

Carrossel de sentimentos: melodrama na telenovela do SBT¹

Feeling-go-round: Melodrama in SBT's telenovela

João Paulo Hergesel²
jp_hergesel@hotmail.com

RESUMO

Carrossel (2012 – 2013) é uma telenovela infantojuvenil produzida pelo SBT, na qual podem ser observados elementos do melodrama clássico, manifestado pelos recursos estilísticos. Ao analisar os aspectos melodramáticos no referido produto, mediante a identificação dos recursos expressivos que compõem as cenas (e sua provável suscitação de emoções no espectador), espera-se começar a entender como o SBT aplica uma possível “estilística do melodrama infantojuvenil” em sua narrativa ficcional seriada.

Palavras-chave: audiovisual, televisão, narrativas midiáticas, estilística, SBT.

ABSTRACT

Carrossel (2012 - 2013) is a telenovela for children produced by SBT, in which elements of the classic melodramatic narrative can be observed, specially expressed by stylistic features. By analyzing the melodramatic aspects in the product, the main goal was to identify the significant resources that compose the scenes (and probably induce emotions into the viewer). By doing so, it is expected to begin to understand how SBT applies a possible “stylistics of melodrama for children” in its serialized fictional narrative.

Keywords: audiovisual, television, media narratives, stylistics, SBT.

Introdução

Carrossel (2012-2013, com reprise em 2015-2016) é uma telenovela produzida pelo SBT com autoria de Íris Abravanel e direção geral de Reynaldo Boury, especialmente voltada ao público infantojuvenil. Trata-se de uma versão da mexicana *Carrusel* (1989-1990), que por sua vez foi uma adaptação da argentina *Jacinta Pichimahuida*,

la Maestra que no se Olvida (1966), a qual se derivou das histórias de Abel Santa Cruz (1915-1955), publicadas originalmente nos anos 1940.

A narrativa apresenta, de forma lúdica muito musical, o cotidiano escolar de uma turma de 3.º ano do Ensino Fundamental, com aulas ministradas por uma professora carismática chamada Helena. Embora a fábula³ tenha um esforço para concentrar sua atenção no casal

¹ Trabalho apresentado como exigência parcial para conclusão da disciplina “Estética dos meios audiovisuais: o melodrama em processo”, ministrada pelo Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Também apresentado no GP Ficção Seriada do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo – 05 a 09/09/2016.

² Universidade Anhembi Morumbi. Rua Casa do Ator, 275, Vila Olímpia, 04546-001, São Paulo, SP, Brasil.

³ Usa-se, neste trabalho, a expressão “fábula” como sinônimo de história, isto é, aquilo que é contado pela narrativa. Em complementação, usa-se “trama” como sinônimo de linha discursiva, ou seja, o modo como a história é estruturada e apresentada ao espectador – com base em Bordwell (2005).

protagonista, Maria Joaquina e Cirilo (as tentativas de aproximação, as desavenças, o contato favorável e os conflitos interpessoais), as demais crianças – e também os personagens adultos – têm histórias próprias, o que possibilita diversos eixos narrativos.

Essas histórias são comumente conduzidas de maneira simples, favorecendo identificações, ressaltando sentimentos, definindo claramente o propósito de cada personagem, estabelecendo certo maniqueísmo entre o bem e o mal, propondo constantes recapitulações e destinando sempre a um desfecho aprazível quase sempre moralista. Essa estratégia de formular a narrativa, com auxílio de uma trilha musical responsável por intensificar as ações, é o que se conhece como melodrama.

O melodrama é, nas palavras de Brooks (1976, p. 21), “um fato central da sensibilidade moderna”. Isso permite entendê-lo não como um gênero, como é comumente considerado ao lhe atribuírem as mesmas características dos dramalhões, mas como uma forma de conduzir a narrativa. Torna-se sensato, portanto, afirmar que o melodrama pode estar presente não só em histórias amorosas e trágicas, mas também em produções de comédia, erotismo, ação, aventura e, por que não, em histórias infantojuvenis.

Esse pensamento, no entanto, gera uma infinidade de interpretações acerca do conceito atual utilizado tanto nos estudos literários como no cinema e na televisão. Segundo Frome (2014, p. 25), é possível detectar que o melodrama tem como foco “relacionamentos românticos e familiares, personagens que sofrem circunstâncias trágicas, ausência de vilões bem definidos e preocupações sociais ou de classe implícitas”. No entanto, o autor reconhece que isso não sustenta um conceito, mas um aglomerado de características.

À busca do que seria, de fato, o melodrama, Herlinghaus (2002, p. 23) argumenta que ele não se define como tema ou gênero, mas como “matriz da imaginação teatral e narrativa que ajuda a produzir sentido no meio das experiências cotidianas dos indivíduos e grupos sociais diversos”. Novamente, surge a ideia de imaginário-mãe, isto é, uma raiz primitiva da qual se ramificam os mais diversos gêneros, especialmente se o objetivo é provocar a verossimilhança no espectador por meio de fatos cotidianos.

Dentro desse trajeto, Williams (1983, p. 17-18), ao discutir o drama, defende que ele se constitui como uma maneira de expressão cultural das relações sociais “mais séria, mais efetiva e mais profundamente enraizada”, modificando o espectador que o consome – resultando

no que chama de “dramatização da consciência”. A relevância da simplificação, nesse aspecto, é autojustificável: quando o acesso à fábula ocorre de maneira facilitada, a tendência é que o espectador permita-se ser tocado pelas imagens à sua frente.

Esses raciocínios dialogam com o de Abu-Lughod (2003, p. 77), para quem as narrativas melodramáticas são reconhecidas como “instrumentos eficazes de desenvolvimento social, consolidação nacional e modernização”, isto é, “uma tecnologia para a produção de novos tipos de pessoa” (p. 79). Os estudos da autora, por sua vez, consideram, principalmente, o meio televisivo. Para esse meio e utilizando-se da ideia de matriz melodramática, Tondato (2014, p. 82) argumenta que os subgêneros na televisão surgem da transformação dessa matriz inicial.

Presente em mais de 97% das casas brasileiras, segundo pesquisas recentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE)⁴, a televisão se utiliza do melodrama não apenas para conquistar sua audiência, mas para desempenhar uma função social. Por meio de narrativas com estruturas facilmente identificáveis, a penetração no consciente do público propõe reflexões acerca das mais diversificadas temáticas – desde o respeito ao próximo até uma visão político-ideológica.

Sustentando especialmente a ideia de matriz, Salinas Muñoz (2010, p. 115) declara que o melodrama é a “matriz narrativa que transgride os esquematismos”, ou seja, que “supera as condições do gênero a serviço das versões identitárias de nossos países”. No entanto, Walter (2002, p. 199) ressalta que o melodrama ainda é tratado como “sinônimo de paixões exorbitantes, catástrofes extremas, belezas sobrenaturais e feiuras abomináveis”, sentido que os estudos atuais visam a dissolver.

O melodrama, como se percebe, é a base da maioria das narrativas ficcionais no cinema e na televisão, que constantemente abordam, nas palavras de Oroz (1992, p. 20), “as paixões suaves e a virtude recompensada”. Embora tenha ganho apropriação por essas mídias, a estética melodramática se destacou no teatro, quando da Revolução Francesa, momento em que a massa passou a ter voz e desejar a arte que até então estava concentrada à nobreza. Conforme explica Oroz (1992, p. 19), “a cultura sai da corte para se integrar à cidade e do salão ao café. O público analfabeto converte o teatro em, praticamente, sua única referência literária”.

Em poucas palavras, o melodrama é simplificação: os textos são cortados, as tramas são mais bem explícitas

⁴ Mais de 50% de domicílios brasileiros têm apenas TV de tubo, diz IBGE (Gomes e Caoli, 2015).

e os personagens apresentam clareza, isto é, “as palavras importam menos que os jogos de mecânica e de ótica” (Martín-Barbero, 2009, p. 166). Ainda de acordo com o autor, “uma economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança, e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados” (p. 166). Com isso, o cenário ficou enriquecido para atrair o público e facilitar a ação, sempre de forma sucinta, mantendo apenas o essencial.

Oroz (1992, p. 74), ao analisar o cinema latino-americano, é responsável por apresentar uma estrutura sintática para as narrativas melodramáticas, composta por quatro elementos: “histórias que simbolizam alegorias nacionais”; “construção de uma imagem nacional, que remete a um universo próximo do espectador”; “funcionalidade dramática da música, que acentua a natural pleonástica do melodrama”; “utilização insistente de símbolos como: tempestade (mau presságio), campos floridos (harmonia futura)”.

Martín-Barbero (2009), que entende o melodrama como o elemento provocador de mediação “entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano” (p. 172), explora a constituição dos personagens melodramáticos. Para o autor, eles se classificam em: o Traidor, “personificação do mal e do vício, mas também a do mago e do sedutor” (p. 169); a Vítima, “encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher” (p. 169); o Justiceiro, “que, no último momento, salva a vítima e castiga o traidor” (p. 170); e o Bobo, “fora da tríade dos personagens protagonistas”, mas que representa “a presença ativa do cômico” (p. 170).

Neste trabalho, o melodrama é entendido, em síntese, como uma forma de conduzir a narração, que é comumente aplicada à literatura, ao teatro, ao cinema ou à televisão. Fazem parte desse processo, tomando as palavras de Vadico (2012, p. 1), “simplificação, emoção, estéticas reconhecíveis e aguardadas, e repetição do modelo”. Essa estrutura e seus detalhes estilísticos – registros em primeiríssimo plano, interrupções e recapitulações distribuídas na serialização –, por sua vez, tendem a suscitar, no espectador, a identificação com sentimentos íntimos – conforme também exemplifica o raciocínio de Modleski (1982), resgatado por Almeida (2002).

Para que se possa compreender como o melodrama se manifesta no objeto selecionado, cabe um estudo a respeito da *mise-en-scène* dos pontos mais impactantes da narrativa, incluindo o enquadramento, a iluminação, a composição, o diálogo, a sonoridade, como outros artifícios do discurso audiovisual. A análise voltada às qualidades

expressivas do produto – neste caso, com cautela para observar as características pertinentes no que tange ao público-alvo da obra – é o que se entende como estilística.

Os estudos do estilo têm conquistado seu espaço na comunicação audiovisual, sobretudo em se tratando da conceituação para o cinema (Bordwell, 2013, p. 17), já transposta para a televisão (Butler, 1986, p. 55): a de que o estilo é a composição de encenação, movimento de câmera, edição, som e artes gráficas. No Brasil, o estudo do estilo começou a ganhar força na segunda metade da década de 2000, devido às traduções da bibliografia bordwelliana (Pucci Jr., 2014, p. 2).

Em busca de começar a entender como o SBT, emissora comumente conhecida pelo forte apelo emocional, trabalha com os aspectos melodramáticos em sua ficção seriada, mediante a identificação dos recursos expressivos que compõem as cenas (e sua provável suscitação de emoções no espectador), investiga-se a presença dos fenômenos estilísticos na referida telenovela. Espera-se, com isso, alcançar o que se poderia chamar de uma possível “estilística do melodrama infantojuvenil”.

Características do melodrama clássico em *Carrossel*

O primeiro elemento que comumente chama a atenção em uma obra, independentemente da plataforma em que é veiculada, é o título. Ao estudar o melodrama, quando do seu surgimento, Thomasseau (2012, p. 32) explica que eles “traziam em seu título o nome do herói [...], da heroína ao patético de sua condição [...], o lugar pitoresco ou grandioso onde se desenrolava a ação [...], ou ainda a catástrofe que finalizava o drama”.

O título *Carrossel* é, na verdade, uma aglutinação das palavras *carro* e *céu*, conforme explicado no episódio 127, de 13 de novembro de 2012. Trata-se do nome da banda que as crianças decidem montar: *carro* é usado em homenagem a Rafael, pai de Jaime (idealizador do projeto musical), que é mecânico; e *céu* é utilizado como sinônimo de limite, ou seja, “até onde a banda pode chegar”, de acordo com a fala do personagem.

A partir dessa análise, verifica-se que esse elemento não dialoga com os critérios inicialmente estabelecidos para o melodrama clássico. No entanto, se for retomado o título da obra original – *Jacinta Pichimahuida, la Maestra que no se Olvida* –, é possível verificar a segunda hipótese levantada por Thomasseau: o nome da heroína (Jacinta Pichimahuida) está precedido se sua marca de personalidade (a professora inesquecível).

Prosseguindo nos elementos possivelmente melodramáticos, o tema costuma girar em torno das mesmas ideias: de Providência (a maldade é superada pelas atitudes benévolas), de Reconhecimento (o personagem chega ao ápice de seu desenvolvimento, percebe-se e retorna à estaca zero) e de Amor (as mais variadas formas de condução de uma história amorosa) (Thomasseau, 2012, p. 34-38).

Em “Carrossel”, nota-se que, em todas as ações, os atos considerados do mal, embalados em intrigas, fofocas e vilanias, são vencidos pelas ações de bem, permitindo geralmente a abertura para uma lição de moral – atitudes que caracterizam o aspecto da Providência. Já quando há um conflito entre vítima e traidor, principalmente envolvendo as crianças, constata-se que o vilão é reformado e a narrativa volta ao ponto neutro – compondo, portanto, o Reconhecimento.

Cenas movimentadas pelo Amor são ainda mais comuns, destacando-se os amores não correspondidos (como a paixão platônica de Cirilo por Maria Joaquina), os triângulos amorosos (especialmente entre os professores Helena, Renê e Suzana), os namoros de infância (tendo como maior referência a afetividade entre Valéria e Davi), as negações do amor (tal qual o bloqueio proposital de Paulo pelo que sente por Alicia) e os relacionamentos rompidos (por exemplo, o divórcio de Inês e Frederico).

Não só as relações estabelecidas entre os personagens dialogam com as características como tais seres, em si, têm sua cota de melodramaticidade. Como explica Thomasseau (2012, p. 19), “os personagens do melodrama são *personae*, máscaras de comportamentos e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis”. Tais formas de comportamento ficam tão evidentes a ponto de serem facilmente categorizados. Utilizando o método de classificação de Martín-Barbero (2009, p. 169-170), tem-se o registrado na Tabela 1.

Tabela 1. Classificação dos personagens de acordo com seu caráter melodramático.

Table 1. Classification of the characters according to their melodramatic aspects.

Tipo	Personagens
Traidor (“personificação do mal e do vício, mas também a do mago e do sedutor”)	<i>Maria Joaquina, Jorge, Paulo, Kokimoto, Suzana, Matilde, Olívia</i>
Vítima (“encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher”)	<i>Cirilo, Carmem, Adriano, Marcelina, Helena, Renê</i>
Justiciero (“que, no último momento, salva a vítima e castiga o traidor”)	<i>Daniel, Valéria, Firmino, Mário</i>
Bobo (“a presença ativa do cômico”)	<i>Jaime, Laura, Graça, Jurandir</i>

Par romântico

Dentre as características gerais do melodrama, pode-se identificar em *Carrossel* os principais. Segundo Frome (2014, p. 25), os quatro pilares da narrativa melodramática são: o par romântico, os conflitos familiares, os momentos trágicos e os conflitos sociais. Oroz (1992, p. 74), por sua vez, estuda o melodrama latino-americano e apresenta outras características específicas que podem ser observadas na telenovela aqui analisada: as alegorias nacionais, o reforço da identidade, a funcionalidade da música e a construção de imagens simbólicas.

O recorte eleito para se analisar o estabelecimento do par romântico é o primeiro encontro de Renê e Helena, ocorrido no baile de máscaras promovido pela família da Maria Joaquina (Figura 1). Helena está na sala principal e, de repente, Renê entra por uma das portas. O ponto de início da cena é marcado pela música *Quem quiser sonhar*, na voz de Maria Diniz, com registro em plano médio na figura de Helena mascarada.

O olhar da personagem leva ao contraplano: Renê, também fantasiado e enquadrado em plano médio, chegando à sala e com o olhar direcionado à Helena. Conforme vão se aproximando, o efeito de *zoom in* reduz o enquadramento aos rostos dos personagens. Quando ambos estão próximos, um defronte ao outro, colados à mesa de doces, uma terceira câmera se encarrega de registrá-los em plano de conjunto, deixando à mostra os demais convidados da festa, mais distantes.

Após alguns segundos de estatismo do casal, contrastando com os movimentos dos demais personagens mais atrás, as câmeras voltam a enquadrar, em plano e contraplano, os rostos conectados pelo olhar. Em dez planos intercalados (ou cinco para evidenciar cada um), o primeiro plano transforma-se em primeiríssimo plano até se finalizar em plano detalhe nos olhos de cada.



Figura 1. Estabelecimento do par romântico em *Carrossel*.
Figure 1. Establishment of the romantic couple in *Carrossel*.

Fonte: Carrossel (2012-2013).

Fica estabelecido, portanto, sem a necessidade de diálogos ou falas isoladas, nem elementos sonoros complementares à trilha musical, a constituição desse par romântico. Fica também claro o obstáculo a ser enfrentado quando a cena seguinte revela, em corte seco, Suzana se limpando no banheiro; sugere-se que ela será a terceira ponta do triângulo amoroso que se desenvolverá até o último capítulo.

Conflitos familiares

A respeito dos conflitos familiares, a cena escolhida para análise é a do momento em que Frederico conta à sua

filha, Carmem, que está se separando de Inês (Figura 2). O encontro ocorre na lanchonete, após o pai buscar a menina na escola e levá-la para comer um sanduíche. Assume-se o posicionamento de que espectador já está ciente do conteúdo da conversa, visto que vem sendo preparado desde os capítulos anteriores da novela.

Carmem, enquadrada em primeiro plano junto a um misto quente e um suco de laranja fala: “*Isso é um problema de gente grande. Eu ainda não sou uma mocinha e nem quero ser. Eu não quero crescer com você separado da mamãe*”. A garota termina a fala cabisbaixa, com os lábios voltados para baixo e os dedos



Figura 2. Momento de conflito familiar em *Carrossel*.
Figure 2. Moment of family conflict in *Carrossel*.

Fonte: Carrossel (2012-2013).

trançados. Parece admitir não ter coragem de encarar o próprio pai.

Frederico segura as mãos de Carmem, que param de se mexer, e o olhar da menina se dirige a ele no momento em que, já com o foco, tenta amenizar a situação: “Carmem, minha filha, o que eu posso te dizer?”. A garota é direta e objetiva ao responder, com o foco da imagem em si: “Que vocês vão voltar a ficar juntos”. O homem desencosta sua mão das mãos da filha, retoma o foco imagético e, após um suspiro, expressa o lamento: “Infelizmente, a gente nem sempre tem o que quer”.

Levantando com dois dedos o rosto de Carmem, novamente cabisbaixa, Frederico pede: “Eu queria ver seu sorriso, mas só estou vendo suas lágrimas”. Com fala chorosa, Carmem responde, forçando um sorriso molhado pelas lágrimas que escorrem pela face: “Eu te amo, papai. Eu sorrio pra você, se você quiser. Tá vendo?”. A música instrumental, até então, praticamente inaudível, ocupa o espaço e enfatiza a dramaticidade do momento. Segurando novamente as mãos de Carmem e também com os olhos marejados, Frederico olha com compaixão para a filha.

Carmem é registrada em primeiríssimo plano e a cena se encerra, reforçando o uso desse enquadramento para intensificar o sujeito das ações e o enfoque que o eixo narrativo precisa dar à personagem. Fica notória também a utilização da imagem como acompanhamento da fala, registrando sempre quem está com a vez no diálogo, e da trilha musical como invólucro das ações. A conversa, por

sua vez, é direta e sem rodeios, em linguagem clara e direta, ainda que se tratando de uma troca de informações tristes.

Momentos trágicos

A tristeza também é a emoção mais evidente nos momentos de circunstâncias trágicas. Sobre essa característica, uma das cenas mais trágicas da telenovela foi o acidente automotivo envolvendo a professora Helena, em seu dia de retorno à escola (Figura 3). Com foco inicial no carro vermelho de Helena rodando pela rua e se aproximando da câmera, tem-se um corte para o rosto da mulher, que expressa, sorridente: “Hoje vai ser um dia muito especial”. A música que envolve esse momento é tranquila, como uma valsa vienense.

Em contracampo, surge em cena um carro acelerado, preto, cantando pneus e andando em ziguezague. Troca-se a música por uma melodia mais sombria, como uma pauta sonora de filmes de ação e aventura. As músicas, no entanto, parecem se fundir num instrumental romântico-trágico quando o carro de Helena é apresentado outra vez, intercalando com a exibição do outro carro.

Quando Helena observa o carro vindo em sua direção, pela lateral, para seu veículo, tira as mãos do volante e as leva ao rosto. Os carros se chocam, com um som intenso de batida, e Helena, mesmo usando cinto de segurança, cai desacordada no banco do passageiro, que está forrado pelas rosas brancas que ganhou antes de sair de casa. A cena se encerra sem diálogos, com a cabeça



Figura 3. Situação trágica em *Carrossel*.

Figure 3. Tragic situation in *Carrossel*.

Fonte: *Carrossel* (2012-2013).

da mulher sendo amortecida pelas flores, que cumprem, metonimicamente, com a função de traveseiro.

Não há diálogos na cena, excetuando a fala inicial de Helena, que mais parece ironia se considerado o porvir. Poder-se-ia, neste ponto, estabelecer um estudo semântico em relação as cores do carro: vermelho, de Helena, relacionado ao sangue; preto, do motorista embriagado, associado ao luto. Poder-se-ia, também, citar uma alusão intertextual ao filme nacional “Hora da estrela”⁵, quando Macabéa sofre um acidente automotivo e a cena é embalada ao som de *Danúbio azul*, também valsa vienense. No entanto, poupa-se a análise interpretativa para deixar o enfoque somente na estética melodramática que perpassa a trama.

Conflitos sociais

Ainda nas características gerais do melodrama, as preocupações sociais e de classe estão presentes no eixo narrativo principal da telenovela, tendo destaque o relacionamento entre Maria Joaquina e Cirilo. Ele, filho de carpinteiro e costureira, tenta, de todas as formas estreitar o relacionamento de amizade com ela; já ela, filha de médico e *socialite*, recusa de todas as formas a aproximação do garoto, levando em consideração sua classe social e o fato de ele ser afrodescendente.

A alusão ao preconceito fica exacerbadamente evidente no capítulo em que Maria Joaquina convida os colegas para sua festa de aniversário e exclui Cirilo de sua lista de convidados. Na cena em que Daniel vai conversar com ela (Figura 4), sugerindo que ela dê um convite ao Cirilo, ela é objetiva ao dizer, em primeiro plano, sem desgrudar o olhar do tablet que segura nas mãos: “*Uma pessoa como o Cirilo nunca vai entrar na minha festa*”.

O primeiro plano vai para Daniel, que faz uma expressão indagativa e questiona: “*O que você quer dizer com ‘uma pessoa como o Cirilo’?*”, desejando supostamente que a garota reflita acerca da perífrase utilizada para denominar o colega afrodescendente. Ela ignora, mantendo o olhar na tela do equipamento eletrônico, e Daniel prossegue: “*Você tem que parar de tratar o Cirilo assim. Ele é gente como a gente*”. Ainda sem modificar o direcionamento do olhar, ela rebate: “*Não, ele é bem diferente da gente, Daniel*”.

Daniel faz suas considerações, invocando a di-vidade em sua fala: “*Maria Joaquina, acho que você não tem coração. Deus tá vendo, viu?*”. Em sua defesa, Maria Joaquina finalmente levanta o olhar e encara Daniel com a afirmativa: “*Ah, por favor, né, Daniel... Deus tem coisa mais importante para fazer do que se importar com o Cirilo*”. O olhar da garota volta ao tablet, e o garoto balança a cabeça em incredulidade.



Figura 4. Abordagem de conflito social em *Carrossel*.

Figure 4. Approach of social conflict in *Carrossel*.

Fonte: Carrossel (2012-2013).

⁵ Filme de Suzana Amaral, de 1985, que adapta a obra homônima de Clarice Lispector. Trata-se da história de Macabéa, uma nordestina que se muda para o Rio de Janeiro e, diante da orfandade familiar, precisa recomeçar sua vida humilde.

A cena é muito mais focada na oralidade do que nos elementos visuais e musicais. Percebe-se, pelo diálogo, uma presença constante de apóstrofes, determinando o interlocutor a quem se dirige (no caso, “Maria Joaquina” nas falas de Daniel e “Daniel” nas falas de Maria Joaquina). Essa é uma estratégia de repetição usada para endossar o personagem ao nome que ele carrega, norteador do público a respeito de quem é quem na cena, especialmente aos espectadores que não acompanham a novela desde o início.

Outro fenômeno constante no diálogo são os símbolos. O “coração” é utilizado no lugar dos sentimentos de compaixão e fraternidade que uma pessoa costuma desenvolver por outra – o que não é o caso de Maria Joaquina com relação ao Cirilo. Já “Deus” é usado de forma apelativa, como se para convencer a interlocutora de que há uma força sobre-humana que pode castigá-la por pensar de forma tão limitada e preconceituosa.

A presença constante dos primeiros planos, sempre diante de quem está com a vez no discurso, serve, mais uma vez, para reforçar o diálogo e caracterizar o enunciador; trata-se do uso da imagem para referendar o sonoro – aqui, manifestado pela modalidade verbal. Esse recurso estilístico também reforça o posicionamento de Maria Joaquina que, sem se intimidar, expressa sua ojeriza a pessoas negras e de classe baixa.

Características do melodrama latino-americano em “Carrossel”

Diante do fato de que, com esses quatro exemplos de análise televisual dos elementos de estilo e *mise-en-scène*, cria-se um quadro de como o melodrama clássico se manifesta na trama, passa-se, a partir de agora, a analisar como as características específicas do melodrama latino-americano se manifestam na história. Para tanto, elegeram-se outras quatro cenas para estudo e amostragem.

Alegorias nacionais

Dentro da sintaxe do melodrama latino-americano, é comum que se encontrem alegorias nacionais, isto é, elementos que venham firmar a nacionalidade da obra. Em *Carrossel*, vê-se como um desses momentos a aula em que a professora Helena decide pedir uma produção de textos para os alunos (Figura 5). A única exigência é que seja feito um poema com rimas. Paulo, então, diz que não fará



Figura 5. Referência à alegoria nacional em *Carrossel*.
Figure 5. Reference to the national allegory in *Carrossel*.

Fonte: Carrossel (2012-2013).

a atividade porque rimar é “para meninhas”. Perante a afirmativa do garoto, Helena pergunta para que time ele torce e, sem pestanejar, ele menciona o nome do Palmeiras.

Inusitadamente, a professora profere o primeiro trecho do hino do respectivo time: “*Quando surge o alvi-verde imponente / No gramado em que a luta o aguarda / Sabe bem o que vem pela frente / Que a dureza do prélio não tarda!*”. Ela mostra como as palavras “imponente” e “frente”, bem como “aguarda” e “tarda”, produzem rimas e brinca dizendo que, então, o time para qual o garoto torce é “de meninhas”. Cria-se, então, uma discussão na sala quando Jaime diz que o “Timão” é que é “time de macho” e cada um passa a defender sua torcida.

Piadas à parte, o que se percebe é a influência do futebol – talvez a maior alegoria nacional ou, pelo menos, a primeira referência que se tem ao pensar em termos de Brasil – no desenvolvimento da telenovela. Ao mencionar os nomes “Palmeiras” e “Timão” (Corinthians), além da presença da primeira estrofe de um hino, a narrativa constrói um sentido simbólico e se assume brasileira.

Identidade cultural

Além das alusões ao país de produção, outra característica que se encontra em certos momentos da telenovela é o reforço da identidade, seja por meio dos cenários, seja da repetição, seja da visão *kitsch* que se consolida. Como maior exemplo, está o momento em que Paulo, ao brincar com Marcelina e Kokimoto, veste-se de Silvio Santos e cria, em seu mundo imaginário, um programa de auditório (Figura 6).



Figura 6. Inserção da identidade cultural em *Carrossel*.
Figure 6. Insertion of cultural identity in *Carrossel*.

Fonte: Carrossel (2012-2013).

Os programas de auditório são uma marca consagrada do SBT, emissora responsável pela criação de *Carrossel*, e Silvio Santos, como dono da estação de TV, é o maior ícone que se pode utilizar para fazer menção ao canal. Em outras palavras, ainda que seja de força extremamente lúdica, beirando o jocoso, a assinatura do SBT está impressa na telenovela, muito além da forma de elaborar a narrativa; está também no conteúdo.

Impacto musical

Já discutida neste trabalho, a música também tem uma função indispensável para a produção melodramática, sobretudo quando age de forma comandar a narração. Uma cena marcante em *Carrossel* é o momento em que Cirilo, demonstrando simpatia, quebra seu cofrinho para comprar um buquê a Maria Joaquina. Quando a garota vê



Figura 7. Relevância da trilha musical em *Carrossel*.
Figure 7. Relevance of the musical track in *Carrossel*.

Fonte: Carrossel (2012-2013).

que ele conseguiu entrar em sua festa, sente tanta raiva que amassa as flores na frente do garoto e joga no chão o que sobrou delas (Figura 7).

A cena tem o objetivo de ser comovente, tanto que é a mais utilizada em outros programas da emissora e em clipes promocionais como forma de remeter à telenovela, especialmente na relação do casal infantil protagonista. Contudo, o que mais chama a atenção é o fato de não existir suspeita de diálogo: a passagem é firmada nos elementos visuais e recorre à trilha musical para atingir a sensibilidade do espectador. O instrumental *Clouds*, de Ron Alan Cohen, é praticamente o foco narrativo desse excerto e acentua a natureza melodramática da narrativa.

Imagens emblemáticas

Outra estratégia do melodrama latino-americano que costuma dispensar o diálogo sem destinar necessariamente a função de narrador à música, é atribuir sentido aos símbolos imagéticos, cabendo a eles a missão de predizer o futuro. Um exemplo disso é a cena em que Helena é caracterizada como paixão de René (Figura 8). A luz, o brilho e o vento no cabelo fazem da personagem – que se aproxima num *travelling* para frente – o alvo de conquista, além de anunciar ao espectador, sem a menor intenção de suspense, que eles ficarão juntos no final.

Considerações finais

Considera-se, finalmente, que *Carrossel* contém, se não todas, a maioria das características do melodrama clássico, desde a construção de seus personagens (vilões,



Figura 8. Simbologia por imagens em *Carrossel*.
Figure 8. Symbology by images in *Carrossel*.

mocinhos, justiceiros e cômicos) até as linhas de enredo, que abrangem conflitos amorosos, familiares, sociais e tragédias. Por ser brasileira, a telenovela ainda segue a estrutura de melodrama latino-americano, com referências a símbolos nacionais, à identidade cultural do contexto em que foi produzida, com forte impacto musical e imagens emblemáticas que antecipam acontecimentos.

Das funções estilísticas mais comuns, sobretudo em se tratando de enquadramento, costumam prevalecer, nos climas melodramáticos, os primeiríssimos planos e os planos de conjunto. Também se nota a destinação de determinada música para um ser ou ação específica. As cores vibrantes e de alta nitidez, a angulação prioritariamente frontal e correspondente às falas, o figurino específico de cada personagem (ou coletivo), a trilha musical pop romântica, os diálogos em nível informal (sem se tornar coloquial) e as atuações bem posicionadas são outras características que podem intervir no melodrama destinado ao público infantojuvenil.

Percebe-se, ainda, que em outras obras do mesmo segmento – como exemplo, pode-se citar, também do SBT, as telenovelas *Chiquititas* (2013-2015) e *Cúmplices de um resgate* (2015-2016) – parecem manter essas mesmas diretrizes estéticas. Por isso, a busca por trabalhos científicos a respeito do melodrama infantojuvenil, que hoje destina a um aglomerado de resenhas sobre filmes hispânicos dedicados a crianças e adolescentes, precisa ser modificada com urgência.

Não é possível contentar-se com a escassez bibliográfica, tendo em vista a larga produção audiovisual destinada aos mais jovens. Sustenta-se, portanto, a ideia de que os raciocínios registrados neste trabalho sirvam como ponto de partida para essa discussão tão promissora. A estilística do melodrama infantojuvenil brasileiro, sobretudo em se tratando de televisão brasileira, configura-se como uma temática bastante fértil para pesquisas futuras, uma vez que, a partir desses estudos, torna-se possível traçar um comparativo entre o modo clássico de se contar histórias e o estilo contemporâneo de se tecer narrativas audiovisuais.

Referências

ABU-LUGHOD, L. 2003. Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?. *Cadernos Pagu*, 21:75-102. Disponível em: <http://goo.gl/3NeXQX>. Acesso em: 11/04/2016.

ALMEIDA, H.B. 2002. Melodrama comercial – reflexões sobre a feminilização da telenovela. *Cadernos Pagu*, 19:171-194. Disponível em: <http://goo.gl/0Y7fPB>. Acesso em: 11/04/2016.

<https://doi.org/10.1590/S0104-83332002000200008>

BORDWELL, D. 2005. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: F.P. RAMOS (org.), *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo, Senac, vol. 2, p. 277-301.

BORDWELL, D. 2013. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, Editora da Unicamp, 368 p.

BROOKS, P. 1976. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/Londres, Yale University Press, 235 p.

BUTLER, J.G. 1986. Notes on the soap opera apparatus: televisual style and 'As the World Turns'. *Cinema Journal*, 3(25):53-70.

<https://doi.org/10.2307/1225479>

CARROSSEL. 2012-2013. Direção de Reynaldo Boury. *You-Tube*. Disponível em: <https://goo.gl/W1MfQc>. Acesso em: 02/07/2016.

FROME, J. 2014. Melodrama and the psychology of tears. *Projections*, 1(8):23-40. Disponível em: <http://goo.gl/py0d60>. Acesso em: 14/04/2016.

GOMES, H.S.; CAOLI, C. 2015. Mais de 50% de domicílios brasileiros têm apenas TV de tubo, diz IBGE. *G1 Notícias*, 24 abr. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/04/mais-de-50-de-domicilios-brasileiros-tem- apenas-tv-de-tubo-diz-ibge.html>. Acesso em: 12/11/2016.

HERLINGHAUS, H. 2002. La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogêneos de uma categoria precária. In: H. HERLINGHAUS (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidade. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago, Cuarto Propio, p. 21-59.

MARTÍN-BARBERO, J. 2009. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: J. MARTÍN-BARBERO, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6ª ed., Rio de Janeiro, Editora UFRJ, p. 163-172.

MODLESKI, T. 1982. *Loving with a Vengeance: mass-produced fantasies for women*. Nova Iorque, Methuen, 138 p.

OROZ, S. 1992. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Funarte, 238p.

PUCCI JR., R.L. 2014. Sobre a história do estilo cinematográfico (Resenha). *REBECA: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 3(5):1-6. Disponível em: <http://goo.gl/KmC37C>. Acesso em: 03/02/2016.

SALINAS MUÑOZ, C. 2010. Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a Sábado. *Aisthesis*, 48:112-127. Disponível em: <http://goo.gl/zmrnzG>. Acesso em: 11/04/2016.

<https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000200007>

THOMASSEAU, J.-M. 2012. *O melodrama*. São Paulo, Perspectiva, 142 p.

TONDATO, M. P. 2014. Gêneros televisivos – do melodrama à

complexidade virtual: retomada dos formatos ficcionais. *Triade: comunicação, cultura e mídia*, 2(4):77-91. Disponível em: <http://goo.gl/xIXpPD>. Acesso em: 11/04/2016.

VADICO, L. 2012. Melodrama: gosto popular. In: G. WOLFART. A complexidade das relações entre cinema/religião e religião/cinema (Entrevista com Luiz Vadico). *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, 412(12). Disponível em: <http://goo.gl/wSGLTA>. Acesso em: 14/04/2016.

WALTER, M. 2002. Melodrama y cotidianidad. Um acercamiento a las bases antropológicas y estéticas de un modo narrativo.

In: H. HERLINGHAUS (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidade. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago, Cuarto Propio, p. 199-244.

WILLIAMS, R. 1983. Drama in a dramatized society. In: R. WILLIAMS, *Writing in society*. Londres/Nova Iorque, Verso, p. 11-20.

Submetido: 09/09/2016

Aceito: 18/11/2016