Tiago (Kaic Crescente), uma vez que tanto Cris quanto Jonas são pais ausentes. No final, Lourenço e Celina se reconciliam e criam juntos seus dois filhos. Também Nanda (Maria Eduarda), irmã inconsequente de Rodrigo, fica sendo responsável pelo filho de seu namorado após a súbita morte do músico. Francisco (Victor Navega) é um adolescente que se comporta como adulto e recusa a madrasta como tutora depois da morte do pai, mas após muitos conflitos os dois se entendem.

O final da novela segue ainda o padrão de sanções para os personagens. Enquanto Manu e Ana se entendem e têm seu “felizes para sempre” com Júlia e seus respectivos pares românticos, Eva, embora não seja uma vilã clássica, é punida com a solidão, termina apartada da família. Vitória também sofre duas decepções: com o marido, que é preso por corrupção, e com sua atleta, pega no exame antidoping.

Com essa trama, Lícia aponta caminhos e debates que serão aprofundados em *Sete Vidas*, como o tabu do incesto, e a mulher de 40 anos bem-sucedida na carreira, que está às voltas com o desejo de ser mãe. A narrativa realista de *A Vida da Gente* e seus conflitos familiares aproximam a novela do modelo folhetinesco, em que “a fusão de realidade e fantasia efetuada no folhetim escapa dele, confundindo a realidade dos leitores com as fantasias deste. As pessoas do povo têm a sensação de estar lendo as narrativas de suas próprias vidas” (MARTÍN-BARBERO, 1997). Mas como em toda novela, a matriz cultural melodramática continua presente na história contada; o maniqueísmo existe, senão personificado na oposição entre mocinhos e vilões, está nos conflitos éticos e nas batalhas internas dos personagens. Assim como Manoel Carlos, que classifica seu estilo como “realismo poético”, Lícia ficciona a realidade.

4.2 NOVELA SETE VIDAS

A segunda novela escrita por Lícia Manzo, desta vez em parceria com Daniel Adjafre, foi exibida também na faixa das 18h da TV Globo de 9 de março a 10 de julho de 2015, somando um total de 106 capítulos. Com direção geral de Jayme Monjardim e colaboração de Cecília Giannetti, Dora Castelar, Marta Góes e Rodrigo Castilho, a trama

teve inspiração em uma história da vida real, conforme explica a autora em entrevista ao site Memória Globo:

No caso de *Sete Vidas*, o que me conquistou foi a possibilidade de repensar a noção de família, a partir de um acontecimento real: um site onde meios-irmãos gerados via doador anônimo são capazes de se encontrar. Por conta da pesquisa que empreendi para este projeto, assisti ao documentário inglês *Donor Unknown*, que registra o encontro real de 12 meios-irmãos nos Estados Unidos. O que me mobilizou foi a disponibilidade afetiva daquele grupo de jovens até então desconhecidos, com backgrounds financeiros, culturais, familiares, absolutamente diversos (MANZO, 2015).³³

Enquanto a abertura de *A Vida da Gente* usa o *flashback* como recurso para contar o passado dos personagens, em *Sete Vidas*, a equipe comandada por Alexandre Romano optou por retratar imgeticamente cenas do cotidiano, tendo a vida e a família como temas, e relacionando-os à memória afetiva de um indivíduo-espectador não identificado. Para trazer realismo e familiaridade à vinheta, as imagens foram “colhidas” no dia a dia e na esfera privada dos próprios profissionais. “Ficamos cerca de dois meses andando com câmeras diferentes para todo o lado que íamos, até nos finais de semana, com nossas famílias”, contou Alexandre ao site oficial da novela.³⁴ Além disso, a sequência de pequenos vídeos remete ao formato de redes sociais como as dos aplicativos *snapchat* e *instagram stories*, em que os usuários publicam vídeos de até 15 segundos, compartilhando momentos de sua rotina, o que potencializa a identificação do espectador e funciona como espelho do real (SODRÉ, 1977). Na reta final da trama, o público foi conclamado a enviar para a emissora vídeos de seus momentos especiais nos moldes daqueles que ilustravam a vinheta, e no capítulo final foi exibida uma abertura alternativa, com uma seleção de cenas das que foram compartilhadas pelos telespectadores.³⁵

Tanto a dinâmica da vinheta de abertura quanto a premissa baseada em fatos reais se articulam com características do folhetim ainda em sua gênese, no sentido de misturar o real

³³ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/sete-vidas/sete-vidas-curiosidades.htm>> Consultado em 04/05/2017.

³⁴ ROMANO, Alexandre. “Abertura de *Sete Vidas* traz pequenas cenas que remetem a nossa memória afetiva”. Por Laila Mesquita, para Gshow. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/sete-vidas/extras/noticia/2015/03/abertura-de-sete-vidas-traz-pequenas-cenas-que-remetem-a-nossa-memoria-afetiva.html>> Acesso em: 18/11/2017

³⁵ Gshow. Quer participar de uma versão exclusiva da abertura de *Sete Vidas*? Envie seu vídeo! Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/sete-vidas/extras/noticia/2015/06/quer-participar-de-uma-versao-exclusiva-da-abertura-de-sete-vidas-envie-seu-video.html>> Acesso em: 18/11/2017

e a ficção. Além disso, como em *Sete Vidas* a história parte de uma família não convencional, formada por laços genéticos que unem seis filhos gerados a partir da doação de sêmen do protagonista, um doador anônimo, a autora explora com mais veemência o recurso da trama pluriforme, em que várias bases dramáticas, todas de cunho familiar, vão sendo justapostas à medida que o “novo” se desenrola (CAMPEDELLI, 1985). Embora ainda conserve elementos do melodrama – como as muitas reviravoltas rocambolescas, encontros e desencontros e o apelo emocional que leva à catarse – a segunda novela da autora se aproxima mais do modelo de folhetim, e em seus 106 capítulos faz bom uso dos ganchos, que prendem o público no suspense do que vai acontecer na sequência.

4.2.1 O AMOR EM DUAS GERAÇÕES

Em vez da célebre e batida estrutura do triângulo amoroso, nessa novela Lícia Manzo conduz a narrativa com foco em dois casais de gerações diferentes. No seriado *Tudo Novo de Novo* a dramaturga tinha como protagonista um casal na faixa dos quarenta anos, em *A Vida da Gente* Ana, Rodrigo e Manuela começaram a trama na adolescência e com a passagem de tempo se tornaram adultos, mas não chegavam aos trinta. Já em *Sete Vidas*, Lícia (Debora Bloch) e Miguel (Domingos Montagner) estão entre os 40/50 anos, e Pedro (Jayme Matarazzo) e Júlia (Isabelle Drummond) têm em torno de 20/25, aproximadamente. Com isso, a dramaturgia contempla diferentes gerações, falando sobre dramas e questões que atravessam os romances nesses dois momentos da vida.

Tudo começa quando Lícia e Miguel já estão namorando há cerca de um ano, mas o relacionamento é cheio de altos e baixos, porque os dois têm expectativas diferentes em relação ao outro e ao futuro. Jornalista de sucesso, Lícia chega aos 40 anos com uma carreira repleta de prêmios, mas se dá conta de que deixou de lado a vontade de formar uma família ao priorizar o lado profissional e, portanto, quer realizar esse sonho ao lado de Miguel. Só que o oceanógrafo passa a vida evitando estabelecer vínculos afetivos, por causa de um trauma familiar que carrega desde a adolescência. Apesar de estar apaixonado por Lícia, ele não tem recursos emocionais para ter um filho com ela, e decide partir em segredo para uma expedição na Antártica, sem data de retorno. Durante a viagem, o barco de Miguel naufraga e ele é dado como morto. Lícia se desespera quando encerram as buscas sem nenhum indício de que ele tenha sobrevivido, e quando volta para o Rio de Janeiro, ela descobre que está grávida.

Paralelamente, Júlia (Isabelle Drummond) compara seu tipo sanguíneo com o de seus pais em uma aula na faculdade de medicina e percebe que não pode ser filha biológica de seu falecido pai. Ao questionar a mãe, Marta (Gisele Fróes), esta lhe diz que ela foi gerada por meio de uma inseminação artificial com material genético de um doador desconhecido, pois seu marido era estéril. Por sugestão de Elisa (Letícia Colin), sua prima, ela cria um perfil em um site que promove a troca de informações entre pessoas que partilham o mesmo pai biológico, a partir do número de cadastro do doador. É assim que Pedro (Jayme Matarazzo), um biólogo marinho que também está procurando o doador 251, fica sabendo que tem uma meia-irmã e entra em contato com ela por telefone. Os dois combinam de se encontrar em uma manifestação (referência aos protestos de 2013, no Brasil), mas acabam se desencontrando. Na confusão, Pedro ajuda Júlia ao vê-la passando mal por causa do gás lacrimogêneo, e nem um nem outro desconfia da coincidência. Eles sentem uma forte atração instantaneamente, e só quando estão prestes a se beijar é que se dão conta de quem são.

A dupla então tenta estabelecer uma relação fraternal, sublimando a paixão proibida pelo tabu do incesto. Na busca por sua origem, eles vão até a clínica de fertilização para procurar informações sobre o pai biológico e conseguem mandar uma carta para o doador 251, propondo um encontro. Como Miguel a essa altura já foi dado como morto, a carta chega às mãos de Lígia, que se sensibiliza e decide conhecer os meio-irmãos do filho que espera.

4.2.2 SETE VIDAS QUE SE CRUZAM, SETE DRAMAS FAMILIARES

Miguel e sua inabilidade para estabelecer vínculos é o personagem que centraliza sete histórias de configurações familiares diferentes, em que o pai biológico é uma lacuna, apenas um número. Por “ironia do destino” – na prática, estratégia dramatúrgica – a vida o torna aquilo que ele nunca quis ser, o que sempre evitou. E por meio desses filhos, a história vai se ramificando e se tramando em várias direções. Assim como em *A Vida da Gente*, o drama familiar é explorado em todos os núcleos, inclusive nos coadjuvantes, tecendo tramas paralelas que permitem abordar outros temas, como distúrbios alimentares e vício em apostas, por exemplo; além é claro, de variados modelos de arranjos familiares.

A mãe de Pedro recorreu ao banco de sêmen porque aos 40 anos ainda não havia encontrado “a pessoa certa” para ser pai de seu filho. Logo depois de ter o bebê conheceu Vicente (Angelo Antonio), que se tornou pai afetivo de Pedro e passou a criá-lo sozinho

quando, dois anos e meio depois, a mãe dele ficou doente e morreu. O personagem repete esse padrão quando conhece Lígia, grávida de Miguel, e se envolve com ela após o nascimento do bebê. Os dois se casam, mas a relação vai passar por idas e vindas após o reaparecimento do navegador. Vicente também tem questões e uma relação complicada com a mãe e o irmão mais novo, que abusam de sua boa vontade para ajudá-los financeiramente. Arthurzinho (André Frateschi), o caçula, é uma das figuras paternas problemáticas da novela.

Júlia acredita que é uma das filhas do doador 251, mas na verdade sua mãe, Marta (Gisele Fróes) mente sobre sua origem. A jovem é fruto de uma relação extraconjugal da empresária, e a verdade será revelada por Guida (Claudia Mello), sua tia, em um leito de hospital.

Luís (Thiago Rodrigues) e Laila (Maria Eduarda Carvalho) são gêmeos que entram em contato com Pedro e Júlia após lerem sua história em uma reportagem. Filhos de Esther (Regina Duarte) e sua falecida esposa, Vívian, eles são como água e vinho, de tão diferentes. Por ter sofrido preconceito na infância por ter duas mães, Luís faz tudo que pode para se manter dentro dos padrões normativos, e carrega o peso de um casamento infeliz com Branca (Maria Manoella), com quem tem dois filhos. Já Laila é instável, leva uma vida descompromissada como DJ e fala tudo que vem à cabeça, ainda que sejam verdades que podem machucar os outros.

O adolescente Bernardo (Ghilherme Lobo) é filho de mãe solo. Marlene (Cyria Coentro), uma professora da rede pública em Belo Horizonte, que conseguiu judicialmente os recursos para pagar sua inseminação artificial, ao processar o ex-marido após ter sido abandonada aos 40 anos e descoberto que ele engravidou uma mulher mais jovem. Ela pede ajuda a Pedro e Júlia porque o garoto se envolve em um roubo, junto com os amigos, e depois de algum tempo mãe e filho se mudam para o Rio de Janeiro. Rebelde, Bernardo entra ainda mais em conflito com Marlene depois que passa a ter que conviver com o padrasto, Durval (Claudio Jaborandy), que é viciado em jogo e engana a professora para tirar dinheiro dela.

Felipe (Michel Noher), o sétimo filho, é o responsável por uma das grandes reviravoltas da trama: o retorno de Miguel. Gerado via doador porque o pai afetivo é estéril, o rapaz tem uma rara doença e precisa de um transplante de fígado. Todos os irmãos são testados, mas como ninguém é compatível, Miguel é informado da situação por um amigo e decide se revelar vivo para tentar salvar a vida de Felipe.

4.2.3 REITERAÇÕES E REPETIÇÕES

A retomada dos conteúdos prévios é própria do formato da novela (BALOGH, 2002), e constante em *Sete Vidas*, na comparação com *A Vida da Gente*. Lícia Manzo, como tantos outros autores, faz uso da estética da repetição não como recurso estilístico, mas também para elaborar mais ou se aprofundar em algumas questões. A mulher de 40 anos que anseia pela maternidade é recorrente na obra da autora. Em *A Vida da Gente* está representada por Celina (Leona Cavalli), e em *Sete Vidas* principalmente pelas irmãs Lígia e Irene (Malu Galli), mas também temos Marlene (Cyria Coentro) e a mãe de Pedro, que recorreram à inseminação artificial nesta faixa etária.

Outro tema comum às duas novelas é o incesto. Enquanto em *A Vida da Gente* Ana e Rodrigo precisam repetir o tempo todo que não são irmãos, apenas foram criados juntos por causa do casamento de Eva e Jonas; em *Sete Vidas* Júlia e Pedro passam parte da trama acreditando que são irmãos e tentando sublimar sua paixão incestuosa. Os dois chegam a ceder a um beijo e se afastam pela culpa que sentem. Com o segundo casal, a dramaturgia se aprofunda nessa questão do incesto, porque deixa o espectador pensar (assim como os personagens) que de fato eles são meio-irmãos, mas a maneira como o romance é construído, com o rapaz ajudando a mocinha em apuros em meio à confusão do protesto, faz com que o plot do amor (CAMPEDELLI, 1985) envolva o público e provoque o questionamento ético por esse amor ter a proibição do tabu.

A cumplicidade que Lígia tem com Irene em *Sete Vidas* remete à de Ana e Manuela em *A Vida da Gente*. Nos dois casos são irmãs muito amigas e companheiras, e sofrem com o temperamento e as pressões da mãe. Embora Dália (Selma Egrei) não tenha preferência por uma filha, como Eva (Ana Beatriz Nogueira), as duas personagens são frustradas com seu passado sofrido e sem oportunidades profissionais; e acabam projetando nas filhas a carreira de sucesso. Além disso, outras duas personagens parecem terem sido espelhadas em uma e outra trama, não só pelo perfil e conduta, mas também porque são interpretadas pelas mesmas atrizes. Vitória, a treinadora de Ana, e Marta, mãe de Júlia, ambas vividas por Gisele Fróes, são mulheres que guardam um segredo de seu passado, com personalidades práticas e objetivas, que priorizam a estabilidade financeira em suas vidas. Nanda, a irmã inconsequente de Rodrigo e Laila, a gêmea instável de Luís, levam uma vida desregrada, e têm em comum além da “língua ferina”, Maria Eduarda Carvalho como intérprete.

Para além dos exemplos de recursos da estética da repetição citados por Anna Maria Balogh (2002), Lícia repete toda uma cena de *A Vida da Gente*³⁶ em *Sete Vidas*,³⁷ que acontece em um bar com karaokê. Os diálogos são quase idênticos, com personagens e canções diferentes, conforme explica a própria autora:

[...] a situação é basicamente a mesma: lá, a discussão era a respeito de *Samba e Amor* – uma canção de Chico Buarque às vezes atribuída a Caetano Veloso; aqui a aposta surge a partir de *Você não entende Nada* – canção de Caetano que é atribuída a Chico em cena. Tudo o que escrevo, acredito, termina contaminado por Caetano, Chico, Beatles, Tom Jobim – minhas admirações maiores, confessas – e talvez por isso a tentativa de repetir a homenagem. (MANZO, Lícia. 2015)³⁸

A primeira cena é protagonizada por Manuela e Gabriel (Eriberto Leão), e na segunda são Lícia e Miguel. Nos dois casos acontece uma aposta para saber quem está certo sobre a autoria da canção, que é perdida por Manu e Miguel, respectivamente. Os dois personagens, que têm a timidez em comum, são obrigados a cantar para cumprir sua palavra.

4.2.4 O TRAUMA DE MIGUEL

Aos 50 anos Miguel é um “lobo solitário”: nunca se casou, não teve filhos, e faz questão de não estabelecer vínculos afetivos, principalmente os que possam se tornar familiares. Mesmo com todo o amor que sente por Lícia, ele foge toda vez que se sente convocado a se comprometer mais seriamente, e acaba estabelecendo uma dinâmica em que entra e sai da vida dela a seu bel-prazer. A causa desse comportamento tão ambíguo é mostrada em *flashbacks* que revelam a dissolução traumática de sua família nuclear.

Quando tinha 16 anos Miguel (Jesuíta Barbosa) acusou o pai de ter abusado sexualmente de uma jovem por quem ele próprio estava apaixonado, e após uma discussão acalorada, saiu de casa de moto, furioso. Preocupada com o filho, sua mãe foi atrás dele e

³⁶ Cada vez mais envolvidos, Manu e Gabriel cantam juntos em karaokê. Gshow. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/a-vida-da-gente/Vem-por-ai/noticia/2012/02/cada-vez-mais-envolvidos-manu-e-gabriel-cantam-juntos-em-karaoke.html>> Acesso em: 19/11/2017

³⁷ Cena do capítulo 78 da novela *Sete Vidas*, exibido em 6 de junho de 2015. A partir de 27:16”. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/4235479/programa/>> Acesso em: 19/11/2017

³⁸ MANZO, Lícia. Lícia Manzo faz balanço final da novela *Sete Vidas*: 'Entrega e envolvimento'. Purepeople, 10 de julho de 2015. Entrevista cedida a Samyta Nunes. Disponível em: <http://www.purepeople.com.br/noticia/licia-manzo-faz-balanco-final-da-novela-sete-vidas-entrega-e-envolvimento_a64344/1> Acesso em: 19/11/2017

sofreu um acidente de carro que a matou. Se sentindo culpado, ele ainda foi expulso de casa pelo pai, que além de negar a acusação do abuso, teve sua palavra corroborada pela mãe da garota, o que só aumentou a culpa do rapaz. Pensando ter levantado um falso testemunho contra o pai e se sentindo responsável pela trágica morte da mãe, ele foi passar uma temporada nos Estados Unidos, onde fez a doação de sêmen para uma clínica que pagava um cachê aos voluntários.

Mais adiante na trama, quando recupera a memória após ter naufragado e ficado um ano vivendo em uma aldeia de pescadores, Miguel volta ao Rio de Janeiro, justamente no dia do casamento de Lígia com Vicente. Ao vê-la com seu bebê, o novo marido e Pedro, o oceanógrafo decide “continuar morto”, e se muda para Fernando de Noronha, onde mora até o momento em que se revela para salvar Felipe, seu sétimo filho.

A perda da mãe e o rompimento com o pai são uma questão mal resolvida que desencadeia os conflitos internos e externos que Miguel vivencia durante toda a sua trajetória na trama. Apesar da falta de coragem de olhar para a situação e enfrentar o trauma, o personagem conserva sua boa índole e dá provas de que é um homem de bem, ainda que cheio de defeitos. A incapacidade de ser pai e sua fuga desesperada da paternidade reflete um comportamento comum no Brasil: segundo o Conselho Nacional de Justiça (CNJ), o Censo Escolar de 2011 constatou que há 5,5 milhões de crianças brasileiras sem o nome do pai na certidão de nascimento.³⁹

Antes de resolver a questão de seu passado, o navegador reata com Lígia algumas vezes e tenta estabelecer com os filhos uma relação de afeto, principalmente com Joaquim, o caçula. Contudo, ele se desespera ao perder o filho na praia, e não consegue se perdoar pela falha. Só quando Júlia e Luís descobrem que o pai de Miguel foi processado três vezes por assédio sexual e o ajudam a esclarecer o acontecido em sua adolescência é que o personagem passa por uma verdadeira transformação e começa a estabelecer relações de afeto e proximidade com os filhos, inclusive com Júlia, que mesmo após descobrir que foi gerada em uma relação extraconjugal da mãe, adota o “doador 251” como pai.

No último capítulo, Lígia publica um livro contando a história dos sete irmãos e Miguel os convida para uma viagem de barco, a fim de celebrar a unidade da nova família formada. Fugindo do clichê dos finais de novela, cheios de ação, sequestros, nascimentos de

³⁹ BASSETTE, Fernanda. Brasil tem 5,5 milhões de crianças sem pai no registro. Publicado pela Revista Exame em 11 de agosto de 2013. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/brasil-tem-5-5-milhoes-de-criancas-sem-pai-no-registro/>> Acesso em 19/11/2017.

bebês e casamentos, o desfecho de *Sete Vidas* priorizou a reflexão sobre os dramas vividos pelos personagens, e o “felizes para sempre” – inclusive para o romance de Pedro e Júlia – aconteceu com a ajuda do tempo e de muita conversa.

4.2.5 DIÁLOGO E GÊNERO

Em *Sete Vidas* a dramaturgia fundamentada no diálogo permanece, se estabelecendo como marca autoral, uma espécie de assinatura de Lícia Manzo, e a pergunta “será que a gente pode conversar?” se tornou praticamente um bordão, de tão recorrente nas cenas. A figura da psicanalista/terapeuta, que em *A Vida da Gente* era apenas alguém que ajudava os pais de Júlia, nessa nova trama tem mais espaço como personagem. Isabel (Mariana Lima), autora de best-sellers sobre relacionamentos e vida conjugal, vê seu casamento desmoronar quando se envolve com Luís, seu paciente e um dos filhos de Miguel. Através dela, muitas questões são problematizadas de uma perspectiva psicológica, e assim a autora se aprofunda ainda mais nos conflitos familiares, éticos e morais.

Por fugir do estereótipo do herói, patriarca e justiceiro em seus personagens masculinos, que têm suas fragilidades psicológicas expostas, Lícia recebeu críticas, como a de Nilson Xavier, mencionada anteriormente neste trabalho, que a acusa de retratar os homens como “bananas”.⁴⁰ Em entrevista, a autora rebateu o crítico:

No caso dos personagens masculinos de *Sete Vidas*, me ocorre parafrasear Nelson [Rodrigues] na medida em que cada rachadura, imperfeição ou vulnerabilidade que neles existe partiu de uma decisão dramática medida e pesada de minha parte. Poderia, claro, ter optado por desenhar tipos seguros, assertivos, heroicos, mas personagens instáveis, ambíguos e vulneráveis, sempre parecerão para mim mais interessantes, humanos ou reais. No caso do comentário em questão, me parece curioso que a mesma qualidade frágil, instável, confusa, não tenha sido também percebida nas personagens femininas da novela, já que houve um esforço consciente de minha parte para desenhá-las também desta forma. (MANZO, 2015)⁴¹

⁴⁰ XAVIER, Nilson. A TV precisa de mais bons roteiros e sutileza como em *Sete Vidas*. Blog do Nilson Xavier. Publicado em: 10 de julho de 2017. Disponível em: <<https://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2015/07/10/a-tv-precisa-de-mais-bons-roteiros-e-sutileza-como-em-sete-vidas/>> Acesso em 20/11/2017

⁴¹ MANZO, Lícia. Lícia Manzo faz balanço final da novela *Sete Vidas*: 'Entrega e envolvimento'. Purepeople. Publicado em 10 de julho de 2015. Entrevista cedida a Samyta Nunes. Disponível em: <http://www.purepeople.com.br/noticia/licia-manzo-faz-balanco-final-da-novela-sete-vidas-entrega-e-envolvimento_a64344/1> Acesso em: 20/11/2017.

Ao afastar Miguel, Pedro, Vicente e outros personagens masculinos dos arquétipos primordiais do melodrama e também do que vem sendo reiterado pela própria telenovela – como por exemplo os patriarcas de Benedito Ruy Barbosa –, expondo a fragilidade e vulnerabilidade dos homens em sua trama, a autora provoca estranhamento que, neste caso, foi expressado como crítica. Por outro lado, como desde a gênese do melodrama, no folhetim, e também em seus formatos industriais contemporâneos, a mulher é representada “dentro da esfera do privado e do afetivo e há nela uma ingenuidade esquemática, uma hipersensibilidade e uma afetividade que aliadas à paciência e à resignação completam o conjunto de características femininas dentro desse universo de valores” (BALOGH, 2002: 169), o estranhamento não acontece com as personagens femininas, uma vez que a exposição das vulnerabilidades emocionais das mulheres já foi historicamente estabelecida como padrão.

CONCLUSÃO

Tendo o melodrama como matriz cultural, a novela – gênero de ficção seriada que se tornou o produto de teledramaturgia mais importante do país – preserva muitos elementos melodramáticos, dentre eles a polarização maniqueísta, arquétipos dos personagens e a moralidade, que no fim da história pune os vilões e recompensa os mocinhos. Também influenciada pelo folhetim, a novela é contada em capítulos – que devem “prender” o público com ganchos – e desenvolve sua estrutura dramática a partir de tramas paralelas que vão sendo justapostas e se emaranhando como em um romance.

A família é representada na telenovela desde o seu surgimento, e nesses mais de 60 anos desde a estreia da primeira trama o modelo nuclear patriarcal de onde partiu a representação foi sendo modificado para ir se adaptando ao contexto social, de forma a espelhar o ambiente doméstico de quem assiste, gerando identificação com o público através da familiaridade. Assim, ao longo das décadas foram surgindo diferentes arranjos familiares, de acordo com o que permitiam a moral dominante e o contexto político.

Em 22 de novembro de 2017, no horário nobre da TV Globo, a novela *O Outro Lado do Paraíso* exibe uma cena em que Mercedes, a personagem de Fernanda Montenegro, grita para Sophia (Marieta Severo), a vilã da trama: “Demônia! Você é uma demônia!”.⁴² Mística, Mercedes sabe que Sophia armou contra a mocinha, que nos próximos capítulos voltará após uma passagem de 10 anos, para se vingar. A atual novela das nove é escrita por Walcyr Carrasco, um dos autores contemporâneos que trabalha o maniqueísmo da maneira veementemente polarizada em seus personagens e cujas obras têm alcançado estrondoso sucesso, como por exemplo *Verdades Secretas* e *Amor à Vida* (que exibiu o primeiro beijo entre dois homens na televisão brasileira).

Na via contrária de Walcyr, Lícia Manzo expõe os anjos e demônios que coabitam o mesmo ser em seus personagens. Embora os dois autores sejam contemporâneos e trabalhem com os mesmos moldes (suporte, gênero, emissora), é interessante observar como, partindo do mesmo histórico, com a mesma matriz cultural, as telenovelas se apresentam de maneiras muitas vezes completamente diferentes e de que maneira essas narrativas são conduzidas.

Analisando *A Vida da Gente* e *Sete Vidas*, vimos que essas duas novelas das seis são melodramáticas em sua essência, mas rompem com a fórmula clássica do maniqueísmo, uma vez que a oposição bem X mal é apresentada como conflito interno dos personagens. A

⁴²Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6308027/programa/>> Acesso em 22/11/2017

família deixa de ser apenas um recurso de ambientação e é tomada como tema, as relações familiares passam a ser protagonistas nesse universo dramático espelhado do real, em que a convivência é difícil, geralmente não há certo ou errado, mas sentimentos dicotômicos e misturados.

Em vez de intrigas, armações, planos infalíveis e barracos com surras, as novelas de Lícia Manzo privilegiam o inferno íntimo de cada um: o medo, a rejeição, ciúmes, frustrações, e claro, no meio disso tudo, o amor. Nesse ponto a autora não foge à regra: folhetim, ainda que seja sobre a vida cotidiana, por ser mais próximo do real, tem romance. Seja no triângulo amoroso de *A Vida da Gente*, ou nos dois casais principais de *Sete Vidas*, as histórias de amor são contadas e problematizadas, conversadas, reformuladas, interrompidas e continuadas, até o final feliz, típico do gênero

Foi importante analisar as duas tramas, para compreender como na segunda obra Lícia Manzo se aprofunda nas questões familiares, explora um leque maior de possibilidades de configuração familiar, insiste em alguns pontos, repete personagens e situações, e assim explora e provoca mais os conflitos éticos, jogando com o espectador. Enquanto na primeira a questão da maternidade está mais representada, na segunda o pai que ficou antes ausente é convocado a enfrentar a paternidade, e foge sistematicamente disso, até enfrentar o fantasma de seu próprio pai. Através dos diálogos, a narrativa questiona esses papéis familiares e vai reconfigurando-os em outros lugares, muitas vezes buscando equilíbrio e mexendo com os arquétipos preestabelecidos para os gêneros.

Entretanto, a narrativa ainda se mantém dentro de certos limites que esse formato industrial impõe. Tem uma questão biológica forte e muito presente em relação à família, e não explora possibilidades mais ousadas, como um pai ou mãe transgênero, por exemplo. As famílias dos núcleos protagonistas são formadas por indivíduos cis, predominantemente heterossexuais e brancos ou seja: dentro dos padrões, inclusive estéticos, que são predominantes na TV. É claro que por sua brevidade, este trabalho não tem a pretensão de esgotar o assunto e há muito ainda o que dizer e pesquisar sobre a representação da família na telenovela, assim como a dramaturgia de Lícia Manzo.

Bibliografia:

BALOGH, Anna Maria. **Discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BARBOSA, Marinalva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (Orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

BAILEY, Peter. **Conspiracies of meaning: Music-halls and the knowingness of popular culture**. Past & Present. n. 144. p. 138-170. Oxford: Oxford University Press, 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/651146>>. Acesso em: 27 de novembro de 2017

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (Orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

BORELLI, Sílvia Helena Simões; MIRA, Maria Celeste. Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil. In: **Revista Brasileira de Comunicação**, São Paulo, Vol. XIX, nº 1, janeiro-junho/1996.

BRAGANÇA, Mauricio. **Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada**. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 2, n. 10, p.53-69, jul-dez. 2007. Disponível em: <revistas.ufjf.br/index.php/eco_pos/article/view/1016/956>. Acesso em: 27 de novembro de 2017

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções telefissionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (Orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess: with a new preface**. Nova York: Columbia University Press, 1995.

CALABRE, Lia. **Rádio e imaginação: no tempo da radionovela**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO 26, 2003, Belo Horizonte. Disponível em:

<www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_calabre.pdf>.

Acesso em: 27 de novembro 2017. Belo Horizonte: INTERCOM, 2003

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.

FREUD, Sigmund. (1930 [1929]) O mal-estar na civilização. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUIA Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010

HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MOTTER, Maria Lourdes. **As telenovelas brasileiras: heróis e vilões**. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, Buenos Aires, v. 1, n.1, p. 64-74, 2004.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A Renovação Estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (Orgs). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2010

ROUDINESCO, E. **A Família em Desordem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts**. Nova York: Columbia University Press, 2001

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989. (Vozes do mundo moderno; 16)

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Melodrama ou a sedução da moral negociada**. Novos Estudos CEBRAP, n. 57, p. 81-90, jul. 2000.

XAVIER, Nilson; ALENCAR, Mauro. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.