MARIANE HARUMI MURAKAMI

VIDAS OPOSTAS, VIDAS EXPOSTAS A Violência na Telenovela

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação

MARIANE HARUMI MURAKAMI

VIDAS OPOSTAS, VIDAS EXPOSTAS

A Violência na Telenovela

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – Área de Concentração Teoria e Pesquisa em Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob orientação da Profa. Dra. Rosana de Lima Soares.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares – ECA-USP (orientadora) Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes – ECA-USP

AOS MEUS PAIS, CÉLIA E CELSO, MINHA IDÉIA DO QUE É O AMOR.

AGRADECIMENTOS

Minha eterna gratidão à Rosana de Lima Soares, não apenas pela dedicada e paciente orientação deste trabalho, mas especialmente pela confiança, amizade e carinho durante toda a jornada;

Às professoras Mayra Rodrigues Gomes e Silvia Helena Simões Borelli, pelos apontamentos e questionamentos valiosos para o desenvolvimento desta pesquisa;

Ao professor Roberto Bezerra da Silva, por ter me ensinado a amar a pesquisa;

À professora Maria de Lourdes Motter, pela confiança no trabalho, acolhimento e amizade, ainda que por pouco tempo;

À professora Cristina Mungioli, pelo carinho e atenção que sempre me dedicou;

À Cristiane Murakami, minha irmã favorita, pelo companheirismo de toda a vida;

Às minhas queridas Mariana Tavernari e Mariana Duccini, amigas e companheiras de jornada, pela amizade, dedicação e bons momentos;

Aos meus amigos Maísa Requena, Aline Nagata, José Carlos Lopes e Michele Viana, pela amizade e apoio durante tantos anos;

Aos meus companheiros do grupo de pesquisa MIDIATO, pelos momentos divertidíssimos na ECA;

À FAPESP, pelo apoio financeiro que possibilitou a execução deste trabalho.

RESUMO

A proposta geral deste trabalho é discutir e refletir acerca da dicotomia ficção/realidade cada vez mais presente nas telenovelas contemporâneas, realizando uma aproximação interdisciplinar das questões relacionadas ao estudo dos mecanismos referentes à organização discursiva e temática da telenovela Vidas Opostas, da Rede Record, com enfoque na problemática da violência social. Mais especificamente, temos como meta a exploração das possibilidades oferecidas pela Análise do Discurso para a operação de objetos visuais ou verbo-visuais e a aplicação de uma metodologia de análise para a telenovela em questão, verificando como é construído o seu discurso sobre a violência. Isso exigiu, assim, um aprofundamento teórico e, ao mesmo tempo, uma ampliação na perspectiva da construção teórico-metodológica, ainda mais a se considerar a especificidade do objeto, que além do nãoverbal, lida com imagens em movimento. Pudemos perceber, nas análises realizadas, a existência de uma forte demarcação na representação dos espaços configurados como a favela e o asfalto, demarcação que não se limitou apenas à figurativização desses lugares, mas disseminou-se sobre os múltiplos planos do discurso da telenovela. No que tange a temática da violência, foi possível observar que, apesar de retratar a violência como elemento constituinte desses dois ambientes, essa territorialização discursiva também se mantém. Sendo assim, pudemos identificar em Vidas Opostas não apenas uma demarcação espacial desses ambientes da favela e do asfalto, mas também e principalmente uma demarcação discursiva, que por um lado enaltece a favela, e de outro, critica a sociedade do asfalto. Com essa proposta, a telenovela pretende, de certa forma, desvirtuar-se do padrão imposto tradicionalmente pela Rede Globo, por meio de tratamento temático e estético diferenciado. Ela se propõe como produto que dá visibilidade às camadas marginalizadas da sociedade, cumprindo assim uma função social que estaria além do entretenimento e alienação. Contudo, esse esforço de superar a emissora rival faz a trama oscilar constantemente entre a inovação e a tradição. Por um lado, procura diferenciar-se de outras tramas por meio de experimentações na linguagem, especialmente no que se refere à representação da realidade; por outro lado, a trama apresenta uma série de elementos bastante característicos da telenovela brasileira, como pudemos observar nas análises.

PALAVRAS-CHAVE

Telenovela, discurso, violência, interdiscurso, discurso audiovisual, discurso ficcional.

ABSTRACT

This research has as its proposal to discuss and reflect on the dichotomy fiction/reality present in contemporary Brazilian soap operas, performing an interdisciplinary approach of the issues concerning the mechanisms of discursive and thematic organization of the soap opera Vidas Opostas, broadcasted by Rede Record, focusing the subject of social violence. More precisely, we aim to explore the possibilities offered by Discourse Analysis to the operation of visual and verb-visual objects and to the implementation of an analysis methodology to the soap opera, verifying how its discourse on violence is constructed. It required, therefore, a theoretical deepen and, at the same time, an expansion in terms of theoretical-methodological construction, further considering the object specificity, which is constituted not only by nonverbal language, but also by moving images. In our analysis, we realized the existence of a strong demarcation in the representation of the spaces configured as the "favela" and the "asfalto"; this demarcation was not limited only to the characterization of these places, but it has spread out to the various plans of the discourse. Regarding the thematic of violence, we observed that, despite the representation of violence as a constitutive element of these two places, the discursive territory construction also remains. Thus, we identified in Vidas Opostas not only a geographical demarcation of the spaces called "favela" and "asfalto", but also (and primarily) a discursive demarcation, which on the one hand exalts the "favela" and in the other hand, criticizes the "asfalto". With this proposal, the soap opera intends to differ itself from the pattern tradicionally imposed by Rede Globo television, through distinctive thematic and aesthetic construction. It proposes itself as a television product which gives visibility to marginalized categories of society, thus accomplishing a social function beyond entertainment and alienation. However, this effort to overcome its rival broadcaster makes the soap opera constantly oscillate between innovation and tradition. On the one hand, it aims at distinct itself from other soap operas through experimentation in language, especially in the reality representation; on the other hand, it presents various elements which is typical of Brazilian soap operas, as we could see in our analysis.

KEYWORDS

Soap opera, discourse, violence, interdiscourse, audiovisual discourse, fictional discourse.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Divisões de "mundos" e categorias sociais	68
FIGURA 2 – Relações de violência em Vidas Opostas	104
FIGURA 3 – Os dez mandamentos de Nogueira	189

LISTA DE TABELAS

QUADRO 1 – A guerra de audiência na mídia	63
QUADRO 2 – Abertura de Vidas Opostas	76
QUADRO 3 - Seqüência de transição entre "mundos"	78
QUADRO 4 – Funerais opostos	81
QUADRO 5 – Evolução temática e estrutural da representação da favela	88
QUADRO 6 – Figurativização da favela	89
QUADRO 7 – Cenários do "mundo dos ricos"	91
QUADRO 8 – Figurativizações do asfalto	93
QUADRO 9 - Eventos de violência e relações vítimas/protagonistas	102
QUADRO 10 – Relações evento x tipos de violência	106
QUADRO 11 - Apresentação do núcleo do tráfico – primeiro capítulo	110
QUADRO 12 – Sequência com estética documental-jornalística (1)	112
QUADRO 13 – Sequência com estética documental-jornalística (2)	113
QUADRO 14 – Sequência de tomada aérea de helicópteros	114
QUADRO 15 – Cenário da favela: Favela Tavares Bastos, Rio de Janeiro	122
QUADRO 16 – Caracterização da comunidade e do tráfico	123
QUADRO 17 - Sequência de invasão ao morro - Joana procura o irmão pela favela	126
QUADRO 18 – Planos de câmeras subjetivas	129
QUADRO 19 – Contraplanos	130
QUADRO 20 – Closes e descentralizações	131
QUADRO 21 – Sequência – fuga de Jacson da penitenciária	134
QUADRO 22 – Caracterização de Jacson	135
QUADRO 23 – Seqüência – Jacson corta a cabeça de Inhame	138
QUADRO 24 – O campo de guerra	140
QUADRO 25 – Sequência – morte de Olho de Boi	141
QUADRO 26 - Sequência - Jéferson liga para Jacson na cadeia (1)	144
QUADRO 27 - Sequência - Jéferson liga para Jacson na cadeia (2)	145
QUADRO 28 - Seqüência – sonho de Jacson (1)	147
QUADRO 29 - Seqüência – sonho de Jacson (2)	147
QUADRO 30 - Seqüência – sonho de Jacson (3)	148
QUADRO 31 - Sequência - Joana tenta convencer Jacson a mudar de vida	149

QUADRO 32 - Seqüência – Plano/contraplano – Jacson e Joana	150
QUADRO 33 – Joana enfrenta Jacson	159
QUADRO 34 - Seqüência - Delegado Nogueira vai à casa de Joana	160
QUADRO 35 - Seqüência do assassinato de Rubens	. 163
QUADRO 36 - Seqüência - Alencar preparando-se para entrar em ação	167
QUADRO 37 - Seqüência - Nogueira interroga Lucília	171
QUADRO 39 - Seqüência - Nogueira interroga Carmem	173
QUADRO 40 - Imagens- Lembrança de Mário da ditadura – tortura de Bóris	178
QUADRO 41 - Imagens - Nogueira tortura Bóris	181
QUADRO 42 – Seqüência - Erínia enfrenta Nogueira, ele a agride	192
QUADRO 43 – Seqüência – Nogueira agride Erínia	193
QUADRO 44 – Imagens - Relação submissão/dominação	197
QUADRO 45 – Imagens - Contra plongée	198
QUADRO 46 – Seqüência – Nogueira ameaça queimar o rosto de Erínia	200
QUADRO 47 – Seqüência – Madalena e Felipe se encontram na praia	203
QUADRO 48 - Seqüência – Felipe agride Madalena na escola	. 205
QUADRO 49 - Imagens – Felipe vê Nogueira agredir Daniela	. 207
QUADRO 50 – Seqüência - Erínia mata Nogueira	208
QUADRO 51 - Imagens - delírio de Nogueira	. 210
QUADRO 52 - Seqüência – Maria Lucia finge revolta pelo golpe	214
QUADRO 53 - Imagens - Bóris coloca bomba falsa no carro de Nogueira	220

Sumário

INTR	ODUÇ	ÃO	
1.	Mídia	e violência	. 01
2.	Telen	ovela e realidade social	. 04
3.	Objet	ivos	08
	ŭ	nho das pedras	
CAPÍ	TULO	I – COMUNICAÇÃO, LINGUAGEM E DISCURSO	
1.	A Aná	álise do Discurso	. 19
	1.1.	Novas trilhas	. 22
2.	A aná	álise do discurso não-verbal	. 24
3.	Uma	noção integrativa do discurso	. 28
	3.1.	O primado do interdiscurso	. 29
	3.2.	O sujeito no interdiscurso	. 34
	3.3.	Prática e comunidade discursiva	36
	3.4.	A polêmica como interincompreensão	. 38
	3.5.	A prática intersemiótica	. 41
4.	Telev	isão, discurso e enunciação	. 43
5.	Telev	isão, entre gêneros e formatos	. 46
5. 1	l. Tran	sformações no gênero	. 48
CAPÍ	TULO	II – VIDAS OPOSTAS, VIDAS EXPOSTAS	
1.	Um ca	abo-de-guerra milionário	. 55
	1.1.	No ar, mais um vice-campeão de audiência	. 59
2.	Vidas	Opostas, "uma história como você nunca viu"	66
3.	Vidas	Opostas: mais realidade que ficção?	. 72
	3.1. O	posições da vida – e da trama	. 74

CAPÍTULO III – A VIOLÊNCIA DA FAVELA

1.	A violência estetizada do tráfico de drogas 109
2.	O espetáculo da imagem violenta118
3.	Quando o bandido é (quase) mocinho
4.	A comunidade vitimizada 156
CAPÍ	TULO IV – A VIOLÊNCIA DO ASFALTO
1.	Quando a polícia é bandida
2.	Violência de gênero
3.	Quem quer ser um milionário?
4.	A vingança é um prato que se come frio?
CONS	IDERAÇÕES FINAIS
1.	Vidas Opostas, entre a inovação e a tradição
REFE	RÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS237
ANEX	O – CD COM CENAS DA TELENOVELA

INTRODUÇÃO

1. Mídia e violência

Homicídios, chacinas, agressões, estupros, assaltos, arrastões, seqüestros, latrocínios, maus-tratos, espancamentos, assédio moral, assédio sexual, vandalismo, tráfico, exploração, *bullying*, discriminação. O fenômeno da violência surpreende pelas inúmeras formas em que se desdobra; o que já foi (e ainda é) costumeiramente associado a comportamentos agressivos de segmentos sociais menos favorecidos configura-se hoje como uma dimensão bastante explícita do cotidiano brasileiro, afetando cada indivíduo da sociedade, direta ou indiretamente.

Assim, contrariando o imaginário inaugurado pelas palavras otimistas da Carta de Caminha há mais de 500 anos de um Brasil tropical, de povo pacífico, cordial, multirracial, marcado pela malandragem, onde os conflitos se resolvem com o jeitinho brasileiro" (PEREIRA, 2000, p. 121), assistimos a um alarmante crescimento da violência, não somente em relação ao número de vítimas, mas também ao seu alcance, que não se limita mais a certas regiões, gênero, raça ou classe social.

Existem diferentes perspectivas a serem consideradas a respeito desse fenômeno; aqui, tem-se consciência de que a violência implica todo tipo de dano físico ou moral. Segundo Sodré, "isso quer dizer que a violência é tanto o 'ato', que é a anomia do crime, a anomia do assalto, quanto o 'estado', entendido como traço de estrutura no modo de organização social implantado em países do Terceiro Mundo" (SODRÉ, 1994, p. 150). Para o autor, a violência

-

¹ De acordo com Ianni (2002), o Brasil é um país ainda em busca de conceito, que luta para conhecer-se, definir-se e estabelecer o seu lugar no mundo. Uma das linhas de pensamento que tentam "explicar" o Brasil é o de "um país que se destaca por sua 'história incruenta', uma história de 'revoluções brancas', na qual floresce a 'democracia racial', tudo isso 'lusotropical'" (idem, p. 180). Segundo Pereira (2000), "embora essa leitura do país não seja a única disponível do ponto de vista do imaginário social, seu peso hegemônico foi, e em certo sentido ainda é, bastante grande". Soares (2000) lembra que essa idealização do país fora bastante forte no período entre as décadas de 60-70, apesar da dolorosa luta contra a ditadura militar. Ele cita obras como *Ópera do Malandro*, de Ruy Guerra e Chico Buarque, e as canções de Noel Rosa e Wilson Batista como exemplares da premissa "seja marginal, seja herói" de Hélio Oiticica.

social pode ainda ser considerada direta, quando existe o uso de força física, e indireta, quando é latente, ou seja, marcada por pressões ou ameaças dos campos econômicos, morais, psicológicos ou político. Mesmo existindo uma pluralidade de conceitos, a idéia de violência associada à de força é a que prevalece, na maioria das vezes, para explicar o fenômeno (SODRÉ, 1992).

Ainda que seja possível testemunhar a violência no cotidiano e nas relações sociais, é por meio das mídias que, de fato, pode-se ter idéia das grandes proporções que esse fenômeno alcança na sociedade contemporânea: "Em relação à violência, a mídia, na sua condição de macrotestemunha privilegiada, passa a ser ator social importante dos fatos, no ato de expô-los para além dos estreitos limites onde efetivamente aconteceram" (RONDELLI, 2000, p. 154). E, apesar de a história confirmar que a importância que a violência tem na dinâmica cultural se reflete em todos os produtos culturais, é nos chamados meios de comunicação massiva, especialmente a televisão, que esse tema se tornou onipresente, quase uma obsessão temática em alguns casos, gerando intensos debates acerca da influência nociva da violência sobre os espectadores.

No entanto, não se trata somente de perguntar se a violência na televisão causa comportamentos violentos ou não. As inúmeras teorias² existentes apontam para diferentes respostas e estão longe de chegarem a um consenso. Trata-se, portanto, de analisar criticamente de que forma a violência da sociedade é reproduzida na televisão, que sentidos sobre a violência ela produz, uma vez que ela (a televisão) é um lugar privilegiado de

.

² Dentre as teorias sobre mídia e violência, é possível citar: a *teoria da catarse*, segundo a qual "as imagens de violência acabam funcionando como 'válvula de escape', isto é, elas resultam contribuindo para relaxar as tensões e ansiedades do televidente"; a *teoria da dessensibilização*, que postula que "o ato prolongado de ver violência na mídia pode resultar em perda da sensibilidade emocional em relação à violência (...) e provocar indiferença social e política"; a *teoria da síndrome do medo*, "a superexposição às imagens de violência na mídia pode provocar um medo exagerado de ser punido e isto acaba inibindo as predisposições agressivas do indivíduo"; a *teoria da aprendizagem modal*, "os receptores podem apreender e aprender comportamentos e atitudes violentos"; já a *teoria da orientação* acredita que o conteúdo da mídia "oferece uma orientação, uma estrutura de referência que determina a direção do próprio comportamento do sujeito", reforçando modelos (SILVA, s.d., *online*).

circulação de discursos, "uma dessas instâncias sociais que produz cultura, veicula e constrói significados e representações" (SABAT, 1999, p. 245). Sem esquecer que essa crítica deve ser capaz de distinguir entre a indispensável denúncia da cumplicidade da televisão com interesses comerciais e o lugar estratégico que ela ocupa nas relações culturais das maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades. Afinal, a televisão representa simultaneamente, "o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular" (MARTÍN-BARBERO & REY, 2001, p. 26).

A natureza de todo sistema de comunicação, de toda linguagem (e os programas de televisão estão aqui incluídos), é eminentemente ideológica. Quem desenvolve essa questão com grande propriedade é o teórico da linguagem Mikhail Bakhtin; segundo o autor, todo signo é ideológico, caracterizado como uma realidade ideológica, que possui sua materialidade e se constrói no ambiente social da comunicação, pela interação entre interlocutores:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo o que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. (...) A existência do signo nada mais é do que a materialização de uma comunicação. É nisso que consiste a natureza de todos os signos ideológicos (BAKHTIN, 2006, p. 31).

Portanto, entender os meios de comunicação por um viés sócio-histórico-ideológico implica compreender a linguagem como produção de sentidos, não somente entre interlocutores, mas também entre o subjetivo e o objetivo, entre o individual e o social. Sendo assim, a interposição do relato da mídia entre o acontecimento e seus modos próprios de reconstrução da violência para o público cria um circuito de produção de sentidos, que toma grandes proporções exatamente pelo seu alcance na sociedade. Segundo Caldeira (2000, p.

10), em seu trabalho sobre crime e violência na cidade de São Paulo, o discurso da violência, especialmente o da criminalidade, "oferece um contexto fértil no qual os estereótipos circulam e a discriminação social é moldada", uma vez que ela pode, "de modo simplista, dividir o mundo entre o bem e o mal e criminalizar certas categorias sociais" (idem).

No entanto, longe de afirmar a presença de um caráter manipulador da televisão, tornase necessário considerar a hipótese do *agenda-setting*, que postula a idéia de pauta e agenda
das mídias. Segundo essa ponto de vista, os indivíduos que participam da sociedade
organizam seus comentários e pensamentos com base naquilo que as mídias lhes apresentam.
"Como conseqüência, as mídias, ao selecionar as informações e apresentá-las como o que
realmente aconteceu, impedem que outros acontecimentos cheguem ao conhecimento do
cidadão" (CHARAUDEAU, 2006, p. 139). O público, por outro lado, "tem a tendência para
incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os 'mass media' incluem ou
excluem do seu próprio conteúdo" (WOLF, 1995, p. 130). Além disso, o público ainda tende
a atribuir àquilo que esse conteúdo inclui "uma importância que reflete de perto a ênfase
atribuída pelos 'mass media' aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas" (idem). Sendo
assim, é possível afirmar que o contato com os meios de comunicação oferece grande parte da
compreensão que as pessoas têm da realidade social, e, portanto, do fenômeno da violência.

2. Telenovela e realidade social

Ao contrário do que se possa pensar, não são apenas os programas jornalísticos, ou aqueles que trabalham com conteúdos factuais, que têm o poder de tematizar o cotidiano, de oferecer elementos para a compreensão da realidade social. De fato, o discurso jornalístico ocupa na sociedade um lugar de autoridade, sustentado pelos mitos da imparcialidade e da objetividade, os quais os manuais de jornalismo pregam como os grandes mandamentos do

jornalista. No entanto, a linguagem nunca é transparente, uma vez que se trata de uma atividade histórica e socialmente marcada, indicadora de aspectos ideológicos presentes nos diferentes momentos históricos. Nesse sentido, o processo de significação se dá simultaneamente, ou seja, não é uma mera transmissão de informação; é construção de sentidos, em que estão presentes a subjetividade do sujeito, suas argumentações e sua própria construção da realidade (ORLANDI, 2002). Assim, qualquer produto veiculado pela televisão, ficcional ou não, carrega marcas de seu sujeito enunciador; afinal, a subjetividade é inerente aos discursos, e sem sujeito não há linguagem.

Os produtos ficcionais de televisão ocupam, por sua vez, um lugar quase que oposto ao do discurso jornalístico no cotidiano das pessoas. Enquanto se assiste ao telejornal para se ter conhecimento acerca dos fatos e acontecimentos do mundo, os filmes, as telenovelas, as séries e as minisséries são freqüentemente associados ao lazer e ao entretenimento, considerados produtos menores e, na maioria das vezes, alienantes. Dentre esses produtos, a telenovela é um dos mais estigmatizados, por ser uma obra aberta, sujeita a mudanças, especialmente de acordo com os níveis de audiência; ou seja, é considerada um produto que apenas atende à lógica do consumo.

Tal situação reflete-se com grande força nos estudos acadêmicos; apesar de existir um consenso sobre a influência da telenovela, vista como um importante agente de mudança social, esse produto foi por muito tempo desprezado como objeto de estudo. Segundo Motter (2003, p. 19-20),

a própria telenovela começa a ser construída como objeto de investigação científica muito recentemente e o que existe são trabalhos esporádicos com caráter exploratório. É verdade que a telenovela esteve pressuposta no bojo de toda a discussão que se vem fazendo sobre os meios e sobre o caráter alienante da maioria dos produtos da indústria cultural. Essa discussão geral acabou por distanciar o pesquisador do meio TV com seus produtos menores e, sobretudo, do mais desprezível deles: a telenovela.

5

Aos poucos, a telenovela ganha, a partir dos novos olhares em comunicação, legitimidade e é percebida como um objeto empírico, passível de ser investigado com seriedade pela comunidade acadêmica. Um dos precursores e principais divulgadores desse pensamento foi o Núcleo de Pesquisas em Telenovela (NPTN), criado em 1992 dentro do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP, o primeiro centro do Brasil destinado exclusivamente aos estudos sobre telenovela e ficção seriada. Desde a sua criação, o NPTN desenvolveu junto aos alunos de pós-graduação e professores orientadores ligados ao núcleo inúmeras pesquisas sobre o tema. Segundo Lobo e Malcher (2005, p. 7) em seu artigo sobre a história das pesquisas em telenovela, "em uma década de existência foram produzidos nove dissertações de Mestrado, sete teses de Doutorado, além de duas pesquisas que se desdobraram em Teses de Livre-Docência". O estudo aponta que, desde a década de 70, quando começaram os estudos sobre a telenovela, até o ano 2000, houve um aumento de mais de 900% no total da produção acadêmica sobre ficção televisiva seriada no Brasil. Ainda assim, de acordo com os autores, o preconceito contra a telenovela persiste em certas áreas da Academia, especialmente naqueles que privilegiam a cultura clássica.

Neste trabalho, no entanto, assume-se que a telenovela, assim como qualquer discurso, servirá de objeto de estudo uma vez que carrega as marcas históricas, culturais e ideológicas da enunciação, refletindo e refratando a realidade em que se insere. Pois assim como afirma Bakhtin (2006), qualquer enunciação, por mais simples ou complexa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação ininterrupta, que por sua vez constitui apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um determinado grupo social. A importância de se considerar a telenovela como objeto de estudo científico se revela, e segundo Motter (2003, p. 19),

o rótulo de entretenimento alienante encobre uma realidade que se quer ignorar, embora, de forma direta ou indireta, envolva a sociedade como um todo. Focalizando-a em suas tramas, propondo uma visão de mundo que entra em interação com a visão do telespectador, confirmando, negando ou instaurando o conflito entre essas visões, toda uma rede de temas e

significados se articula, operando a superação da dicotomia emissão/recepção e indo se inserir no cotidiano social de todo cidadão, independentemente de sua vontade.

De fato, a telenovela brasileira ocupa um espaço cada vez maior dentro da grade de programação das emissoras nacionais, e, abordando temas fortes e contundentes, se firmou-se como um importante lugar de problematização do país, das intimidades privadas às políticas públicas:

Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado (...) está inscrita no texto das telenovelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. É isso que tipifica a telenovela brasileira e constitui o paradoxo de se identificar o Brasil mais na narrativa ficcional que no telejornal (LOPES, 2003, p. 25).

A telenovela brasileira caracteriza-se por incorporar componentes selecionados pelo autor diretamente do cotidiano real, com o propósito de agendar temas para debate na sociedade, oferecendo modelos, produzindo conhecimento e mostrando-se como um poderoso agente de mudança social. Em certos produtos, as referências ao mundo real são tão precisas e intimamente ligadas à narrativa que mostram o quão frágeis são os limites entre ficção e realidade, a ponto de o telespectador (ou leitor, como sugere Eco [1994]), mergulhado diariamente na mistura entre elementos factuais e ficcionais, não saber dissociar claramente esses dois mundos.

Na verdade, é exatamente o dimensionamento da realidade, juntamente com o compromisso social e o modo de estruturação do cotidiano, que estabelecerá o diálogo com a realidade em que está inserida, e conseqüentemente, com o telespectador. Dessa forma, o telespectador se sentirá mais envolvido pela ficção quanto mais conseguir identificar-se com a narrativa (JAKUBASZKO, 2004):

O estrato realista, essa base que sustenta a vida cotidiana da personagem, constitui-se numa, pois, potente fonte de identificação, num elo entre personagem — telespectador, entre ficção e realidade. Boa parte desse trabalho está a cargo da cenografia (com seu entorno, produção, etc.) de televisão, de teledramaturgia, ou melhor, de telenovela. Quando a esse

/

estrato realista se junta uma produção que também persegue o real, tematiza questões sociais candentes, obtém a integração que facilita sua inserção na realidade concreta e tende a ganhar total adesão do público, não só telespectador, mas envolve também os que não fazem parte da audiência medida e, mesmo assim, participam indiretamente e acabam formando opinião (MOTTER, 2003, p. 167).

Sendo assim, a telenovela pode ser considerada, especialmente na sociedade brasileira, uma das maiores fontes do imaginário nacional, além de participar ativamente da (re)construção da realidade social, num espaço em que ficção e realidade interagem continuamente, alimentando-se e modificando-se. Estudar a violência na telenovela revela-se de vital importância não apenas para um melhor entendimento da telenovela brasileira, mas também e principalmente para uma melhor compreensão do fenômeno da violência nas sociedades contemporâneas, do papel e do sentido que têm a violência e suas formas de manifestação, do ponto de vista do conjunto da dinâmica cultural de uma dada sociedade, expressas por meio das mídias.

3. Objetivos

Como já dito, a ficção seriada brasileira mescla de maneira peculiar elementos melodramáticos com o estrato real, representando um "fazer próprio, aprimorado e em permanente renovação que individualiza a telenovela como produção genuinamente brasileira" (MOTTER, 2000-2001, p. 76). Assim, a proposta geral deste trabalho é discutir e refletir acerca da dicotomia ficção/realidade cada vez mais presente nas telenovelas contemporâneas e que se configuram como elementos interdependentes, fundindo-se e influenciando-se mutuamente. Realizamos uma aproximação interdisciplinar das questões relacionadas ao estudo dos mecanismos referentes à organização discursiva e temática da telenovela *Vidas Opostas*, da Rede Record, objeto de investigação deste trabalho, enfocando a problemática da violência social.

Mais especificamente, temos como meta a exploração das possibilidades oferecidas pela Análise do Discurso para a operação de objetos visuais ou verbo-visuais e a aplicação de uma metodologia de análise para a telenovela *Vidas Opostas*, verificando como é construído o seu discurso sobre a violência. Isso exigiu, assim, um aprofundamento teórico e, ao mesmo tempo, uma ampliação na perspectiva da construção teórico-metodológica, ainda mais a se considerar a especificidade do objeto, que além do não-verbal, lida com imagens em movimento.

Alguns objetivos mais específicos norteiam as discussões e reflexões:

- Rastrear na telenovela a recorrência do tema da violência, assim como os tipos de violência focalizados.
- Examinar o modo de evolução do tema em questão e qual o seu papel na narrativa principal.
- Investigar a presença do tema no ambiente social e a relação que ela estabelece no imaginário social brasileiro.
- Identificar e analisar os mecanismos presentes no fio discursivo que atuam na representação da violência na telenovela.

Vale a pena ressaltar que, em vez de um estudo diacrônico da violência na telenovela brasileira, foi feito uma análise em profundidade do objeto, em um "esforço por tratar de integrar no objeto de investigação toda informação constitutiva desse objeto e não apenas parte da informação, para tomá-lo como exemplo que pode contrastar, ser comparado ou ser analisado para um conhecimento em profundidade de um objeto de estudo" (OROZCO-GOMES apud MUNGIOLI, 2006, p. 26). Sendo assim, realizamos um estudo da telenovela Vidas Opostas, com a finalidade de estabelecer suas características, para, em seguida, realizar uma análise que leve em conta que "o distintivo e o único" encontrado nesse objeto permitirá considerá-lo como "objeto exemplar através do qual será possível captar outros elementos do

contexto maior" (idem).

4. O caminho das pedras...

Falar de um percurso pessoal de pesquisa é sempre bastante relevante, afinal, toda pesquisa, de uma maneira ou de outra, é parte intrínseca e reflexo da vida acadêmica de um pesquisador. Especialmente no caso de uma pesquisadora de linguagem envolvida pelos encantos da magia da televisão e das narrativas da telenovela brasileira desde a infância, a pesquisa se revela não somente parte de uma vida acadêmica, mas resultado de questionamentos surgidos de um misto de inquietações teóricas e curiosidade pessoal.

Vidas Opostas surge num momento de busca a objetos de pesquisa e chama atenção pela inovação temática e de linguagem, no que parece ser, à primeira vista, "cria" do então recente movimento de inserção da periferia nas produções brasileiras, ficcionais e não-ficcionais, inaugurado pelo filme Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2002). Admitimos que a temática da violência, no contexto desta pesquisa, é um recorte para a nossa análise, tal como poderia se configurar como uma análise sobre o negro, o tráfico de drogas, o morador de favela, o marginalizado social, entre diversos outros temas abordados pela trama. No entanto, apesar de se tratar de um recorte, é possível dizer que ele possibilitou uma compreensão da telenovela como um todo, afinal a violência é a principal temática da trama. Além disso, considerando o desenvolvimento de toda a telenovela, essa discussão permitiu reflexões acerca de questões raciais, sociais, de gênero, entre outras. Esta pesquisa, entretanto, está longe de oferecer respostas para tais questionamentos; trata-se de problematizar as tantas asserções e certezas que rodeiam esses discursos.

Para tanto, a Análise do Discurso (AD) mostra-se uma ferramenta teóricometodológica essencial, uma vez que parte do pressuposto da não-transparência da linguagem, propondo que todo e qualquer discurso deve ser concebido como elo entre a materialidade da linguagem e o ideológico, o social e o cultural. No entanto, propor a análise de uma telenovela sob os subsídios teórico-metodológicos da Análise do Discurso, ainda que a disciplina tenha se desapegado dos textos institucionais ao longo dos anos, representa um grande desafio para uma pesquisadora da área de comunicação. Mas tal interesse resulta de inquietações que vêm nos acompanhando durante toda a formação acadêmica, das aulas de Lingüística na graduação à monografia de conclusão da Especialização em Estudos da Linguagem. Eis a questão: se a AD abre caminho à "língua de vento da mídia" (GREGOLIN, 2004, p. 159), como analisar discursos marcados pela materialidade heterogênea, tais como os discursos audiovisuais?

De fato, uma das maiores dificuldades encontradas, que colocamos desde o início como o maior desafio da pesquisa, foi: conjugar reflexões de uma teoria tão difundida em análises de produtos lingüísticos a um produto composto de linguagem verbal, visual, sonora. Sem mencionar que se trata de imagens em movimento, tornando o trabalho um pouco mais complexo. Foi assim que chegamos à teoria da Semântica Global discursiva desenvolvida por Dominique Maingueneau, explicitada no Capítulo I, que, pela sua premissa teóricometodológica abrangente, em que nenhum dos planos discursivos deve ser tomado com maior importância que outro, possibilitou-nos trabalhar com a heterogeneidade do discurso audiovisual.

Um outro desafio enfrentado durante a pesquisa foi em relação ao recorte do objeto. *Vidas Opostas* foi exibida durante nove meses, seis vezes por semana, com capítulos médios de quarenta minutos. Ainda que o recorte primário para esta pesquisa fosse a temática da violência urbana, deparamo-nos com uma quantidade muito grande de material para análise. Tornou-se imprescindível, portanto, a definição de critérios para tal seleção.

Por se tratar de uma abordagem discursiva, baseada nos subsídios teóricos da AD de linha francesa e bastante minuciosa e aprofundada em termos de observação dos objetos, a

seleção não se estendeu a um número muito grande de episódios. No entanto, uma das grandes preocupações foi destacar alguns eixos temáticos e formais para a seleção, levando em conta um recorte que não prejudicasse a totalidade da telenovela, ou seja, que fornecesse à análise elementos do início, meio e fim da trama narrada.

Sendo assim, a dicotomia ficção-realidade torna-se o núcleo ou eixo distintivo do trabalho, a chave de leitura e interpretação do discurso da violência na telenovela. A partir daí, definimos como eixo principal de análise e de recorte do objeto o jogo entre protagonistas e vítimas da violência na trama; dessa forma, esse seria um modo de observação do objeto de investigação. Assim, pensamos em algumas questões a serem levantadas frente ao objeto: "quem protagoniza a violência?", "quem é a vítima?", "como protagonista e vítima se relacionam?", "que efeitos de sentido são produzidos nessa relação?", "os papéis se invertem em algum momento?", "as relações das diferentes vítimas/protagonistas são sempre iguais?", entre outros.

Uma das preocupações teórico-metodológicas principais da pesquisa, como já mencionado, é o desenvolvimento de uma metodologia de análise discursiva de um objeto audiovisual. Sendo assim, a fim de demonstrar a eficácia dos subsídios teórico-metodológicos utilizados, que trabalham a noção de uma semântica global discursiva, a escolha das seqüências foi feita também pensando-se na variedade de formas de expressão da violência, seja ela verbal, corporal, gestual, entre outras. Além disso, o método analítico atentou para a heterogeneidade específica da linguagem audiovisual: o verbal, o não-verbal, o sonoro, etc. Afinal, a violência pode não estar explicitamente apresentada em agressões, tiros e mortes, mas pode se mostrar apenas no olhar do ator, na trilha sonora, nos momentos de tensão. Vale, portanto, a observação do jogo entre a violência explícita, que se realiza, e a violência iminente, mas que não se realiza em imagens.

O desenvolvimento de nossas reflexões levou à configuração desta dissertação em quatro capítulos, mais as considerações finais. O "Capítulo I - Comunicação, linguagem e Discurso" apresenta um panorama dos pressupostos teóricos deste trabalho, composto especialmente pela Análise de Discurso de vertente francesa. Inicia-se com uma discussão acerca da evolução histórica da disciplina, além de pontuar como, ao longo do tempo, ela desenvolveu a partir de sua inscrição como disciplina lingüística possibilidades de análise da linguagem não-verbal. Apresentamos, assim, a proposta de Dominique Maingueneau de uma Semântica Global discursiva, desenvolvida pelo autor em Gênese dos discursos (2005), que prevê o tratamento integrado de todos os planos do discurso, tanto na ordem do enunciado, quanto da enunciação. O capítulo encerra-se com reflexões iniciais sobre as possibilidades de análise discursiva da televisão, além de breves considerações sobre o gênero telenovela e suas transformações históricas.

No "Capítulo II – Vidas Opostas, vidas expostas" apresentamos o objeto de análise da pesquisa, a telenovela Vidas Opostas, veiculada pela Rede Record em 2006-2007. Primeiramente, a fim de situar o contexto em que a telenovela Vidas Opostas se insere, traçamos um panorama do embate travado pelas emissoras Rede Globo e Rede Record na guerra pela audiência na televisão brasileira, desde a criação da emissora de Edir Macedo, até o seu desenvolvimento atual como vice-líder de audiência. Depois, fizemos uma apresentação geral da trama de Vidas Opostas, seu enredo, intrigas, personagens principais e relações da telenovela com a realidade social. Nesse capítulo, já iniciamos uma análise discursiva de cunho mais abrangente da trama, a partir da pressuposição que rege todas as nossas análises — a oposição demarcada entre favela e asfalto.

As relações de violência estabelecidas na trama (introduzidas no final do capítulo II) são desenvolvidas mais detalhadamente nos dois últimos capítulos do trabalho, o "Capítulo III – A violência da favela" e o "Capítulo IV – A violência do asfalto". Esses capítulos, que

constituem a parte analítica desta pesquisa, foram divididos de acordo com cada ambiente demarcado na trama, a favela, de um lado, e, de outro, o asfalto. Na análise sobre a violência da favela, abordamos especialmente aquela proveniente da guerra do tráfico, que institui os traficantes como soldados e vitimiza a comunidade. Trata-se de uma violência estetizada, principalmente no que tange à representação da realidade dos confrontos. Por sua vez, na análise da violência do asfalto, pudemos contrapor uma violência bastante diferenciada — tanto em relação ao seu tratamento temático, quanto ao seu tratamento estético —, que coloca em jogo as disputas e manutenção de poderes. A violência privilegiada é a que provém da corrupção policial, o que se deve não a uma escolha metodológica, mas ao próprio tratamento temático da trama. É importante dizer que nesses capítulos, na tentativa de assimilar como se dá a construção discursiva de *Vidas Opostas*, considerando sua natureza audiovisual, tornouse necessário lançarmos mão, por um lado, de estudos e teorias sobre a análise do audiovisual, e por outro, de diversos estudos ligados à sociologia e à antropologia relacionados aos diferentes tipos de violência retratados na trama.

Por fim, nas "Considerações Finais" deste trabalho, retomamos os resultados e reflexões provenientes das análises realizadas, ao mesmo tempo em que retomamos também considerações teóricas da Análise do Discurso, em uma tentativa de "amarrá-los" e dar coerência teórico-metodológica à pesquisa.

Em "Anexo", consta uma mídia com as cenas de violência trabalhadas durante esta pesquisa.

CAPÍTULO 1 – COMUNICAÇÃO, LINGUAGEM E DISCURSO

A Comunicação permeia todas as dimensões da sociedade, é tudo que transita entre as pessoas, sem determinação ou obrigatoriedade, podendo atuar por um ou mais meios (FURTER *apud* SOARES, 1996). Assim, ela não é apenas um aspecto da sociedade, é algo intrínseco da própria vida social, tornando-se a mediação central que coloca o homem em relação com o mundo.

No entanto, as reflexões sobre a comunicação muitas vezes referem-se à concepção desse estatuto como transmissão de informações, que coloca um sujeito consciente de suas ações a transmitir uma mensagem (informação) ao receptor, mensagem essa formulada em um código, referindo-se a algum elemento da realidade, o referente. O receptor então capta a mensagem, decodificando-a. Nessa concepção clássica do esquema de comunicação, um conteúdo informacional é uno e indivisível, porque fundado no desempenho da emissão e na transmissão sem distorções. Tal esquema pressupõe a transparência da linguagem, melhor dizendo, a linguagem como representação do que se considera sendo como o "real". Segundo Soares (2001, p. 45), essa "teoria da representação considera que o mundo e a linguagem são duas ordens distintas, separadas e independentes, em que a linguagem representaria e simbolizaria o mundo existente fora dela".

Na realidade, até mesmo se pensarmos na comunicação verbal face a face, esse processo é algo muito mais complexo. Os modelos informativos não levam em conta a reciprocidade ou a circularidade característica da comunicação humana, ou seja, a possibilidade que tem o receptor de tornar-se emissor e de realimentar a comunicação. Muitos estudos surgiram, especialmente a partir dos anos 50, contestando esses esquemas lineares e propondo um modelo circular, com as noções de base de *feedback* ou de retroação ou de

realimentação (BARROS, 2005). Nesse sentido, os estudos da linguagem oferecem um outro panorama, uma vez que se desenvolveram nesse âmbito diversas perspectivas de interação entre sujeitos postos em situação de comunicação.

Os estudos da linguagem tomaram a forma que possuem hoje a partir de uma série de mudanças no domínio da Lingüística, e um grande marco destas mudanças foi, sem dúvida, o Curso de Lingüística Geral do suíço Ferdinand de Saussure, considerado um dos movimentos fundadores do Estruturalismo na Lingüística no século XX. Saussure representa uma expressiva contribuição à definição metodológica e teórica das ciências da linguagem, uma vez que ele desloca o ponto de investigação da própria concepção comparativista e historicista em que ele foi formado para uma noção estrutural de linguagem. De acordo com Guimarães (2001), é "assim que Saussure chega a sua clássica distinção entre *língua* e *fala*, como forma de definir um objeto específico para a lingüística, que, segundo ele, apresentasse uma homogeneidade interna, sem o que seria impossível pensar a linguagem cientificamente" (idem, 2001, online). A língua seria um objeto homogêneo que Saussure descreve como uma sistema de formas que se caracterizam pelas relações que têm umas com as outras, sistema este socialmente determinado pela fala, instituída como a prática histórica dos indivíduos. Embora para Saussure língua e fala sejam indissociáveis, pois "para que a fala possa produzir, a língua é necessária anteriormente, mas ao mesmo tempo não há língua em abstrato sem o seu exercício na fala" (KRISTEVA, 1974, p. 24), a lingüística não consideraria a fala, uma vez que ela é "um ato individual de vontade e de inteligência" (idem, ibidem).

No entanto, ao definir a língua como objeto da Lingüística, a disciplina constituiu um objeto no qual não estavam incluídas as questões da subjetividade, da historicidade, as relações com a cultura e a ideologia. "Estamos aqui no domínio do lingüístico enquanto relação com o lingüístico. Ou seja, nada no lingüístico é externo à língua" (GUIMARÃES, 2001, *online*). Tal postura em relação à linguagem foi alvo de inúmeras críticas por outros

estudiosos da linguagem. De fato, o estruturalismo conferiu cientificidade aos estudos lingüísticos desde o seu surgimento na década de 60, mas conforme esses estudos se desenvolviam no mundo, o estruturalismo, conseqüentemente, começava a ruir. Suas obras passaram a ser questionadas, até que nos anos 80 houve um "largo consenso anti-saussuriano" (PÊCHEUX, 1999, p. 13).

Essas constantes releituras que se faziam das obras de Saussure provocaram, portanto, movimentos epistemológicos tanto em relação ao objeto, quanto à metodologia da lingüística. A dicotomia língua/fala foi posta em discussão e a linguagem passou a ser vista como um ramo de estudo muito complexo para estar limitada ao sistema saussuriano. "Atrás da fachada visível do sistema, supomos a rica incerteza da desordem" (FOUCAULT, 1987, p. 85). Assim, antes de simplesmente se contraporem às teorias saussurianas, esses estudos tomamnas como ponto de partida e lidam com os limites de seu objeto, buscando incluir na linguagem a questão do sujeito e da interação verbal.

Nesse sentido, os estudos de Émile Benveniste sobre a categoria de pessoa já apontavam para a questão da reversibilidade ou da reciprocidade da comunicação. Segundo o teórico (1989), o *eu*, ao dizer *eu*, instala o *tu* como seu destinatário, mas esse destinatário pode, por sua vez, tomar a palavra e dizer *eu*, colocando agora o outro como *tu*. Dessa forma, o diálogo, ou seja, a reversibilidade ou reciprocidade da comunicação, é condição da linguagem do homem. Essa perspectiva de entendimento de língua, assim, a vê como essencialmente social, concebida no consenso coletivo. Para Benveniste (1989, p. 63), "somente a língua torna possível a sociedade. A língua constitui o que mantém juntos os homens, o fundamento de todas as relações que por seu turno fundamentam a sociedade".

Mas é Bakhtin um dos principais nomes nos estudos da interação ou do diálogo entre interlocutores; foi o teórico russo quem procurou mostrar que a interação verbal é a realidade fundamental da linguagem. Segundo Bakhtin (2006), os interlocutores da comunicação

constroem-se *na* e *pela* comunicação, ou seja, não são dados previamente, mas modificam-se e transformam-se no ato de comunicar. Além disso, nesse diálogo não se constroem apenas as relações entre sujeitos, mas também a subjetividade. Os sujeitos são, na verdade, substituídos por diferentes vozes que fazem deles sujeitos sociais, históricos e ideológicos.

A noção de discurso, desenvolvida pelos estudos lingüísticos dessa linha de pensamento, trouxe uma grande contribuição para a compreensão desse processo, trazendo as questões da linguagem e da construção de sentidos. Nessa perspectiva, não se trata simplesmente de transmissão de mensagens, pois

no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos (...). São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc. (...) A linguagem serve para comunicar e para não comunicar. As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados (ORLANDI, 2002, p. 21).

Portanto, as ciências da linguagem permitem considerar a comunicação como um processo em que necessariamente estão envolvidos, além da materialidade (verbal e/ou nãoverbal), o social, o histórico, o cultural e o ideológico. O discurso, tomado como efeito de sentidos entre interlocutores, é analisado quanto ao seu funcionamento, na relação do que é material com a exterioridade que o determina.

1. A Análise do Discurso

A Análise do Discurso se constituiu em meados dos anos 60, pelas questões criadas na relação entre as disciplinas da Lingüística, do Marxismo e da Psicanálise. Surgiu de uma necessidade de rompimento da dicotomia língua/fala proposta pela lingüística estruturalista de Ferdinand de Saussure, trazendo para o estudo da língua um enfoque que articulasse o lingüístico e o social, buscando as relações que ligam a linguagem à ideologia, não mais no nível lingüístico, mas no discursivo. O discurso é entendido, então, como elemento que "materializa o contato entre o ideológico e o lingüístico no sentido de que ele representa no interior da língua os efeitos das contradições ideológicas" (COURTINE 1982, p. 240).

Bakhtin (2006), filósofo da linguagem cujos estudos serviram de base para os analistas do discurso, afirmava que todo signo é ideológico, a existência material da ideologia. Portanto, a análise discursiva coloca em jogo a impossibilidade de se conceber a linguagem como neutra ou transparente, em outras palavras, desmistifica a crença de que uma informação é a transcrição fiel da realidade. Do seu arcabouço teórico e para nós de importância fundamental, destaca-se o princípio dialógico da linguagem ou dialogismo. O dialogismo implica a interação que se estabelece entre o *eu* e *outro* que, por sua vez, devem ser concebidos como indivíduos sociais e históricos, pois vivem em um determinado grupo social e em um determinado momento histórico. Dessa forma, é possível dizer que no interior do discurso existem os discursos dos outros, melhor dizendo, um discurso, aparentemente do mesmo autor, possui origens e fontes diferentes. Nesse sentido, em cada discurso estão inscritas outras vozes, resultado da interação entre sujeitos vivos e históricos. Portanto, para Bakhtin (idem), o sujeito é múltiplo, heterogêneo e ideológico, o discurso é histórico e socialmente marcado e, ao mesmo tempo em que estão subjacentes "várias vozes", estão presentes também manifestações ideológicas (idem, ibidem).

Contrariando a concepção de transmissão de informações (ou mensagens), a Análise

1.1. Novas trilhas

Em meados dos anos 70, os estudos da AD passam por uma revisão teóricometodológica, que aproxima as idéias de autores até então incompatíveis, tais como Pêcheux,
Foucault, Bakhtin e estudiosos da Nova História (Michel De Certeau, Pierre Nora, Jacques Le
Goff, entre outros). Essa nova conjuntura começa a tomar forma quando Pêcheux, devido à
"desmarxização" no campo das pesquisas lingüísticas (COURTINE, 1999), inicia um período
de autocríticas que o leva a questionar o sujeito assujeitado, a luta de classes e a interpelação
ideológica, categorias consideradas vencidas pelas transformações sociais e econômicas do
mundo globalizado e pelas transformações advindas da revolução audiovisual que instaura o
"reinado das imagens" (GREGOLIN, 2004, p. 154).

Pêcheux considera que houve um "uso" na AD da noção de sujeito e de formação discursiva, que "derivou muitas vezes para uma idéia de uma máquina discursiva de assujeitamento" (apud GREGOLIN, 2004, p. 159). De fato, a noção de sujeito na história dos estudos da linguagem sempre oscilou, como já afirmava Bakhtin (2006) em Marxismo e Filosofia da Linguagem, entre duas correntes de pensamento filosófico-lingüístico: o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato que representam os dois extremos em relação à concepção de sujeito. Segundo o subjetivismo idealista, o sujeito é tido como o centro organizador do discurso, num processo de exteriorização individual do mesmo. Por sua vez, o objetivismo abstrato concebe a língua como sistema imutável e que se impõe ao indivíduo. Ou seja, trata-se da transparência da linguagem, cujo resultado é a concepção de um sujeito cartesiano origem de seu dizer: o sujeito homogêneo. Assim, tais premissas apresentam-se como dois extremos. E a grande questão dos estudos da linguagem torna-se: como, então, abordar a questão do sujeito sem lhe conferir um lugar entre esses dois extremos: o total assujeitamento pelo sistema e o sujeito como única força criadora de seu dizer? Qual é a linha de equilíbrio entre um e outro?

Nesse sentido, a nova fase da Análise do Discurso procura relativizar essa questão:

Não se trata de pretender aqui que todo discurso seria como um aerólito miraculoso, independente das redes de memória e dos trajetos sociais nos quais ele irrompe, mas de sublinhar que, só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço (PÊCHEUX, 2002, p. 56-57).

Dessa forma, a discussão da articulação entre discurso e história torna-se proeminente, trazendo à tona as idéias propostas pela Nova História³ e uma reformulação da noção de heterogeneidade, alteridade e interdiscursividade bakhtinianas (GREGOLIN, 2006). Disso resulta, dentre outras mudanças, um deslocamento metodológico; se antes a AD destinava-se a "estudar *corpora* mais estabilizados, no sentido de serem pouco polêmicos" (MUSSALIM, 2000, p. 118), restringindo-se a discursos escritos-legítimos-oficiais, ela então passa a considerar "o primado da heterogeneidade tanto como categoria conceitual quanto em relação ao *corpus*" (GREGOLIN, 2004, p. 155). Foi nesse momento, ainda de acordo com a autora, que a AD passou a "incorporar à análise a 'língua de vento' da mídia, o discurso ordinário, as novas materialidades do mundo 'pós-moderno' que se concretizavam nos discursos" (idem, p. 154).

Portanto, essas mudanças no panorama da Análise do Discurso são resultado das transformações sócio-históricas em que a disciplina se inseria. Entretanto, segundo Brandão (s.d., p. 24), apesar de a AD atuar num campo ainda mais abrangente, ainda mantém sua identidade, uma vez que é constituída pelo enraizamento na lingüística e pela preocupação

_

³ A Nova História surge nos anos 60 e designa a história "escrita como uma reação deliberada contra o 'paradigma' tradicional" (BURKE, 1992, p. 12) e positivista que imperava na época, baseado em uma escrita da história centrada sobre uma via evolutiva de um relato das elites, que procurava dar grande ênfase ao acontecimento e às verdades absolutas. Assim, a Nova História passa a se interessar por virtualmente toda a atividade humana, ou seja, acreditava que "tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado" (idem, p. 11). Preocupa-se não somente com os feitos dos grandes homens, mas também com o indivíduo comum, anônimo; desvia o foco sobre documentos oficiais e busca evidências históricas em fontes orais e visuais, advindas especialmente da cultura popular: é a "história-vista-de-baixo", ou "história total", que destrói a tradicional distinção entre o que é central e o que é periférico na História.

com a conexão entre a enunciação e o lugar histórico e social de onde ela emerge. Melhor dizendo, seu objetivo é apreender a linguagem enquanto discurso, ou seja, a instância que materializa o contato entre o lingüístico e o não-lingüístico pela atividade de sujeitos que interagem em situações concretas.

O que queremos dizer é que a AD, por sua constituição enquanto teoria e disciplina lingüística, constitui ainda um horizonte novo, mas fecundo, de pesquisas no que se refere à análise de objetos não-verbais; análises que também se mostram bastante eficazes, como vários estudos vêm comprovando. E na sociedade do espetáculo em que vivemos, na qual as imagens medeiam as relações sociais, fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, tal possibilidade torna-se fundamental.

2. A análise do discurso não-verbal

Não são muitos os trabalhos que, sob os subsídios teórico-metodológicos da AD, propõem tomar a linguagem não-verbal como objeto empírico de análise. Segundo Souza (2001), as discussões sobre a análise não-verbal em geral restringem-se a duas vertentes principais:

Ou se toma a imagem da mesma forma como se toma o signo lingüístico, discutindo-lhe as questões relativas à arbitrariedade, à imitação, à referencialidade, ou se toma a imagem nos traços específicos que a caracterizam, tais como extensão e distância, profundidade, verticalidade, estabilidade, ilimitabilidade, cor, sombra, textura, etc., buscando-se a definição de que modo se dá a apreensão (ou leitura?) da imagem naquilo que lhe seria específico (SOUZA, idem, *online*).

Tais vertentes, entretanto, tornam-se um tanto restritas, uma vez que entender o nãoverbal como signo lingüístico é conceber um reducionismo na própria concepção de linguagem, pois propõem um trabalho descritivo e de segmentação da imagem, não considerando o não-verbal em sua dimensão discursiva. Podemos citar também, como casos extremos, trabalhos de análises discursivas de produtos midiáticos que nem sequer consideram a materialidade não-verbal – como análises de filmes ou programas de televisão que levam em conta apenas o roteiro – ou então as que consideram as imagens apenas como "ilustração" do lingüístico. É possível dizer que apesar de a AD já ter produzido algumas noções essenciais que possibilitam a análise da materialidade verbal e não-verbal, ainda são escassos os trabalhos de análises empíricas que colocam em prática tais conceitos.

No campo dos estudos de linguagem, o estudo da linguagem não-verbal tem sido orientado principalmente pela Semiologia de Barthes, Kristeva, Greimas e Metz e pela Semiótica do norte-americano Charles S. Peirce. Na Análise do Discurso, por se constituir como teoria e disciplina lingüística, a análise de textos não-verbais constitui ainda um campo relativamente novo, mas fecundo de pesquisas. Podemos citar, dentro do que já foi produzido na teoria da AD, *O chapéu de Clementis* (COURTINE, 1999), primeiro trabalho que toma o não-verbal como referência para refletir sobre memória discursiva, *A imagem, uma arte da memória?* (DAVALLON, 1983), *Papel da Memória* (PÊCHEUX, 1983), *Efeitos do verbal sobre o não-verbal* (ORLANDI, 1995) e *A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação* (SOUZA, 2001). Dentre os trabalhos mais recentes, podemos citar os estudos de Beth Brait, que desenvolve formas de constituição e análise que dêem conta da diversidade de textos e gêneros discursivos (orais, escritos e verbo-visuais) à luz dos conceitos de Mikhail Bakhtin.

A tentativa de compreender e interpretar textos não-verbais mostra-se extremamente oportuna e necessária, especialmente tratando-se de discursos em que esse tipo de linguagem é predominante. Além disso, acreditamos ser esse um caminho para os estudos de linguagem, na perspectiva da AD, fortalecerem a noção de "texto" e darem espaço a outras formas de expressão além do texto verbal.

Sendo assim, a Análise do Discurso se revela-se uma importante ferramenta para

analisar os meios de comunicação na sociedade contemporânea. Ao pensar a linguagem e o processo de comunicação menos como transmissão de informação e mais como produção de efeitos de sentido, pode-se entender melhor as estratégias das mídias ao se colocarem no lugar de veiculadores de "verdade".

Para uma análise discursiva de textos visuais ou verbo-visuais, é necessário compreender que o sentido pode se materializar em formas diversas e que a materialidade e meio de produção não são indiferentes, caso se trate, por exemplo, de ler um livro, observar um quadro ou assistir a um filme. Portanto, como afirma Orlandi (1995, 2001), para a análise das linguagens não-verbais é preciso levar em conta suas especificidades sem reduzi-las ao lingüístico. Segundo a autora,

o sentido tem uma matéria própria, ou melhor, ele precisa de uma matéria específica para significar. Ele não significa de qualquer maneira. Entre as determinações às condições de produção de qualquer discurso está a própria matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a sonoridade, a imagem, etc. e sua consistência significativa não são transparentes em sua matéria, não são redutíveis ao verbal, embora sejam intercambiáveis, sob certas condições. (...).Não se é pintor, músico, literato, indiferentemente. São diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem. (...) Há sentidos que precisam ser trabalhados na música, outros, na pintura, outros na literatura para que signifiquem consistentemente (ORLANDI, 1995, p. 39).

No entanto, o fato de não interpretar o não-verbal pela palavra não descarta a possibilidade de sua interpretação, pois ele em sua especificidade também informa e comunica – constituindo-se em discurso. Deve-se, então, procurar entender os modos de produção de sentidos da linguagem não-verbal, como ela se constitui em discurso e também como ela é utilizada na mídia como complemento e sustentação de textos verbais. De maneira semelhante ao texto, a imagem não é transparente, mas torna-se visível através do processo de interpretação e pelos efeitos de sentido produzidos (SOUZA, 1998).

Segundo Souza (idem), o trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, com o social, com o histórico, com a

formação social dos sujeitos. E vai revelar de que forma a relação imagem/interpretação vem sendo "administrada" em várias instâncias.

A partir do conceito de polifonia de Oswald Ducrot, a pesquisadora formula o conceito de policromia, termo específico para a análise da imagem. Enquanto o conceito de polifonia recobre a noção de voz, o conceito de policromia, além de recobrir a noção de imagem explícita (o visível) e de imagem implícita (sugerida), recobre, também, a relação silêncio/imagem.

Segundo Souza,

a policromia revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma corelação entre si, emprestam à imagem a sua identidade. Essa co-relação se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc., os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais (2001, *online*).

O conceito de policromia, à semelhança das vozes do texto, remete a diferentes perspectivas instauradas pelo sujeito na e pela imagem, favorecendo a percepção dos movimentos no plano sinestésico, bem como a apreensão dos efeitos de sentido no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de interpretar uma imagem por meio da outra.

Assim, a policromia pode ser definida como uma rede de elementos visuais que possibilitam as diferentes interpretações do não-verbal. O analista, ao se inscrever pelo viés da policromia, direciona e constrói o próprio olhar através dos gestos de interpretação. Os gestos de interpretação são em si efeitos metafóricos, deslizamentos de sentido, ordenados pela injunção do dizer.

Analisar a imagem como discurso permite ainda entender como funcionam os discursos sobre a imagem; discursos que vêm corroborando o mito da informação (evidência do sentido), aliado a um outro mito - da visibilidade (a transparência da imagem), os quais são fundados nos e pelos aparelhos mediáticos que produzem a assepsia da comunicação, e do próprio acontecimento discursivo, no caso, à mercê dos esforços que procuram

3. Uma noção integrativa do discurso

O trabalho de Maingueneau tem se caracterizado por desenvolver estudos que ampliam o campo de atuação da AD, introduzindo uma perspectiva que considera a prática discursiva em sua integridade. Ele transforma a forma de estudar a AD, propondo uma metodologia diferente daquela fundada na teoria de Althusser, predominante nos primeiros momentos da disciplina. Para tanto, questiona uma suposta "autarquia" dos discursos, considerando-os a partir de sua gênese e de sua relação com o interdiscurso. Possenti aponta essa questão no prefácio de *Gênese dos Discursos*, afirmando que Maingueneau

propõe, portanto, outra maneira de fazer Análise do Discurso, na medida em que é menos 'lingüística', menos 'gramatical', até porque está mais na esteira de Foucault — embora reprove seu pouco caso com a superfície lingüística — do que na de Althusser, e, conseqüentemente, por assim dizer, de Lacan. No entanto, sua proposta de que um discurso se caracteriza por uma semântica global o leva a considerar o enunciado (não o que pode ser parafraseado, que é quase sempre uma sentença/oração, mas o próprio texto) muito mais de perto do que o fazem outros analistas do discurso (apud MAINGUENEAU, 2005, p. 9).

Esse novo olhar sobre o discurso, ainda segundo Possenti (idem), é resultado da influência das idéias de Foucault sobre o trabalho de Maingueneau. Segundo o autor (1997a), a obra de Foucault abre novas possibilidades de análise dos textos e mostra também a diferença entre duas metodologias: enquanto o ponto de vista de Althusser é radicalmente analítico, Foucault permite trilhar um caminho que ele chama de integrativo:

onde a démarche analítica desarticula o discurso, uma démarche integrativa visa a articular os diversos componentes do discurso: esse último é apreendido aí como totalidade textual e como gênero do discurso inscrito em um espaço de circulação de enunciados, um espaço ao mesmo tempo intertextual e social. A integração se opera assim sobre dois eixos inseparáveis: entre os constituintes do texto, mas também entre o texto e a instituição na qual ele se constitui (MAINGUENEAU, 1997a, p. 22).

Nessa obra, Maingueneau assume que o funcionamento do discurso é regido por uma

atividade racional que pode ser acionada num sistema de inferência; nem com a 'competência' de um sujeito falante quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, numa dada época, e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 1987, p. 147).

Sendo assim, devemos entender o sistema de restrições que definem a semântica global como um modelo de competência (inter)discursiva; ou seja, os enunciadores de determinado discurso teriam o domínio tácito de regras que os permitiriam produzir e interpretar enunciados de sua própria formação discursiva e, correlativamente, identificar como incompatíveis com ela os enunciados de formações discursivas antagonistas. Assim, "a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro." (MAINGUENEAU, 2005, p. 38.).

Entretanto, vale dizer que não se trata de uma concepção chomskiana de competência, pois não propõe que ela seja de propriedade de um sujeito individual ou de alguma espécie de consciência coletiva. Para Maingueneau, trata-se de "um campo anônimo cuja configuração define o lugar possível dos sujeitos falantes" (2005, p.53). O enunciador do discurso não é o sujeito do discurso, mas é o sujeito da enunciação.

3.1. O sujeito no interdiscurso

As noções de prática e competência discursiva, assim, trazem de volta uma das questões-chave nas discussões teórico-metodológicas da Análise do Discurso: a concepção de sujeito. Essa problemática no interior da AD provém de uma ruptura da AD de vertente francesa com a corrente da Pragmática, segundo a qual as regras e dispositivos constituídos no discurso estão disponíveis para o sujeito falante, que, ao utilizá-los, criam os sentidos. O sujeito falante, nessa perspectiva, é um papel que pode (ou não) ser ocupado por uma pessoa

concreta. Nesse caso, as regras e os dispositivos discursivos serão apropriados pelas pessoas ao ocuparem o papel de sujeito, de acordo com uma intencionalidade. Formalmente, essa perspectiva implica que o discurso seja um dos elementos que compõem o sujeito, ou seja, para a Pragmática e a Teoria dos Atos de Fala⁴ o conceito "discurso" é um subconjunto do conceito "sujeito", que por sua vez é um subconjunto do conceito pessoa.

Dessa forma, as considerações de Maingueneau acerca do primado do interdiscurso, de prática e competência (inter)discursiva podem ser vistas como uma proposta do autor de um entremeio do sujeito livre da pragmática e do sujeito assujeitado da primeira época da AD. Tratando-se de prática, é necessário considerar a idéia de que o sujeito seja capaz de produzir e interpretar enunciados que pertencem a determinado discurso, ainda que as regras dessa formação, como afirma Foucault (1987), não estejam na mentalidade ou na consciência dos indivíduos, mas, pelo contrário, encontram-se no próprio discurso e imponham-se a todos aqueles que falam ou tentam falar dentro de um determinado campo discursivo.

Dizendo de outra forma, tal competência só é possível porque a existência de um discurso é garantida por um *sistema de restrições semânticas*, que será concebido a partir da definição dos "operadores de individuação", os quais funcionam como uma espécie de filtro que determina os critérios pelos quais os sujeitos poderão distinguir certos textos como pertencentes ou não a uma determinada formação discursiva. Esses operadores possibilitam "filtragens" que vão incidir sobre dois domínios estreitamente ligados, que delimitam o dizível de um campo discursivo dado (MAINGUENEAU, 2005).

Na esteira de Maingueneau, Possenti (1998, 2003a) também refuta essas duas perspectivas extremas e afirma que a concepção de sujeito da AD é apenas o extremo oposto da mesma concepção epistemológica centrada no par solidário língua/fala; sujeito/não-sujeito. Para o autor, a reformulação estruturalista apaga completamente a possibilidade da

-

⁴ A Teoria dos Atos de fala surgiu dos estudos de filósofos da Escola Analítica de Oxford, tendo como principais nomes John Austin e John Searle. Essa teoria possui como base as doze conferências de Austin na Universidade de Harvard em 2005, que foram postumamente publicadas no livro *How to do things with words* (1965).

manifestação da subjetividade, quando, para ele, trata-se, na maioria das vezes, de uma má interpretação de certas conceituações, tais como a de sujeito em Lacan ou a de máquina discursiva em Pêcheux.

Possenti conjuga, em seus estudos, os conceitos de "usuário", de De Certeau, e o de competência discursiva, de Maingueneau, para propor uma outra opção para tratar a questão do sujeito. Segundo o autor,

A noção de usuário tem a finalidade de permitir formular uma concepção que, sem pretender recuperar o sujeito uno da tradição filosófica ocidental — que é sem dúvida o sujeito/locutor da pragmática — nem por isso aceita considerá-lo mero efeito do que o precede e o afeta — estruturas, inconsciente, linguagem. A pretensão é dar conta do processo de que o sujeito participa, a despeito de tudo, como agente. Ou seja, embora sendo "efeito das estruturas" que o condicionam, ele é, mesmo assim, um usuário dos produtos (e dos discursos), não apenas seu consumidor (POSSENTI, 2004, p. 79).

Assim, entender o sujeito como usuário significa, na visão de Possenti, que ele realiza manobras e deixa marcas de seu trabalho no discurso, pois "mesmo se imperceptível (ao olhar comprometido), o trabalho está em qualquer produto discursivo, como está em qualquer mercadoria" (POSSENTI, 2004, p. 121). Ser sujeito não significa criar fora das regras discursivas estabelecidas social e historicamente, o que demanda um tipo de assujeitamento, mas por outro lado, o sujeito não é apenas "ocupante eventual de um lugar de que um discurso de aproveita para acontecer. As manobras – regradas – do sujeito exercem papel fundamental" (idem).

3.2. Prática e comunidade discursiva

Como pudemos perceber, para Maingueneau, falar de discurso é falar de prática discursiva; essa noção não só integra o conceito de *formação discursiva*, mas também a noção de *comunidade discursiva*, a vertente social da atividade discursiva, que remeteria não apenas

Nessa perspectiva, a proposta de Maingueneau é não restringir ao domínio do verbal a validade do sistema de restrições semânticas de um discurso e, assim, "definir a prática discursiva como a unidade de análise pertinente, que pode integrar domínios semióticos variados" (idem, p. 146). Como cada texto destina-se a tal instituição, tal lugar, tal função – segundo condições de emprego –, o formato, o tema, a escolhas de recursos visuais serão afetados, "não a título de parâmetros acessórios, mas porque isso se inscreve nas próprias condições do funcionamento da prática discursiva" (idem, p. 149).

Sendo assim, a partir das considerações sobre os conceitos apresentados, é possível afirmar que a perspectiva de Maingueneau em relação ao postulado de uma semântica global discursiva nos permitirá refletir sobre nosso objeto de pesquisa – a telenovela – e, mais que isso, fornecerá subsídios para criarmos categorias analíticas adequadas à materialidade audiovisual. Afinal, apesar de a AD, num âmbito mais geral, representar uma ferramenta riquíssima para análise de discursos verbais, o desenvolvimento de uma metodologia de análise que possibilite de fato a operação de materiais verbo-visuais ainda se encontra em um estágio de reflexões, do que análises empíricas propriamente ditas.

Por fim, levando em conta que, segundo Maingueneau, o "gênero da prática discursiva impõe restrições que se relacionam com o contexto histórico e com a função social dessa prática" (idem, p. 147), uma vez que "não existe independência entre o funcionamento "interno" de cada domínio da prática discursiva e sua maneira de definir suas relações com as outras" (idem, p. 148), torna-se necessário fazer algumas considerações acerca das peculiaridades do discurso televisivo e do gênero telenovela, para então chegarmos ao nosso objeto de pesquisa, *Vidas Opostas*.

4. Televisão, discurso e enunciação

Os estudos das mídias já passaram, como sabemos, pelas fases *apocalípticas* – descendentes dos teóricos críticos que enxergam os meios de comunicação massivos como meios imaginários de escape da dura realidade social, debilitando os indivíduos de sua capacidade de pensar de forma crítica e autônoma – e *integradas*, que argumentam que o desenvolvimento dessas mídias representam enormes avanços civilizacionais, de uma efetiva e criadora democratização da cultura. E a televisão, sem dúvida, fomentou esse tipo de discussão. No entanto, como qualquer maniqueísmo, esses pólos opostos e vistos separadamente podem ser desastrosos se não considerados sob uma perspectiva crítica. Mesmo assim, de um modo geral, a televisão é um objeto sobre o qual existem muito mais certezas prévias do que questões sistematicamente formuladas.

Os estudos sobre a televisão têm considerado esse objeto muito mais em função dos seus efeitos presumidos, tais como promover o monopólio da fala, difundir uma identidade nacional unívoca ou, inversamente, favorecer a democratização da informação e estimular uma recepção vaporizada das mensagens, que por suas características distintivas como meio de comunicação. Na maioria das vezes, esses estudos falham quando separam o aparato tecnológico daqueles que a utilizam, das práticas e relações sociais que a televisão estabelece e dos seus impactos e modos de utilização culturais. Disso resulta uma produção de discursos genéricos sobre a televisão, cuja relevância na análise de questionamentos mais específicos é bastante restrita. Esses enfoques, que priorizam uma tomada de posição em relação ao objeto, geralmente se caracterizam por um tom crítico, quando não de denúncia. Na maioria das vezes, os autores denunciam a televisão como um meio fundamentalmente antidemocrático, tanto a respeito da relação supostamente linear e autoritária que se estabelece entre emissão-recepção, quanto a respeito da difusão dos conteúdos, considerados de baixa qualidade, repetitivos e homogêneos.

Reflitamos um pouco acerca de cada uma dessas premissas. Ambas partem de uma mesma perspectiva acerca do fenômeno da comunicação. Já discutimos, anteriormente, que a concepção de comunicação como transmissão de informações produz um reducionismo na própria idéia de linguagem, ao desconsiderar aspectos cruciais desse fenômeno.

Como já dito, Bakhtin (2006) concebe a linguagem, primordialmente, como dialógica. Sua idéia sobre o homem e a vida é marcada pelo princípio dialógico, constituidor da existência humana, de que a interação entre os sujeitos é o princípio fundador tanto da linguagem como da consciência. O sentido e a significação dos signos (amplamente entendido como sons, gestos, imagens, palavras e silêncio) dependem da relação entre sujeitos e são construídos na interpretação dos enunciados. Nessa perspectiva o centro da interlocução deixa de estar polarizado entre o eu e o tu, passando a um movimento dialógico na comunicação, ou seja, é criado um espaço entre ambos, como sujeitos empenhados em um entendimento simultâneo, onde cada palavra é resultado de um diálogo, numa relação de força entre o eu e o outro – vozes que representam discursos sociais e consciências inseridas nas classes sociais.

O ponto-chave aqui é que nossa voz é híbrida por natureza. Assim, compreender não é simplesmente decodificar passivamente um sinal alheio, como uma voz que responde mecanicamente a outra voz. Pelo contrário, como assinala Barros, não importam apenas os efeitos da comunicação sobre o destinatário, mas também os efeitos que a reação produz sobre o destinador.(...) os falantes no diálogo se constroem e constroem juntos o texto e seus sentidos (BARROS, 2001, p. 31).

A concepção de que a televisão pressupõe uma relação de passividade em relação ao espectador, que apenas recebe o conteúdo emitido, deve-se especialmente à questão tempo-espaço que se estabelece entre emissor-receptor. Segundo tais críticas, o conteúdo da informação é construído previamente pelo emissor, numa relação em que o espectador não possui a chance de contestar ou dialogar com esse emissor. Essa perspectiva concebe o espectador de televisão como alguém incapaz de agir criticamente por conta dessa relação unívoca e autoritária estabelecida pela mídia televisiva. De fato, a televisão (assim como

outras mídias) impossibilita uma resposta imediata do espectador; no entanto, aceitar a sua passividade é retornar a uma noção apocalíptica da comunicação. Afinal, é importante considerar que a concepção de diálogo, para Bakhtin, não pressupõe apenas a comunicação, em voz alta, de duas pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação, de qualquer tipo que seja.

Essa discussão remete ao fato de que, no contexto acadêmico atual, grande parte das pesquisas parte do pressuposto de que a comunicação é segmentada em produção, mensagem e recepção, considerando apenas uma dessas instâncias, o que pode tornar tais estudos incompletos, de certa forma. Para Baccega (2002), só a interação e o encontro entre essas instâncias constitui a comunicação. Segundo a autora,

é preferível falar sempre em campo da comunicação. Os estudos de recepção não são um "lado novo" da comunicação: trata-se apenas de uma nova perspectiva desses estudos, a qual vem se desenvolvendo nas últimas décadas; por outro lado, quando se fala em comunicação, não estamos tratando apenas daquela veiculada pelos suportes tecnológicos (chamados meios de comunicação, mídia), embora os consideremos de extrema importância na atualidade, configurando-se, inclusive, como destacados construtores de realidades. Comunicação é interação entre sujeitos (2002, p. 7).

Jost (2007) considera que uma metodologia ideal de análise de emissões televisivas deve ser uma diligência que comporta três etapas, sendo elas: 1) "a determinação da promessa a partir do exame de todo material de comunicação emitido pela emissora"; 2) "o exame da própria emissão e a comparação de seu dispositivo e de seu posicionamento em relação a essas promessas"; e 3) "o estudo da recepção, que deve colocar em evidência maior ou menor permeabilidade dos telespectadores em relação promessas do canal e ao dispositivo da própria emissão". É claro que, dependendo do escopo da pesquisa em questão, tal metodologia tornase inviável. No entanto, para o pesquisador, ainda que se concentre em uma dessas instâncias, considerar tais inter-relações torna-se fundamental. Nesse sentido, nossa pesquisa propõe uma análise que se foca no produto, mas que não deixa de considerar os aspectos da emissão e da

recepção, assim como todo o contexto social, histórico, cultural e ideológico em que todas essas instâncias se relacionam.

5. Televisão, entre gêneros e formatos

Estudar e analisar a televisão sob a perspectiva discursiva, em que a interação entre sujeitos é um aspecto intrínseco da linguagem, traz à tona a noção de gêneros discursivos, tal qual definida por Bakhtin. Apesar de a concepção bakhtiniana de gênero não se dirigir à análise do audiovisual contemporâneo, ficando restrita ao exame dos fenômenos lingüísticos e literários em suas formas impressas ou orais, essa perspectiva é fundamental, uma vez que não se funda apenas sobre características estilísticas ou individuais, mas sim sobre a realidade multifacetada das relações comunicacionais. Além disso, segundo Machado (2007, p. 152), essa definição de Bakhtin promove uma ampliação conceitual na noção de gênero, sendo "possível considerar as formações discursivas do amplo campo da comunicação mediada, seja aquela processada pelos meios de comunicação mediada ou das modernas mídias digitais". Assim, Bakhtin não considera os gêneros como "classificação das espécies" (idem, p. 152), mas como esferas de uso da linguagem, um certo modo de organização da linguagem, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, "é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores" (MACHADO, 1999, p. 143). No entanto, não se deve conceber os gêneros como formas estáveis; ao contrário, estão em contínua mobilidade e transformação, afinal estão inseridas na dinâmica cultural. "O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce

e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a sua vida" (BAKHTIN, 1981, p. 91). Ainda de acordo com a perspectiva dialógica da linguagem, os gêneros criam elos em uma cadeia complexamente organizada histórica e culturalmente, portanto um gênero não nasce "por acaso", mas se desenvolve e se relaciona a partir de e com outras obras-enunciados.

No caso da televisão, ela abrange uma multiplicidade de gêneros, que longe de serem facilmente classificados, caracterizam-se principalmente pelo hibridismo⁵, em que limites e fronteiras entre um e outro tornam-se bastante difusas. Além disso, a rápida expansão do sistema de televisão no Brasil (sobretudo com a chegada da TV por assinatura) estimula a criação de novos gêneros, introduzindo a idéia de uma programação diferente para alcançar pessoas ou grupos diferentes.

Jost (2007) propõe um sistema interessante para considerar a análise de produtos televisivos, considerando os gêneros. Para o autor, o conjunto dos gêneros televisivos (telenovela, telejornalismo, *reality-shows*, programas de auditório, entre muitos outros) pode ser categorizado em função de três arquigêneros, ou três mundos, de acordo com a relação com o mundo real que ele estabelece: mundo real, mundo ficcional e mundo lúdico. Mas, devido à instabilidade funcional dos gêneros, essa classificação não é, de forma alguma, fixa, mas advém como placas tectônicas que se deslocam entre um arquigênero e outro.

No caso da telenovela, trata-se de um gênero que sofreu grandes modificações ao longo de sua história; com origem nas radionovelas, a telenovela se desenvolveu e, atualmente, como afirma Motter (2000-2001), configura-se como um gênero genuinamente nacional, movimentando-se constantemente entre os mundos real e ficcional.

_

⁵ Os gêneros televisivos não se configuram como gêneros puros; a telenovela, por exemplo, pode agregar a sua narrativa traços de diversas outras matrizes, misturando ao melodrama características do documentário, do videoclipe, do jornalismo, entre outros.

5.1. Transformações no gênero

Desde a considerada primeira telenovela brasileira, *Sua vida me pertence* (1951), muitas águas se passaram pela história desse gênero. Em seus anos iniciais, segundo Borelli (2001), a esfera da produção desse formato era marcada pelas seguintes características:

- narrativa melodramática, com tendência ao dramalhão, reminiscências de ficcionalidade características das radionovelas;
- produção marcada pela característica artesanal, repleta de improvisação técnica e ausência de critérios de divisão do trabalho nas diferentes etapas da produção (roteiros, direção, figurinos, cenários, iluminação, sonoplastia, etc.);
- 3) a migração de atores, autores, diretores, entre outros, de outros campos como o rádio, o teatro e o cinema. Segundo a autora, "disto resulta um corpo de profissionais não-especializado afinal, a televisão estava apenas começando, sem qualquer acúmulo de capital cultural que pudesse permitir que os agentes dessem conta dos novos desafios" (idem, versão eletrônica).

Esse quadro mudou radicalmente com o surgimento da tecnologia do videoteipe. Lançado nos Estados Unidos em 1956, o equipamento era caríssimo e chegou ao Brasil apenas no início dos anos 60, para a cobertura das festas de inauguração da nova capital, Brasília, que era distante do eixo Rio-São Paulo e não possibilitava a transmissão direta. Com o desenvolvimento dessa tecnologia, a televisão finalmente se libertou da transmissão ao vivo e as produções das emissoras de São Paulo e do Rio de Janeiro chegavam a todo o Brasil, por meio de cópias. "As volumosas latas que abrigavam as largas fitas de videoteipe circulavam de avião pelo país, transportando, por exemplo, 24 telenovelas geradas naquelas duas cidades e que eram assistidas de norte a sul" (COSTELLA, 2002, p. 203).

Com o uso generalizado do videoteipe, a serialização das histórias ficou operacionalmente mais viável, e assim nasceu o hábito do público de seguir diariamente e

cotidianamente os mesmos personagens. Assim, vai ao ar em 1963, na TV Excelsior, 25499 Ocupado, a primeira telenovela diária da televisão brasileira, modelo este importado da Argentina. Pode-se dizer que o videoteipe revolucionou a forma de fazer televisão no país, uma vez que permitiu as emissoras a adotarem uma programação horizontal, com intuito de fixar um público. Ele surgiu na tentativa de auxiliar as emissoras a aumentarem seu público, já que o habitua a sua seqüência diária.

De fato, conseguiu: a telenovela em formato diário penetrou no cotidiano brasileiro, inaugurando um novo período da história da telenovela. *O direito de nascer* (1964), que reedita na TV um grande (e melodramático) sucesso do rádio, causa enorme entusiasmo no público e marca definitivamente a ascensão do gênero. A telenovela torna-se então uma mania nacional. Tamanho sucesso, segundo Mattelart (1998), incentivou todas as emissoras a incluírem ou aumentarem o número de telenovelas em sua programação. "Passaram a exibir no mínimo quatro novelas (...). Mesmo uma emissora como a Record, até então avessa ao gênero, foi seduzida" (idem, p. 29).

Nesse momento de consolidação do gênero na grade de programação das emissoras, enquanto alguns autores começam a afirmar sua autonomia libertando-se dos roteiros importados e melodramáticos, a Rede Globo, inaugurada em 1965, segue na contramão e contrata a cubana Glória Magadan para escrever dramalhões para o horário nobre, tramas que se passavam na Rússia, México, Espanha ou Japão. Eram fórmulas infalíveis que retomavam as características do melodrama: "masmorras, calabouços, tavernas, hospitais e saídas secretas de castelos mal-assombrados, com personagens estereotipados (...), ambientes exóticos, romances dramáticos de capa e espada e personagens misteriosos (MATTELART, 1998, p. 30). O estilo Glória Magadan, no entanto, logo começa a enfraquecer, dando início à modernização – ou nacionalização – da telenovela brasileira: temas e abordagens mais próximas da realidade dos espectadores ganham espaço e estabelecem o novo modelo para o

futuro da telenovela no país.

As televisões também passam a trabalhar com a reação da audiência, fazendo mudanças na programação conforme o interesse do público e dos anunciantes. A telenovela *Redenção*, exibida de 1966 a 1968, é um caso exemplar, e chegando a ter 596 capítulos, muito além dos 100 capítulos previstos inicialmente. A fidelidade do público era tão grande que o enredo da trama foi estendido e o final adiado duas vezes, até que, dois anos depois, a telenovela passa de obra aberta à telenovela mais extensa de todos os tempos, recorde mantido até hoje (ALENCAR, 2004). Os custos de produção foram altíssimos, não somente pela extensão da trama, mas também porque a TV Excelsior construiu a primeira cidade cenográfica da história da televisão brasileira, em São Bernardo do Campo (SP).

O grande marco dessa nova fase do gênero é *Beto Rockfeller*, telenovela de Bráulio Pedroso, exibida entre 1968 e 1969. Segundo Ismael Fernandes (1982), a obra é o primeiro arquétipo real da telenovela brasileira, que estabeleceu como modelo para o futuro do gênero o seguimento livre da história, com linguagem e expressões coloquiais próximas ao nosso modo de falar. A direção dos atores torna-se também mais livre, os atores ficavam soltos e agindo segundo as emoções dos personagens, sem as marcações e enquadramentos mecânicos. Além disso, a trama introduz um novo tipo de herói, próximo ao caráter brasileiro, modificando assim a estrutura dramática da história. "Não se trata mais do princípio maniqueísta do Bem e do Mal (...), mas de um indivíduo de origem modesta, habitante da cidade, sujeito a erros, cheio de dúvidas, inseguro, buscando estima, pondo em prática todos os seus recursos de astúcia para subir na escala social" (MATTELART, 1998, p. 30).

Se, no início, o videoteipe servia apenas para reproduzir indefinidamente os programas, logo a edição eletrônica possibilita a utilização da tecnologia do videoteipe como recurso expressivo, de linguagem (PRIOLLI, 2000, p. 18). Na história da telenovela, é em Beto Rockfeller que isso ocorre; segundo Décio Pignatari (*apud* MATTELART, 1998, p. 31),

Beto coincide ainda com a grande inovação tecnológica do teipe. Graças ao teipe foi que o teleteatro virou novela... o teipe é um instrumento sem alta definição, com foco profundo de fotografia, que usa muito a retícula e que por isso mesmo é mais adequado aos primeiros planos e aos planos médios. Ele exigiu um outro enquadramento de câmera, e conseqüentemente outra postura do ator. Com a câmera quase que centrada só no rosto, foi preciso definir a fala. Ela deixa de ser literária, passa a ser mais solta, descontraída, no tom coloquial. Isso aparece claramente em Beto Rockfeller, um trabalho que resultou das experiências da vanguarda cultural feitas por Fernando Faro na Tupi com um programa chamado Móbile. Essas experimentações verbais e não-verbais inspiraram Lima Duarte para imprimir um ritmo ágil à direção de Beto, que atraiu pela primeira vez a juventude urbana mais sofisticada, além do público masculino.

Sendo assim, a obra inaugura uma nova era das telenovelas no país, desenvolvendo o modelo de telenovela que serviu de parâmetro para as futuras telenovelas, no Brasil e no exterior. Representou uma verdadeira revolução na linguagem da telenovela, desde os diálogos entre os personagens, sua caracterização, até a interpretação dos atores (ORTIZ *et al.*, 1989). Além das novidades já citadas, podemos considerar outras:

- A trama deu ao público uma fantasia com gosto de realidade: as notícias presentes nos jornais da época faziam parte de sua trama e os fatos e até mesmo fofocas eram comentadas por seus personagens.
- 2) Eliminou-se o final de capítulo com "ganchos" forçados.
- A trilha sonora deixa de trazer músicas orquestradas e utiliza sucessos pop da época, tais como The Beatles, Rolling Stones e Bee Gees.
- 4) Pela primeira vez, ainda que em caráter não-oficial, vê-se o merchandising em uma telenovela: como o protagonista bebia muito uísque, o ator Luiz Gustavo fez um acordo com a empresa fabricante do Engov, um medicamento contra ressaca, e faturava cada vez que consumia o produto em cena.
- 5) Beto Rockfeller foi também a primeira novela a utilizar tomadas aéreas, em cenas gravadas de um helicóptero.

Segundo Silvia Borelli (2001), a obra marca ainda o momento do aparecimento de gêneros como a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo,

podendo ocorrer uma hibridização entre tais matrizes. Essas mudanças não rompem de uma vez por todas a hegemonia do melodrama, mas flexibilizam as possibilidades narrativas das telenovelas. Houve uma grande identificação do público com a trama, foi a descoberta de que a realidade "natural" comunicava em televisão. Em vez de apresentar um personagem que o público gostaria de ser, *Beto Rockfeller* dava uma série de personagens que eram o público.

Sendo assim, por meio das telenovelas, todo o país passa a compartilhar via TV uma determinada imagem do Brasil, imagem esta construída inteiramente no sudeste do país, por um número bastante reduzido de pessoas (PRIOLLI, 2000). "A 'identidade nacional', portanto, ou a visão que os brasileiros têm de si mesmos e do país, passou a ser mediada fortemente pelo ponto de vista das duas maiores metrópoles".

Na primeira telenovela em cores, *O Bem Amado*, em 1973, ainda não é possível observar grandes mudanças na narrativa decorrentes da tela colorida ou mesmo desses avanços tecnológicos mencionados. É possível afirmar que, dentre tantas novelas exibidas na década de 70, foi *Dancin' Days* (1978) que melhor representou esse processo de concretização tecnológica de uma linguagem televisiva. Segundo o diretor da obra, Daniel Filho (*apud* WAJNMAN, 2004), "minha maneira de gravar sempre foi muito cinematográfica, portanto as *Ikegamis*, câmeras portáteis, deram uma ajuda nesta linguagem, que era feérica. Vivíamos a era dos *Dancing Days*!". As cenas externas até então eram raras nas telenovelas; cenas de pôr-do-sol na praia ou de vôos de asa delta puderam ser veiculadas com qualidade. De acordo com Ortiz *et al.* (1989), em toda a obra, podemos perceber uma câmera mais solta. Como lembra o autor, na cena em que a protagonista Júlia sai da prisão, a câmera na mão gira em torno da personagem, que abraça Milton Moraes. Mais adiante, na cena de sua prisão, podemos ver uma tomada feita do alto de um prédio, com carros da polícia correndo pelas ruas. Tais tipos de cena constituíam uma novidade para a televisão nesse período. Além disso, há uma grande exploração dos elementos visuais na trama,

especialmente das cores, que criaram novas oportunidades para cenógrafos e figurinistas. As cenas nas discotecas, *shopping centers* e da indústria da moda construíram um imaginário de luzes, cores e neon que estava em sintonia com a crescente urbanização por que passava o país. Segundo Wajnman (idem), as cenas coloridas, cheias de neons, tanto da discoteca quanto das imagens de abertura e encerramento onde a câmera brinca com as imagens, são elementos de uma estética que constituiu os antecedentes da estética da computação gráfica que mais tarde seria incorporada na televisão. Essa estética acompanha a passagem da natureza figurativa da TV para uma natureza gráfica que vai se estabelecer em seguida. Essa linguagem já vai estar mais próxima da linguagem digital como a dos videoclipes, os *spots* de abertura de programas e os comerciais processados e/ou sintetizados em computadores.

A partir dos anos 70, a Rede Globo, na época com apenas cinco anos de existência, decide investir no modelo teledramatúrgico de *Beto Rockfeller*, iniciativa que contribuiu notavelmente para sua solidificação como líder de audiência. As telenovelas globais a partir de então

radicalizam a proposta de *Beto Rockfeller*, quando introduzem temáticas que resvalam a crítica ácida dos costumes e valores da classe média e das elites urbanas. (...) Os autores irão discutir o Brasil e os brasileiros, mensurando a ética, o amor pelo país, os desejos e os temores do povo. (FARIA, 2007, p. 8)

Diante desse filão, a emissora decidiu investir fortemente no gênero. Uma das primeiras medidas foi estruturar a programação para diferentes faixas etárias e classes econômico-sociais.

A primeira "modernização" da Globo foi a divisão de horários das telenovelas, segundo os modelos de público, a saber:

- horário das seis da tarde, para os adolescentes, as domésticas, as donas-decasa, com adaptações da literatura romântica;
- horário das sete, ainda que para adolescentes, as donas-de-casa e eventualmente para a mulher que trabalha fora, com histórias leves, românticas e temperadas com algum humor;
- horário das oito, dirigido para a mulher madura, para o marido, para a célula familiar em geral, com histórias que enfoquem o dia-a-dia, os problemas familiares, as grandes questões;
- horário das dez, naturalmente seletivo, destinado a histórias experimentais

(CAMPEDELLI, 1987, p. 37-38).

Como líder de audiência no país, a Rede Globo tornou a produção televisiva brasileira competitiva e respeitada no exterior. A audiência dos programas da rede foi conseqüência do "padrão Globo de qualidade" – com o qual as outras emissoras e redes não podiam competir – e de estratégias mantidas até hoje, como a programação-sanduíche no Horário Nobre (telenovela-telejornal-telenovela), que segura o telespectador sintonizado no canal. Segundo Melo (1988), o "padrão Globo de qualidade" é, na realidade, uma estratégia de marketing muito bem planejada, que une eficiência empresarial, competência técnica e pesquisa de audiência. O público saiu ganhando com estas inovações. Segundo Melo (1988), em vez de ficarem limitadas às temáticas do Rio de Janeiro, passou-se a produzir histórias ambientadas em outras regiões do país, criando-se uma identificação do público com as paisagens e valores culturais visibilizados em nível nacional. O terceiro momento da escalada global foi quanto à forma de contar as histórias. As novelas passam a mostrar as contradições ocorridas nos grandes centros urbanos, os conflitos políticos e a cultura popular – realismo fantástico. "A preocupação norteadora é o "retrato da realidade", "espelho da realidade", "fidelidade à realidade" (Ortiz et al,1989, p. 94).

CAPÍTULO II – VIDAS OPOSTAS, VIDAS EXPOSTAS

1. Um cabo-de-guerra milionário

A história do gênero telenovela está, inevitavelmente, ligada à história e produção da TV Globo. Não foi ela que lançou o gênero, mas sem dúvida, foi a emissora que consolidou um modo típico de fazer telenovelas, que influencia toda a produção ficcional televisiva brasileira (inclusive o cinema) e representa grande fonte de construção de representações identitárias. As telenovelas globais são o produto televisivo nacional de maior consumo e produção, que cada vez mais se expande para o mercado internacional (LOPES, 2003). Só não representam atualmente a maior fonte de lucro da emissora devido à produção de *reality shows* como *Big BrotherBrasil*, que possui custo de produção baixíssimo, além de render altos lucros advindos de publicidade.

Mas ainda assim, a telenovela é, na emissora, o elemento que define toda a sua grade de programação; segundo Balogh (2002, p. 159), o sucesso do gênero é tamanho que "a emissora criou uma grade de programação rígida com ênfase absoluta na ficção": *Malhação*, *Vale a pena ver de novo*, novela das seis, novela das sete, novela das oito (na verdade, atualmente, das nove); sem mencionar a cota de ficcionalidade oferecida pelas minisséries e seriados semanais que lotam a programação após as 22 horas: *A grande família, Casos e acasos, Faça a sua história, O sedutor, Toma lá, dá cá*, entre outros.

Em relação à sua programação, a emissora reforça e reitera em seu discurso a questão do "padrão Globo de qualidade" como uma marca da emissora líder de audiência. Deve-se compreender que essa expressão não corresponde apenas a um *slogan* (Motter e Mungioli, 2007), mas a uma reestruturação total da grade de programação, da produção de programas e da organização da empresa empreendida pela emissora na década de 70. A busca pela

qualidade foi feita pensando na constituição de um público médio, eliminando da programação programas e conteúdos considerados popularescos e de mau gosto (BORELLI e PRIOLLI, 2000), e assim traçando "um perfil de produção mais ao gosto de uma classe média em ascensão diante do denominado milagre econômico vivido pelo país" (idem, p. 85). O resultado disso foi, assim, um produto audiovisual gerado por tecnologias de ponta com imagens nítidas e de estética limpa: "limpa de improvisos, limpa de mau gosto, limpa de qualquer tipo de ruído tanto estético quanto político" (idem, p. 86).

O "padrão Globo de qualidade", para Motter e Mungioli (2007), pode ser visto como a parte mais marcante de uma espécie de discurso fundador (ORLANDI 2003, p. 13) na medida em que ele "cria uma nova tradição", novos sentidos são incorporados e os antigos sentidos são desautorizados. O enunciado se expande e ganha corpo no cenário audiovisual brasileiro como discurso fundador de uma nova organização empresarial e artística, que abandona o amadorismo e o improviso, e investe pesadamente no planejamento e na qualidade de seus produtos. Assim, uma emissora que pautava sua programação por programas de auditório que apelavam para o popularesco transforma sua imagem operando uma mudança radical tanto em sua programação quanto no seu discurso. A estratégia, de fato, dá certo; ainda que esteja perdendo sua hegemonia na televisão aberta, continua a configurar-se como a líder de audiência.

Desde a consolidação desse padrão, nenhuma emissora conseguiu concorrer em igualdade com a Rede Globo – aliás, uma de suas estratégias sempre foi atuar como se desconhecesse tudo o que se refere às outras emissoras. Sendo assim, desde o início dos anos 70, a Globo ditou um modelo de televisão e as outras emissoras tentaram, sem sucesso, imitála. TV Globo tornou-se sinônimo, no Brasil, de televisão, de qualidade, de audiência (BORELLI e PRIOLLI, 2000).

Por muito tempo, o SBT foi a segunda emissora nos índices de audiência, atrás da

Rede Globo. As diferenças entre os índices da emissora líder sempre foram grandes em relação às outras emissoras, que com a pouca possibilidade de arrebanhar o público da rival, o que demandaria um investimento muito alto, davam – e ainda dão – preferência a programas mais populares, com o intuito de atingir a audiência das classes C, D e E. A disputa não era mais pelo primeiro lugar, mas a manutenção da vice-liderança. Hoje, o SBT investe em produções importadas de formatos norte-americanos (seriados e *reality shows*, em especial), mas ainda mantém programas que o caracterizam, tais como os programas de auditório comandados por Sílvio Santos, *Domingo Legal*⁶, *Casos de Família*⁷, novelas mexicanas, entre outros.

Na década de 90, a TV aberta foi marcada pela guerra de audiência envolvendo a líder Rede Globo e o SBT, que começou a crescer com sua programação popular e chegou até a lançar o slogan "SBT, na nossa frente, só você". No que se referia às telenovelas, a emissora, que importava dramalhões mexicanos, começou a investir em tramas nacionais com produção de alto padrão, como o remake da obra Éramos Seis, de Sílvio de Abreu e Rubens Edwald Filho, em 1994.

Na mesma época, uma novela produzida pela Manchete conseguiu abalar a audiência global: foi *Pantanal* (1990), de Benedito Ruy Barbosa. Ao ter sua trama recusada pela Globo, Benedito apresentou-a então à Manchete. A novela foi um sucesso absoluto e fez com que o autor tivesse seu talento reconhecido. De volta a Globo, Benedito ganha *status* de um autor de horário nobre e escreve vários sucessos, como *Renascer* (1993), *O Rei do Gado* (1996) e *Terra Nostra* (1999).

Ainda que a diferença de audiência entre as emissoras tenha diminuído ao longo dos anos, a Rede Globo continua firme e forte na liderança. Suas telenovelas das 21h constituem o

⁶ Programa de auditório dominical criado em 1993 e comandado até julho de 2009 pelo apresentador Augusto Liberato, substituído então por Celso Portiolli.

⁷ *Talk show* vespertino apresentado por Cristina Rocha, criado em 2004 a partir do formato venezuelano "Quem tem razão?".

57

seu mais tradicional e bem sucedido produto de sua programação, e a emissora aposta todas as suas fichas em tramas realistas, que elevem ao máximo a identificação com o público.

Atualmente, é difícil pensar a televisão sem rede de canais coligados e, principalmente, sem o controle remoto, protagonista do fenômeno *zapping*, que muito influenciou a evolução de sua linguagem. Assim, a televisão compete, por um lado, com as outras fontes de movimento e de ação do mundo real e, por outro lado, compete consigo pela variedade de ofertas de canais.

Este fenômeno impõe um ritmo acelerado às narrativas para dar a impressão de que há novidades a cada instante e evitar a troca de canais. Influencia, portanto, na forma como estas mesmas narrativas são arquitetadas, gerando, no caso das telenovelas, uma variedade de histórias sob o mesmo título, permitindo ao espectador assistir ao mesmo canal a muitas tramas diferentes, que normalmente corresponderiam a canais diferentes (SADEK, 2006, 57).

Dessa forma, a chegada do novo século mostrou que a telenovela mudou desde o seu surgimento. Mudou na maneira de se fazer, de se produzir. Virou indústria, que forma profissionais e que precisa dar lucro. A guerra da audiência continua, agora mais do que nunca. Para atrair o público para suas telenovelas, cada emissora joga com diferentes estratégias: algumas optam pela importação de tramas mexicanas, enquanto outras investem na produção nacional; algumas apelam para a violência e/ou sexo, enquanto outras primam pela estética e qualidade.

A Rede Globo, seguindo seu padrão de qualidade, produz grandes espetáculos para a audiência, investindo em tecnologia e recursos humanos que lhe garante destaque na produção ficcional televisiva. Contrata profissionais de grande nome formando o maior núcleo televisivo do mundo, o Projac, que abriga as cidades cenográficas das telenovelas. Ela também se destaca no que se refere às inovações tecnológicas; em suas telenovelas, é visível o uso de efeitos visuais e gráficos possíveis somente com o auxílio de equipamentos e tecnologias de última geração.

1.1. No ar, mais um vice-campeão de audiência

Na corrida pela audiência, a Rede Record é a nova ameaça à hegemonia da Rede Globo. A emissora tirou a vice-liderança do SBT, eventualmente ultrapassando a emissora líder nos níveis de audiência segundo o Ibope, especialmente no período da manhã. Mesmo com uma média de 7 pontos contra 17 da Rede Globo, é fato que a Rede Record tem se empenhado em incomodar a Rede Globo.

A emissora, que já vivera tempos áureos na década de 60, sobrevivia da exibição de filmes e programas populares baratos, até que em 1989, o bispo da Igreja Universal do Reino de Deus Edir Macedo adquire a Rede Record. Com a injeção de capital evangélico, a emissora é então revitalizada, para em 1995, inaugurar novos estúdios (BORELLI e PRIOLLI, 2000). Os programas evangélicos passam a ocupar grande parte da grade da programação da emissora, até que o episódio conhecido como o "chute na santa", em que o bispo Sergio Von Helde chuta ao vivo a imagem de Nossa Senhora Aparecida e que abala a imagem da emissora, leva-a a reformular a sua grade.

Nessa fase de reformulação, a Record passa a investir em uma programação popularesca, em que o sensacionalismo do *Cidade Alerta* e do *Programa do Ratinho* era a grande atração. Também se destacou nessa nova fase a apresentadora Ana Maria Braga e seu programa feminino de variedades *Note e Anote*, que por conta do crescimento do número de merchandisings, chegou a ter cinco horas diárias de duração e bons níveis de audiência (BORELLI e PRIOLLI, 2000). Ainda assim, a Rede Record não conseguia superar a então vice-líder SBT, especialmente depois da saída de suas "estrelas" Ana Maria Braga e Carlos Massa, o Ratinho.

Foi somente em 2005 que, finalmente, a emissora cresce e consolida-se na viceliderança, mas não sem uma reformulação radical em sua grade de programação, investindo alto em jornalismo, telenovelas, *reality shows*, programas de variedades, esportes. Sua estratégia foi fazer o que a concorrência faz, sem medo de copiar, na tentativa de alcançar o seu padrão de qualidade.

No jornalismo, repaginou o *Jornal da Record*, transformando-o à imagem e semelhança do Jornal Nacional, sob a apresentação dos ex-globais Celso Freitas e Adriana Araújo. Em 2007, contratou cerca de 250 funcionários e investiu 15 milhões em infraestrutura no lançamento da *Record News*, o primeiro canal de notícias da televisão aberta brasileira. Em 2009, traz de volta aos telejornais diários a jornalista Ana Paula Padrão, que até então era contratada do SBT, mas consolidou sua carreira na Rede Globo, no comando do *Jornal da Globo*. Entre os anos de 2004 e 2007, mais de 60 jornalistas migraram da Rede Globo para a Rede Record, levando a emissora líder a considerar a possibilidade de levar a *Globo News* também para a televisão aberta⁸.

Nos esportes, a emissora de Edir Macedo travou uma queda de braço milionária pelas disputas dos direitos de transmissão de campeonatos esportivos. Pela primeira vez, a Rede Globo perde o direito de transmissão de uma Olimpíada; por 120 milhões de reais, a Record conseguiu os Jogos Olímpicos de Londres, a serem transmitidos em 2012. Ademais, com a disputa acirrada e as altas apostas, os valores dos campeonatos de futebol foram às alturas: a Rede Globo precisou investir dezenas de milhões a mais do que o usual pelas transmissões da Copa do Mundo e campeonatos paulistas e brasileiros de futebol. E, ameaçando o negócio rentável que representa o futebol para a Rede Globo, a Record apresentou, em 2008, uma proposta à Secretaria de Direito Econômico (SDE) sugerindo mudanças na comercialização dos direitos de transmissão pela TV do campeonato brasileiro, especialmente pelo fim da "cláusula de preferência", acordo entre a Rede Globo e o Clube dos Treze, entidade que representa as principais equipes do País. Nesse acordo, apelidado pelo mercado de "cláusula anti-Record", dá-se preferência à Rede Globo na comercialização de direitos de transmissão

_

⁸ A guerra entre a Globo e a Record na tela e nos bastidores. *Veja*. Edição 2029. Out. 2007.

de jogos – em época de negociação, o Clube dos Treze informa à Rede Globo todas as propostas recebidas, permitindo à emissora cobri-las. Se aprovada a proposta e, eventualmente, conquistar os direitos de transmissão, a Rede Record tomaria da rival uma grande porcentagem da audiência às quartas-feiras e domingos à noite.

As manhãs de segunda a sábado representam o maior feito da Record no que se refere aos índices de audiência. O programa *Hoje em dia*, que trouxe à cena a modelo Ana Hickmann, o *chef* Eduardo Guedes e os jornalistas Chris Flores e Brito Junior (substituído temporariamente por Celso Zucatelli), esteve por diversas vezes na liderança, à frente do *Mais Você*, apresentado por Ana Maria Braga, e *TV Xuxa, de Xuxa Meneghel*. Criado a partir de um formato da rede americana ABC, o *Good Morning America*, o programa tem conseguido reunir um porcentual de espectadores das classes A e B bastante expressivo para o horário, especialmente por oferecer um conjunto de informações e entretenimento para o público adulto, uma vez que grande parte das manhãs da Globo e do SBT são dedicadas às crianças.

Ainda na categoria de entretenimento, a emissora tem apostado nos *reality shows* no horário noturno, adquirindo os direitos de inúmeros programas da *Freemantle Media* de grande sucesso mundial, tais como o *reality show* musical *Ídolos* (versão brasileira do programa de calouros *American Idol*, um dos programas de maior audiência na TV americana), *O Aprendiz*, sob o comando de Roberto Justus (*The Apprentice* na TV americana, com Donald Trump) e *A Fazenda*, que ao estilo *Big Brother* (apresentado pela Globo), isola 14 celebridades em uma fazenda. Na guerra pela audiência aos domingos, a emissora conta com o humorista Tom Cavalcante e com a revista eletrônica *Domingo Espetacular*, concorrente do *Fantástico* (Globo). Além disso, contará com o apresentador Gugu Liberato, contratado após uma irrecusável proposta de um salário de 3 milhões de reais.

Todavia, o maior investimento foi, sem dúvida, no nicho da telenovela, onde foram inicialmente investidos 300 milhões de reais. A emissora construiu um núcleo televisivo

semelhante ao Projac, contratou um grande número de ex-contratados da concorrente e instaurou diferentes horários para suas telenovelas, de olho no público da Rede Globo.

Iniciou essa nova fase com histórias bastante semelhantes às tramas globais, das quais podemos citar *Prova de Amor* (2005) e *Bicho do mato* (2006), cujas narrativas assemelhavamse ao padrão das novelas das 19 horas da Rede Globo, *Alta Estação*, com linguagem e temáticas voltadas ao público adolescente, tal qual a global *Malhação* e *Vidas Opostas*, com linguagem hiper-realista, de olho na audiência do horário nobre da concorrente.

Com o sucesso de sua ousada abordagem, a Record procurou, na novela que sucedeu Vidas Opostas, inovar radicalmente a temática, distanciando-se dos temas sociais que marcam as tramas das 21 horas da concorrente líder. Caminhos do Coração, de Tiago Santiago lançada em agosto de 2007, levou seu enredo a um caminho nunca antes explorado pela telenovela brasileira; com raízes na cultura pop norte-americana e a ficção científica dos quadrinhos e do cinema hollywoodiano, a trama trouxe como personagens principais pessoas que passaram por experiências genéticas e desenvolveram super-poderes, bem ao estilo de X-Men e da série Heroes, fenômenos midiáticos no mundo todo. Mesmo arriscando, a telenovela manteve ao fundo a estrutura melodramática tradicional da telenovela, com vilões e mocinhos, romances e conflitos familiares, a fim de agradar também ao público mais conservador. Para levar adiante a arriscada aposta, a emissora fez um investimento total de 40 milhões de reais, com o custo médio de 200 mil reais por capítulo⁹, o dobro do que costuma investir a Rede Globo. Além disso, os efeitos visuais e sonoros da trama só foram possíveis graças a um grande investimento em tecnologia e equipamentos de computação gráfica. Especialmente para a produção da telenovela, a emissora adquiriu ao preço de 1 milhão de reais o Inferno, equipamento utilizado por Hollywood com tecnologia de ponta para a produção de efeitos especiais, além de câmeras de alta definição. Com o *Inferno*, é possível,

-

⁹ O Estado de S. Paulo, Arte e Lazer, 27 de agosto de 2007.

dentre outras funções, modelar pessoas em três dimensões e criar grandes números de figurantes virtuais, dando um acabamento de qualidade às cenas dos personagens mutantes. A trama manteve bons índices de audiência durante a sua exibição, o que levou a emissora a criar, em uma atitude análoga às séries, continuações da trama: a segunda temporada, *Mutantes*, e a terceira, *Promessas de Amor*.

Sendo assim, com o slogan "Rede Record – a caminho da liderança" – a emissora traça como principal objetivo tirar a liderança da sua maior rival. Com a reformulação total de sua grade de programação, a emissora tomou uma decisão estratégica de disputar o primeiro lugar com a Rede Globo; em entrevista à *Folha de São Paulo* 10, o vice-presidente da Record, Walter Zagari, confirma a ambição de querer "ter a televisão mais importante deste país" e diz não estar mais confortável com a posição vice-líder de audiência. Com a hegemonia da Rede Globo ameaçada, travou-se uma verdadeira guerra pela audiência, que ganhou destaque em toda a mídia.



 $^{\rm 10}$ "Vamos bater a Globo até 2009, diz vice-presidente da Record". 16 de março de 2007.

Diversas vezes, as emissoras confrontavam-se publicamente, em entrevistas, editoriais e vídeos institucionais, tornando evidente o desconforto causado pela campanha da emissora da Igreja Universal. Logo após o lançamento do vídeo institucional da Rede Globo sobre o "Q de qualidade", a Rede Record, em resposta, lança um vídeo extremamente semelhante em que recruta vários de seus artistas, jornalistas e apresentadores para corroborar a sua própria qualidade, afirmando que, ao assistir à Record, o espectador lança mão de seu direito de escolha: "Televisão é uma questão de escolha, e a Record respeita isso".

O lançamento da *Record News* foi um dos eventos mais marcantes da "guerra fria" entre as emissoras. Enquanto a Record negociava as instalações do canal de notícias, a Rede Globo cobrava do Ministério das Comunicações o cumprimento da lei que proíbe grupos de comunicação a terem mais de um canal de televisão em uma mesma cidade. O impasse só foi resolvido quando o grupo Record mudou a composição societária da Rede Mulher, permitindo à Record News operar em seu lugar.

Além de um agressivo discurso de Edir Macedo na inauguração do canal, um editorial do *Jornal da Record*, lido por Celso Freitas, citava o evento, prestando esclarecimentos, ao mesmo tempo em que lançava ataques à Rede Globo, chamando a tentativa da emissora de "operação vergonhosa" e fazendo comparações ao período ditatorial brasileiro:

Operando sempre no subterrâneo do poder constituído - aliás, uma prática contumaz desse grupo na época da ditadura - Evandro Guimarães acusou a Record ferir a lei, ou seja, de operar dois canais de rede aberta numa mesma cidade, São Paulo. (...) Afinal, por que a Rede Globo teme tanto a Record News?

- 1. Medo de a Globo News perder anunciantes. A disputa com um canal de notícias com programação de melhor qualidade e de graça certamente levará á divisão de faturamento.
- 2. *Incapacidade de executar um projeto inovador*, que vai revolucionar o jeito de informar o brasileiro
- 3. Certeza de que o monopólio da informação está chegando ao fim (...) Se podemos extrair algo de bom dessa operação vergonhosa da Rede Globo é a certeza de que o país mudou, e pra melhor. Não vivemos hoje os tempos nebulosos da época em que grupos empresariais de comunicação usavam o Brasil e os brasileiros para os seus interesses mais vis. Como, por exemplo, a falsificação de documentos cometida pela família Marinho na época da compra da TV Globo de São Paulo, na década de 60. (...)

A Record acredita na democratização da notícia. E reafirma: o monopólio da

informação é um câncer para o Brasil (Jornal da Record, 01 de outubro de 2007, grifo nosso)

Em semelhante tom agressivo, a Rede Globo respondeu às acusações do editorial, afirmando numa nota que agressões desse tipo eram de esperar vindas de "um grupo que lucra com a manipulação da fé religiosa":

O público que assistiu hoje à noite à Rede Record foi desrespeitado pelo uso de suposto espaço jornalístico para a defesa de interesses particulares e inconfessáveis.

As denúncias ali apresentadas são calúnias requentadas; todas já desmoralizadas pela Justiça. Assim como são fantasiosas as alegadas articulações para coibir os negócios da Record. Os poderes constituídos da República têm isenção e independência para agirem por livre iniciativa. A TV Globo valoriza a concorrência porque ela reforça nossa filosofia de sempre aprimorar o nosso trabalho.

Também, quanto maior é a competição, mais valiosos são os resultados de audiência, que evidenciam a ampla preferência do público pela nossa programação. Neste caso, estamos apenas acompanhando a interpretação da legislação para avaliar nossas opções no futuro.

Esse ataque leviano não chega a ser surpreendente: é de se esperar que um grupo que lucra pela manipulação da fé religiosa queira também manipular a opinião pública, chamando de monopólio a escolha democrática dos brasileiros (in Folha Online, dia 01 de outubro de 2007¹¹, grifo nosso)

Trata-se de uma disputa que coloca em pauta, de fato, as circunstâncias da ascensão da Rede Record, afinal, é ainda bastante polêmica a questão de uso de recursos originários da fé no investimento da emissora. O fato de a emissora receber cerca de 300 milhões de reais anuais da Igreja Universal do Reino de Deus na venda dos horários da madrugada para programas evangélicos é visto pelas concorrentes como uma vantagem indevida. Por outro lado, mostra o incômodo causado pela Rede Record, tal qual o SBT, antigo vice-líder, nunca representou. Afinal, Rede Globo e SBT representavam, na grade de programação da TV aberta, dois lados completamente diferentes. Além da vontade e certeza de um dia superar a campeã de audiência, a Rede Record possui em mãos muitos recursos para investir na sua programação.

_

¹¹ Disponível em www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/utl90u333056.shml.

2. Vidas Opostas, "uma história como você nunca viu"

Vidas Opostas estreou no dia 21 de novembro de 2006, tornando-se o maior fenômeno de audiência da emissora. Do autor Marcílio Morais e sob a direção de Alexandre Avancini, ambos ex-funcionários da Rede Globo, a telenovela manteve-se durante toda a sua exibição na vice-liderança do horário na batalha pela audiência, atrás da Rede Globo. Em alguns episódios, chegou a liderar a audiência por alguns minutos, enquanto concorria com o futebol das quartas-feiras e o Big Brother Brasil 7.

Exibida às 22 horas, a trama pretendeu mostrar a cidade do Rio de Janeiro de forma nua e crua, contrastando cenas exuberantes do Rio com os seus problemas sociais, especialmente a miséria e a violência tão marcantes desse espaço urbano. Apresentando na trama central um romance entre um milionário e uma moradora da favela, a novela explorou cenas de ação e violência, e evidenciou as desigualdades e a exclusão social do país. A telenovela concedeu especial atenção ao universo da criminalidade e do tráfico de drogas, com seus bandidos e autoridades corruptas: violência policial, assaltos, seqüestros, assassinatos, coações, corrupção e até mesmo a violência contra a mulher são elementos freqüentes nos capítulos da telenovela. Tais elementos, no entanto, não são apresentados isoladamente, como fenômenos independentes, apenas mencionando os problemas presentes na realidade social; ao contrário, a violência e seus desdobramentos formam na narrativa uma verdadeira teia em que todos esses elementos são interligados entre si e à trama principal, mostrando toda a complexidade das relações sociais.

Vidas Opostas chega à televisão e ingressa no recente movimento de incluir a periferia nas tramas ficcionais, iniciado com o seriado Cidade dos Homens (2003-2005), da Rede Globo. Podemos citar ainda a série Antônia (2006-2007), e os programas Minha Periferia e Central da Periferia (2007) – Rede Globo, apresentados por Regina Casé. Segundo o autor Marcílio Morais, em entrevista:

"Vidas Opostas não vai se guiar pela 'estética da exclusão', que tem caracterizado a maior parte das telenovelas no país há décadas, constituindo-se mesmo num pretenso 'padrão' de qualidade", diz. "Este 'padrão' camufla os graves problemas sociais que vivemos, excluindo parte significativa da população brasileira do universo ficcional", completa Marcílio, que considera "difícil" um autor ter a chance de escrever uma história com este enfoque em outras emissoras¹².

Como já dito, o maior investimento da emissora em sua reformulação foi em relação às telenovelas, que ocupam o chamado "horário nobre" de sua grade de programação. *Vidas Opostas* surgiu, assim, nesse contexto, e chamou atenção não somente pela sua temática diferenciada, que atraiu homens e pessoas de classes C, D e E, mas também pela sua abordagem e, principalmente, por ter sido a primeira telenovela da emissora a conseguir superar a audiência da Rede Globo. Por considerarmos que essa telenovela possui relevância no contexto televisivo brasileiro, cremos que seu estudo poderá fornecer ricas discussões e reflexões, não somente sobre o gênero telenovela, mas também sobre o próprio funcionamento televisivo no Brasil, e principalmente sobre a dinâmica da violência na mídia e na sociedade.

Em uma história que mistura amor e violência, riqueza e pobreza, a trama apresentava dois mundos com fronteiras muito bem demarcadas, e que dificilmente se misturam, mundos de pessoas, de conflitos, de esperanças, de sentimentos e de vidas completamente opostas. De um lado, o "mundo dos pobres", representado geograficamente pela favela, e de outro, o "mundo dos ricos", o asfalto.

Apesar de todo o esforço em relação à representação do real, nota-se, quanto à construção das personagens, a ênfase em uma narrativa típica da estrutura melodramática que se centra entre pólos caracterizados como as instâncias do *bem* e do *mal*¹³. Esses lugares, entretanto, não se simplificam em colocações relacionadas às classes sociais das personagens.

-

¹² Do artigo "Com favela e ação, *Vidas Opostas* busca público masculino", de Marina Campos Melo, do jornal eletrônico UOL Televisão, 20 de novembro de 2006. Disponível em: http://televisao.uol.com.br/ultnot/2006/11/20/ult698u11666.jhtm.

¹³ Ver Xavier (2003).

Na realidade, essa divisão ocorre no interior desses dois mundos que caracterizamos como "favela" e "asfalto", mas feitas de maneiras diferentes.

Na favela, a divisão é mais simplificada: a *comunidade* representa o lado do *bem*, enquanto o *tráfico* representa o *mal* desse ambiente. Já no asfalto, encontramos subdivisões de acordo com os lugares sociais ocupados pelos personagens. Neste trabalho, dividimos esse mundo do asfalto em duas categorias, a da *lei*, composta pelos homens e mulheres que trabalham em cargos relacionados à justiça, tais como delegados, policiais, promotores e advogados, e a dos *executivos*, formados por homens, mulheres e crianças da elite e classe média-alta (na trama, não são apresentados moradores do asfalto de classe média ou médiabaixa). Nesse mundo do asfalto, cada categoria é subdividida em *bem* e *mal*, ou seja, no lado da lei, há os profissionais honestos que fazem de tudo para o cumprimento da lei, e por outro lado, há policiais corruptos e violentos, e o mesmo vale para a categoria de *executivos*. Abaixo, reproduzimos um esquema representando as divisões de "mundos" em *Vidas Opostas*.

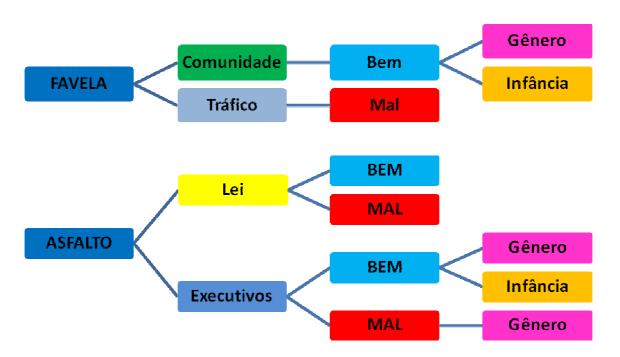


FIGURA 1 – Divisões de "mundos" e categorias sociais

No lado do *bem* da favela, temos Joana Sousa (Maytê Pyragibe), uma das protagonistas da trama, uma jovem honesta e trabalhadora, que não nega suas origens e luta pelo bem de sua comunidade. Ela é filha de Lucília (Tássia Camargo) e Haroldo (Raymundo Souza), que é assassinado em um dos confrontos retratados na trama. Ainda nesse núcleo, podemos citar Carmem (Jussara Freire), tia de Joana, que também perde seu marido, Rubens (Caco Baresi), morto por um policial no primeiro capítulo da trama. Carmem é mãe de Carlinhos (Leandro Léo), garoto que sonha em ser jogador de futebol, e é constantemente assediado pelo tráfico da favela. Rosária (Roberta Santiago), única testemunha do assassinato de Rubens, sofre diversas coações ao longo da trama por policiais corruptos que querem encobrir seu erro. Para se proteger, foge da favela e deixa sua filha Madalena (Beatriz Cisneiros) aos cuidados da milionária Isis Campobello. Outros personagens moradores da favela com relevância na trama são Daniela (Gabriela Durlo) – garota de programa vítima da violência do corrupto delegado Nogueira – e Marcelo (Bussaka Kabengele), líder comunitário do Morro do Torto.

Os traficantes são representados na trama como o lado obscuro da favela, uma organização autoritária que os moradores temem e com quem são obrigados a conviver. Nos primeiros capítulos da trama, o tráfico no morro está sob o comando de Sovaco (Leandro Firmino) e Pavio (Philippe Haagensen), mas logo Jéferson (Ângelo Paes Leme) toma a liderança. Morador da favela desde menino, Jéferson foi namorado de Joana na adolescência, e sonha em tê-la novamente ao seu lado ao se tornar o "rei do Torto", custe o que custar. Em um confronto, mata e é morto pelo pai de Joana, Haroldo. Mais tarde, seu irmão Jacson, foge da cadeia e toma o comando do morro, jurando vingança pela morte do irmão. Em sua gangue, fazem parte os traficantes Torres (Nill Marcondes), Mofado (Gilson Moura), Inhame (Rafael Queiroga), Pé de Pato (Felipe Martins) e Zaqueu (Henrique Pires).

Miguel Campobello (Léo Rosa) é um dos personagens que unem esses dois mundos opostos. Matemático de família milionária, ele se apaixona por Joana, mas vê seu relacionamento abalado por conta de armações de sua ex-noiva, a estilista Erínia (Lavinia Vlasak) — que conta com a ajuda de seu padrasto, o político corrupto Sérgio (Mário Schoenberg) — e por Jacson, que decide, em nome do irmão, forçar Joana a viver como sua mulher no morro. Uma das personagens mais fascinantes é a mãe de Miguel, Ísis Campobello (Lucinha Lins), viúva milionária e solitária — até a volta do homem que foi sua paixão na juventude, Bóris Sanches (Nicola Siri), ex-militante político dado como morto durante 30 anos. Ele a ajudará a proteger o filho e a enfrentar os vilões que ambicionam sua fortuna, como o vice-presidente de suas empresas, Mário (Cecil Thiré), Félix (Roger Gobeth) e Maria Lúcia (Flávia Monteiro).

A luta travada entre a honestidade e a corrupção dentro da Justiça e da Polícia no Brasil também possui seus personagens na trama. De um lado, o perverso e corrupto delegado Dênis Nogueira (Marcelo Serrado) e os investigadores Hélio (Raul Gazzola) e Alencar (Márcio Garcia); de outro, o íntegro e corajoso promotor Leonardo (Luciano Szafir) e a honesta delegada Maria do Carmo (Raquel Nunes).

Dessa forma, com esse enredo e personagens, *Vidas Opostas* conseguiu ampliar e diversificar o público do gênero, elevando a audiência da emissora no horário nobre. Diferentemente de outras tramas, que são direcionadas para um público predominantemente feminino, *Vidas Opostas* atraiu também o público masculino. Como o próprio diretor da trama afirmou em entrevista, "nesse horário e com temática mais pesada, vamos agregar um público masculino muito grande¹⁴". Além disso, trata-se de uma trama feita para agradar a um público específico; o fato é que cerca de 80% do público que assiste às tramas da Record pertencem às classes C, D e E, segundo o Ibope. Assim, a Record colocou a trama para o

_

[&]quot;Com favela e ação, 'Vidas Opostas' busca público masculino". Uol televisão. 20 de novembro de 2006. Disponível em: http://televisao.uol.com.br/ultimasnoticias/2006/11/20/ult698u11666.jhtml.

horário das 22 horas, ganhando mais liberdade para explorar conteúdo violento e, ao mesmo tempo, deixando de disputar audiência diretamente com a "novela das oito" da Globo.

Portanto, é a partir da fórmula básica de telenovela, em que o casal apaixonado de protagonistas se conhece, é separado por um evento para unirem-se no final, que a história se desenvolve. Porém, *Vidas Opostas* inova ao deixar a preocupação com a estética das novelas com "padrão Globo de qualidade" e exibir cenas bastante realistas de violência e do dia-a-dia de moradores de uma favela.

A trama agradou ao público e à crítica, mesmo com as cenas de violência. E além dos altos níveis de audiência até então inéditos para a emissora no horário, os fóruns, os *sites*, os *blogs* e as comunidades pela Internet mostram a grande repercussão da trama, que mesmo após o seu final, continua rendendo discussões. Ademais, a telenovela recebeu diversos prêmios de crítica de televisão, incluindo o *Troféu Imprensa* de 2007 (Melhor telenovela) e o troféu da *Associação Paulista de Críticos de Arte* – APCA (Melhor ator e Melhor atriz para Marcelo Serrado e Jussara Freire).

A temática mostrou-se, assim, bem-sucedida, o que levou a própria Rede Globo, logo depois, a trazer o universo da favela para uma telenovela, em *Duas Caras* (2008). Com a trama, a fictícia favela da Portelinha substitui e tira de cena o *glamour* da zona sul do Rio de Janeiro retratado em *Paraíso Tropical* (2007). No entanto, a favela de *Duas Caras* retratava um lugar muito diferente do Morro do Torto; a Portelinha era uma favela sem tráfico, comandado com mãos de ferro pelo líder comunitário Juvenal Antena (Antônio Fagundes), que autoritariamente impunha ordem e harmonia à comunidade de casas bem cuidadas e coloridas da trama global.

3. Vidas Opostas: mais realidade que ficção?

Observando o enredo e os acontecimentos retratados na trama de Vidas Opostas, podemos perceber que a telenovela focaliza muitos temas de importância social relacionados à temática¹⁵ da violência, ou seja, aborda em sua trama assuntos que, em nosso atual momento histórico refletem inquietações, geram questionamentos e propõem problemas a serem pensados, definidos, resolvidos pelo ambiente social em que circulam (MOTTER e JAKUBASZKO, 2007, p. 7). Portanto, para investigar as fronteiras entre ficção e realidade na telenovela em questão, torna-se necessário considerar a ficção e a realidade em dois planos distintos: o cotidiano ficcional - a realidade paralela - e o cotidiano concreto - da vida prática, da experiência cotidiana, da realidade factual (idem, ibidem). Dessa forma, realizando uma pesquisa no ambiente social, observando algumas manifestações discursivas nãoficcionais – aqui formadas pelo discurso jornalístico como manifestação discursiva dos níveis superiores da ideologia do cotidiano¹⁶ (Bakhtin) –, percebemos que Vidas Opostas tematiza a violência social e suas diferentes formas de manifestação tão presente no cotidiano de todos os brasileiros, direta ou indiretamente. Sobre esta questão, é importante considerar a afirmação de Motter e Jakubaszko (2007), em artigo que avalia diferentes graus de enfrentamento e focalização de temas sociais nas telenovelas:

¹⁵ Cabe aqui esclarecer o sentido que assume a utilização o termo "temática" no contexto de nossas reflexões. Aqui, tal palavra não aparece simplesmente como um sinônimo para tema, assunto, questão. "Temática" referese "a um conjunto de temas tratado na telenovela, ou seja, quando um tema ganha destaque dentro e fora da ficção, quando ele é bem articulado entre as dimensões social e melodramática da telenovela, ele se desdobra, dando origem a uma multiplicidade de aspectos que são as várias faces e as várias implicações do próprio tema, irradiadas de um ponto central que se conecta com diferentes ações e personagens dentro da narrativa e interfere decisivamente nos rumos da trama" (MOTTER e JAKUBASZKO, 2007, p.8).

¹⁶ Bakhtin (2006), contrariando a visão de ideologia como falsa consciência que representa a perspectiva da classe dominante, distingue dois tipos de ideologia: a oficial, vista como *relativamente* dominante, procurando implantar uma concepção única de produção de mundo, e a ideologia do cotidiano, que constitui a "totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana, assim como a expressão que a ela se liga". Ele ainda divide a ideologia do cotidiano em inferior, como "todas as atividades mentais e pensamentos confusos e informes que se ascendem e apagam na nossa alma, assim como as palavras fortuitas ou inúteis (idem, p.124), e a superior, que está em contato direto com os sistemas ideológicos e são capazes de repercutir as mudanças da infra-estrutura sócio-econômica mais rápida e distintamente. Segundo Motter (2003, p.80), a telenovela, ao trabalhar com o presente constitui, com o jornal e outras mídias o ponto de convergência do nível superior da ideologia do cotidiano de que fala Bakhtin.

Quando uma telenovela tematiza uma questão de importância social quer dizer que ela assume a discussão de um determinado tema de modo frontal, ocupando ele grande espaço e importância dentro da trama; torna-se, durante toda a telenovela, ou grande parte dela, o foco central. Nesta categoria podemos ter certeza da existência de uma temática dentro da ficção. Às vezes pode estar numa trama secundária, mas percorre toda a duração da narrativa, sendo discutido com propriedade pelo autor.(...) É principalmente através da análise das questões tematizadas que se pode identificar o *projeto* formulado pelo autor e sua respectiva proposta de *solução*. São também, normalmente, os temas mais irradiados para o debate público, aparecendo com recorrência na mídia em geral e até em outros setores da sociedade (grifos das autoras) (idem, p. 9).

É possível perceber que o cotidiano concreto aparece sempre como referente, especialmente no que se refere aos elementos que compõem as ações e tornam verossímeis os lugares, personagens e ações. As gravações das cenas na favela no (real) Morro do Tavares Bastos, no Rio de Janeiro, ao invés da cidade cenográfica, pretende enfatizar ainda mais essa identidade com o mundo concreto.

Desde o seu surgimento na televisão brasileira, na década de 50, a telenovela passou por inúmeras transformações que a individualizaram como produção genuinamente brasileira (MOTTER, 2000-2001). Como já mencionado, *Beto Rockfeller* (1968), telenovela da TV Tupi, é considerado um divisor de águas na história do gênero. Cada vez mais afasta-se do estilo fortemente melodramático que caracterizou o gênero em seus primórdios, e cede lugar a temáticas do cotidiano, aproximando ficção e realidade e combinando convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. Ocupando um espaço cada vez maior dentro da grade de programação das emissoras nacionais e abordando temas fortes e contundentes, se firmou como um importante lugar de problematização do país, das intimidades privadas às políticas públicas:

Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado (...) está inscrita no texto das telenovelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. É isso que tipifica a telenovela brasileira e constitui o paradoxo de se identificar o Brasil mais na narrativa ficcional que no telejornal (LOPES, 2003, p. 25).

Assim, a telenovela brasileira caracteriza-se por incorporar componentes selecionados pelo autor diretamente do cotidiano real, com o propósito de agendar temas para debate na sociedade, oferecendo modelos, produzindo conhecimento e mostrando-se como um poderoso agente de mudança social. Segundo Borelli (2001), a veiculação de imagens da realidade brasileira concede à telenovela

um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e estas narrativas passam a ser denominadas "novelas verdade", que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida "real" e por pretender desvendar o que estaria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores (BORELLI, 2001, p. 33).

Sendo assim, a telenovela pode ser considerada, especialmente na sociedade brasileira, uma das maiores fontes do imaginário nacional, além de participar ativamente da (re)construção da realidade social, num espaço em que ficção e realidade interagem continuamente, alimentando-se e modificando-se. Dessa forma, não resta dúvida que a telenovela constitui uma narrativa que ultrapassa a dimensão do lazer e entretenimento, para se configurar como uma experiência ao mesmo tempo cultural, estética e social, acionando mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginada. A novela tornou-se "uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano" (LOPES, 2003, p. 30).

1.1. Oposições da vida – e da trama

Quando coloca no conflito central um casal protagonista formado por um jovem milionário e uma moradora da favela, podemos perceber que *Vidas Opostas* destaca as

desigualdades e injustiças sociais tão conhecidas da sociedade brasileira. Assim, a divisão entre a favela e o asfalto é muito bem demarcada na trama. Segundo Oliveira e Marcier (1999), em um estudo sobre as representações da favela, o retrato desse espaço urbano na mídia tende a orientar-se por dois enfoques que, longe de serem excludentes, por vezes se sobrepõem e se complementam. Se por um lado, tal retrato é feito a partir das características intrínsecas da favela, por outro, essa mesma imagem "se constrói de forma relacional, sendo os elementos definidores traçados a partir da e com referência à cidade" (idem, p. 90). Quando isso ocorre, o que chama a atenção, num primeiro plano, é a rígida fronteira que se estabelece entre ambas, fazendo com que a cidade seja vista como uma coisa e a favela como outra. Inúmeras são as referências que tratam a favela como algo alheio, algo que não faz parte da cidade, algo, enfim, que é distinto dela, não importa a situação, os personagens ou os sentimentos que aí estejam envolvidos.

Em *Vidas Opostas*, essa proposta se apresenta já na própria abertura, cujo tema é *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso. As imagens, por sua vez, mostram as disparidades entre a favela e o asfalto, mesclando paisagens turísticas do Rio de Janeiro e as favelas, e as oposições das vidas de crianças que vivem nesses ambientes tão diferentes: de um lado, crianças "do asfalto" indo à escola, jogando futebol no clube, brincando em um parque; de outro, crianças "da favela" ao lado de traficantes armados, jogando futebol de rua, balançando-se em pneus pendurados em árvores.



Sobre o tema de aberturas de telenovelas, Salinas afirma que ele

deve oferecer o clima da novela, e ainda, em uma única canção (pela letra, mas também, pelo estilo musical, orquestração, arranjo e ritmo) dizer ao público do que se trata a trama principal, o enredo-chave da novela, procura dar pistas e envolver o telespectador (1994, p. 136).

No entanto, se considerarmos a vinheta de abertura de *Vidas Opostas*, essa identificação da trama não se dá apenas pela música, mas nos sentidos construídos no conjunto da música com as imagens. Apesar de a abertura ser instrumental, trata-se de uma canção reconhecida como uma das que melhor representa o país; e, exaltando a grandiosidade do Brasil, marca o início do movimento "samba-exaltação", tornando-se uma das grandes referências do imaginário musical brasileiro de várias gerações (ZAN, s.d.). Em *Vidas*

Opostas, a canção não se harmoniza às imagens apresentadas, produzindo sentidos por meio da antítese.

Durante toda a trama, as seqüências de cenas que representam esses dois mundos são sempre separadas por panorâmicas aéreas da cidade do Rio de Janeiro, ora deslizando da área verde para a favela, ora em direção oposta, da favela para as praias, passeando pelas belezas naturais da cidade. Esse deslocamento não nos apresenta apenas a cidade e suas paisagens ou nos prepara para a mudança de cenário, mas atenta para as disparidades sociais, econômicas e culturais que a novela tematiza em sua trama, responsável por muitas das manifestações de violência social e que caracteriza muito bem o Brasil, um dos campeões da desigualdade social e econômica no mundo.

Tomemos como exemplo o primeiro capítulo. O primeiro capítulo de uma telenovela é de extrema importância para a compreensão da trama como um todo; além de nos ambientar e apresentar as personagens, esse capítulo nos oferece o conflito central da trama, explorando desde já os dramas das personagens. Apesar de representar uma pequena parte do que é a telenovela como um todo, esse capítulo contém informações valiosas que permitem o espectador fazer inferências e antecipações acerca do desenrolar e os prováveis caminhos que a história poderá tomar — ainda que saiba que uma telenovela poderá sofrer mudanças de acordo com coerções diversas, dentre elas questões de níveis de audiência, de classificação etária, questões éticas e morais, pesquisa de opinião, entre outros.

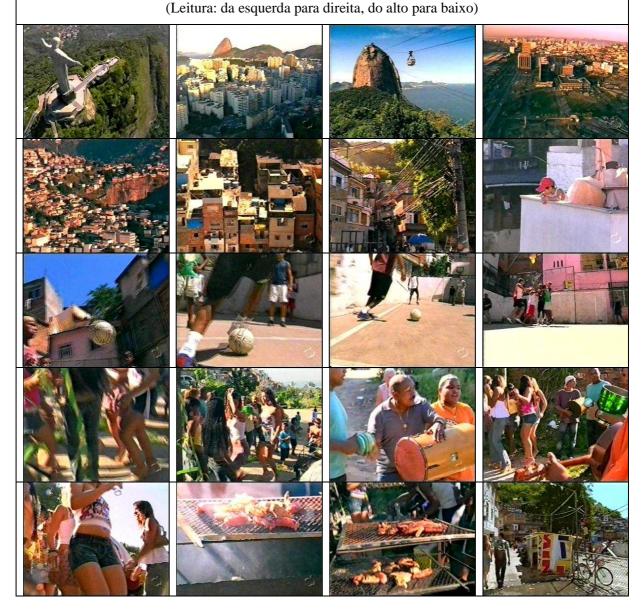
Por isso mesmo, nesse capítulo inicial da novela as tomadas aéreas que separam as passagens entre esses dois mundos, mostrando nas imagens os contrastes das paisagens paradisíacas às favelas do Rio de Janeiro, são muito mais longas que as do desenvolvimento da telenovela, e os planos escolhidos dão a sensação de imersão nesse "outro mundo", em que se passa de planos mais abertos do morro a planos mais fechados, até chegar às cenas em plano médio ou primeiro plano. Na primeira seqüência de transição, além dessa passagem das

paisagens turísticas para o morro, a câmera passeia por cenários que mostram a comunidade da favela, tais como um jogo de futebol, um churrasco com roda de samba e crianças brincando no parque, ao som de *Aquarela do Brasil* com ritmo de música eletrônica.

QUADRO 3

Sequência de transição entre "mundos"

Fundo musical: Aquarela do Brasil, ao tom de música eletrônica.



Essa primeira apresentação do mundo da favela nos apresenta um ambiente que, apesar da simplicidade e precariedade estrutural que contrasta com o asfalto, é habitado por

pessoas ativas e alegres, que representam como ninguém o Brasil, que no imaginário popular é visto como país do samba e do futebol – elementos apresentados na cena.

Ao longo do tempo, a favela recebeu conotações diferenciadas, especialmente de acordo com o interesse dos habitantes do asfalto. Da precariedade da infra-estrutura (falta de esgotos, água, luz e regulamentação habitacional), intensificada pela pobreza dos seus habitantes, até o descaso do poder público, a favela foi sendo concebida como o lugar da falta, do perigo, da violência. Lugar da desordem, por um lado, mas também da elegância dos sambistas, da alegria e colorido do carnaval.

Apesar de representar a herança da desigualdade racial e social da história brasileira, a produção cultural da favela sempre exerceu grande influência no asfalto. Podemos citar a música, que foi mediadora da relação entre a favela e o asfalto, assim como foi, também, instrumento de afirmação da cultura popular. A dicotomia engendrada nas representações do espaço urbano acabou por dividi-lo em dois eixos: o da ordem e o da desordem, simbolizados, respectivamente, pelo asfalto e pela favela. O samba, como gênero musical, superou essa demarcação criada pelo discurso e criou pontes entre esses dois lados.

A associação entre samba e favela é tão forte no imaginário popular brasileiro que esse ritmo musical tende a ser tomada como elemento constituinte da própria definição de favela, escondendo, em seu desenvolvimento, as origens verdadeiras do samba e criando o mito que elege a favela como lugar de seu nascimento. Pois o povo "é essa linguagem desarmônica; é fonte *e* poesia, e fonte *de* poesia" (BOLLEME, 1988, p. 142, *grifo nosso*). De acordo com Oliveira e Marcier (2003, p. 82),

o samba é acionado para representar simultaneamente meio de identificação e de valorização do lugar: por seu intermédio, o morro se afirma positivamente, como ilustra Zé Kéti ao cantar: "Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor, quero mostrar o mundo que tenho valor..." (A voz do morro, 1955) (...). A celebração de nascimento na favela adquire, pelo samba, uma lógica específica, que volta a distinguir o morador do "morro", valorizando-o em relação ao da "cidade": quem nasce no morro, "já nasce bamba".

79

No entanto, a representação da favela nos sambas da primeira metade do século era muito marcada pela concepção da cidade como o Outro da favela. Havia uma rígida demarcação na diferenciação entre os dois espaços. "Inúmeras são as referências musicais que tratam a favela como algo alheio, algo que não faz parte, algo, enfim, que é distinto da cidade, não importa a situação, os personagens ou os sentimentos que aí estejam envolvidos" (OLIVEIRA E MARCIER, idem, p. 90).

Essa situação pode ser observada ao longo de toda a trama. Rodas de samba são eventos frequentes nas cenas de Vidas Opostas; além disso, a comunidade possui sua própria escola de samba, a "Acadêmicos do Torto". O carnaval, junto ao samba, representa na favela um espaço de sociabilidade e elemento de forte coesão social, imprescindível para o estabelecimento de um sentimento de "comunidade" (COSTA, 2003). Mesmo existindo precariedade de recursos materiais, a música – em especial o samba – torna-se um grande incentivo à integração dos membros da comunidade, que encontram nos laços de solidariedade uma possibilidade de minimizar os efeitos das difíceis condições de vida. Um exemplo bastante emblemático é a referência ao samba e ao carnaval no funeral de Haroldo, pai de Joana, morto por traficantes em um confronto. Caracterizado como homem honesto e trabalhador, Haroldo era um dos maiores colaboradores da escola de samba da comunidade; em seu funeral, amigos colocam sobre seu caixão a bandeira de sua escola de samba e cantam, em sua homenagem, um samba composto por ele próprio, o "poeta" da comunidade, com versos que celebram a vida. Vale mencionar que o gurufim¹⁷ de Haroldo passa-se, no episódio da trama, paralelamente ao funeral de Alencar, policial corrupto também morto no confronto. A última homenagem ao morador da favela, repleto de pessoas da família e amigos que se abraçavam bastante emocionados, contrasta com a frieza do enterro do policial, no qual

_

¹⁷ Gíria para funeral, designa uma cerimônia de despedida ao morto com festa e roda de samba. Longe de ser considerado um desrespeito à alma ou à família do morto, o último adeus com bebida, música e dança é uma velha tradição trazida pelos escravos africanos. Do artigo "Chorar pra quê?", disponível no site "Favela tem memória", em www.favelatemmemoria.com.br.

vemos pessoas dispersas, apenas acompanhando a cerimônia como mera formalidade.



Sendo assim, a representação do mundo da favela, como já foi mencionado, é feita de forma a criar o maior contraste possível com a representação de seu mundo oposto, o asfalto. Na trama, os contrapontos principais se dão a partir dos núcleos do casal protagonista, formado por Joana e Miguel. A instância do *bem* do "mundo dos pobres", representado por Joana, seus familiares e amigos do Morro, nos é apresentada com personagens marcados pela alegria, bom humor, humildade e honestidade, e que apesar da convivência e conivência com o tráfico, não desistem de lutar por seus direitos. As cenas nesse ambiente – quando não relacionadas ao tráfico – são descontraídas, com muito humor e calor humano. Trata-se de uma visão muito difundida pelo próprio samba, segundo Oliveira e Marcier (idem, p. 79)

Ao mesmo tempo em que, por uma visão idealizada, as letras de música enaltecem o lugar, enaltecem também os laços de vizinhança, companheirismo e união existentes entre os moradores da favela. Em nítida oposição à "cidade", onde predominariam as relações impessoais, a favela seria o *locus*, por excelência, das relações personalizadas.

Entretanto, não podemos esquecer que o morro do Torto é apresentado também como um lugar que sofre diariamente com a guerra do tráfico, atividade que "transformou a vida dos favelados e que veio mudar o discurso sociológico sobre a favela, trazendo de volta as

metáforas dualistas. Com a chegada do tráfico de cocaína em toda a cidade, a favela passou a ser representada como covil de bandidos, zona branca do crime" (ZALUAR, 2003, p. 15). Segundo Ivana Bentes (2007), essa situação gera um discurso esquizofrênico da mídia, que se localiza no plano factual-ficcional.

É impossível falar de representações da favela na mídia sem tratar do cinema brasileiro; afinal, foi nas grandes telas que a favela ganhou visibilidade, em âmbito nacional e internacional; a emergência do cinema moderno brasileiro está intimamente ligada à representação da favela, especialmente a favela carioca e seus moradores. São os filmes de Nelson Pereira dos Santos que, em geral, servem como grande referência na representação cinematográfica desse espaço que é a favela brasileira. No entanto, esse espaço aparece como uma espécie de reduto, o lugar onde moram a solidariedade e a poesia. Ainda que mostrasse a vida difícil das famílias nos morros cariocas, dando lugar à contravenção, tratava-se de uma visão bastante romantizada, pendendo mais para o lado da malandragem que o da bandidagem. Assim, os filmes do diretor "incluem o morro na geografia da cidade e apresentam com ternura o universo das classes populares, esse 'outro' que o cineasta admira" (HAMBURGER, 2007, p. 119). Segundo Rossini (2003, p. 31), há

uma tentativa sociológica de explicar a saída para o crime como algo que se impõe àquele cotidiano de pobreza. No entanto, o crime não é aceito pelos demais moradores do lugar, nem mesmo pelos familiares daqueles que optam pela contravenção. Há toda uma defesa da honestidade. Um trabalhador pobre é mais respeitável (ou respeitado) do que um bandido.

É somente nos anos 90 que esse quadro se modifica; após uma década, o morro volta a ser o centro das atenções nas telas de cinema, e a invisibilidade da periferia na televisão foi alterada pelos telejornais vespertinos que, na chave do "sensacionalismo¹⁸", trouxeram para a TV o universo das favelas e das periferias urbanas (HAMBURGER, idem). O *Aqui Agora*, do SBT (1991), herdeiro do rádio, transformou-se em referência para o formato e com repórteres

65).

82

¹⁸ O sensacionalismo é o termo utilizado para caracterizar uma postura editorial adotada pelos meios de comunicação, afeito ao exagero e a uma estética melodramática popular (MENDONÇA, 2002). Com raízes na noção de grotesco, o sensacionalismo "não se constitui apenas como uma estratégia de captura de público, mas responde à busca de conexão com as outras linguagens que circulam, marginalizadas, na sociedade" (idem, p.

in loco, apresentou e legitimou as paisagens urbanas populares como cenários para as reportagens. Esses telejornais funcionam como um contraponto para o jornalismo "oficial", criando contrastes ao enfatizar assuntos ligados a pequenos conflitos e crimes localizados, com uma estética totalmente diferenciada.

No cinema, a forma como a periferia é tratada também se modifica; a favela não é mais a favela romântica e habitada por pessoas marginalizadas humildes, o lugar do samba e do carnaval. A favela, a partir de então, torna-se a favela da violência e do tráfico de drogas, "que expulsa das representações cinematográficas os discursos românticos e idealistas, próprios do modo como a classe média brasileira olhava para este espaço que é o da exclusão, mas também o do diferente; e próprio também do modo como a favela se olhava" (ROSSINI, 2003, p. 29). A guerra do tráfico que se torna proeminente na mídia rompe com a visão tradicional do morro carioca; conforme as drogas e os traficantes vão tomando conta dos morros e dos jornais, as representações da pobreza no cinema – com a preocupação de verossimilhança a qualquer custo – também começam a retratar essa realidade.

Se na favela de Nelson Pereira dos Santos se apontava para uma possibilidade de saída e de transposição do drama em que vivem os moradores, a representação dessa "nova" favela do cinema atual mostra que a dinâmica social em que estão inseridos esses indivíduos não possibilita que eles mudem sua situação, "a realidade extra-tela parece se sobrepor ao drama da ficção fílmica" (ROSSINI, 2003, p. 33)¹⁹. Nesse sentido, podemos citar, dentre (muitos) outros, *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), de João Moreira Salles; *O invasor* (2001), de Beto Brant; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; *Ônibus 174* (2002), de José Padilha.

Nos anos 2000, essas experiências se estenderam à ficção televisiva, em escassas produções, que destoaram da produção ficcional tradicional, que "com poucas — embora

-

¹⁹ Sobre as diferenças entre as visões da favela no cinema dos anos 60-70 e dos anos 90-2000, ver a comparação de Rossini (2003) sobre as diferentes adaptações da obra *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes: *Orfeu do Carnaval* (1958), de Marcel Camus, e *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues.

talvez crescentes — exceções tem se concentrado em difundir versões glamorosas da vida que a sociedade de consumo permite" (HAMBURGER, 2007, p. 118). Especialmente no que se refere às telenovelas, essas visões glamorosas ainda persistem; como afirma Machado (2001),

Se a gente pega hoje toda a história da TV, as novelas, o que acontece em termos de programação, a gente pode discutir isso também. Mas na Globo por exemplo, o que é o espaço da exclusão? Não aparece até hoje a favela, coisa que já tem décadas no cinema. Só aparece os bairros de trabalhadores, tem o núcleo pobre das novelas, ou no Parí ou no Belenzinho, dependendo da novela, mas são em geral representados como espaço genérico, são ruas limpinhas, as casas pintadinhas, são trabalhadores, alguns eventualmente ficam desempregados, têm algum problema em função da precariedade, mas não é exatamente o espaço da violência e da exclusão (MACHADO, 2001, p. 5).

Segundo Motter (2000-2001), a telenovela brasileira trata do presente como nenhum outro produto midiático; enquanto os telejornais tratam de fatos quando eles já se tornaram passado (mesmo que recente), a telenovela possui o poder de adiantar e pautar as transformações sociais. No entanto, no que diz respeito à representação da periferia, há ainda um grande abismo entre essas representações na telenovela e a realidade social. Existiram poucas tentativas de autores de transpor para a ficção televisiva as mazelas da população brasileira, como em *Vale Tudo* (1988), *Pecado Capital* (1975 e 1998), *Pátria Minha* (1995) e mais recentemente em *Duas Caras* (2008) (exibidas pela Globo), no entanto, tais tentativas foram frustradas, uma vez que essas representações muitas vezes eram feitas de forma caricatural. Segundo o diretor Walter Avancini, "a novela continua atendendo a códigos de linguagem, gostos e ambições da classe média. A classe trabalhadora é apresentada como caricata" (apud MATTELART, 1998, p. 113).

Dessa forma, décadas depois de emergir como uma das principais representações culturais da pobreza urbana brasileira, problematizada - e romantizada - pelo cinema novo e acolhida pelos brasileiros especialmente por meio do samba, o conceito de favela em sendo reformulada nos últimos anos pela generalização de um outro conceito, o de periferia. Essa

periferia não é mais a antiga favela pendurada nos morros cariocas, associada a malandros e sambistas. Agora ela se espalha pelo país, produz *rap*, *funk* e essa sua nova marca vai se desenhando na mídia.

Mas há um paradoxo, segundo Bentes (2007). Ao mesmo tempo em que apresenta a periferia nessas produções de maneira idealizada, romantizada – a "periferia legal" – , a pobreza é bastante criminalizada nos telejornais:

A bipolaridade esquizofrênica é, por exemplo, apresentar na produção ficcional, um mundo folhetinesco, em que os negros e pobres são bons e honestos, em que se faz uma idealização, quase uma santificação da pobreza feliz. Aí, a mesma "emissora da ética e dos bons costumes premiados" faz editorial contra as cotas no *Jornal Nacional*, ou seja, contribui para barrar os jovens negros na sua entrada urgente e imediata na Universidade (BENTES, 2007).

Sendo assim, é no lado negativo da favela de *Vidas Opostas* que a busca pela representação fiel da realidade se dá de forma muito mais explícita, servindo de palco para inúmeros acontecimentos que pautam jornais e telejornais de todo o país. Os constantes e sangrentos confrontos entre traficantes e policiais e entre facções criminosas rivais no fictício morro do Torto remetem aos conflitos quase que diários em morros e favelas cariocas. Além disso, a novela também relata os diversos problemas decorrentes do tráfico de drogas, tais como o esquecimento da comunidade pelo governo, a associação de policiais com traficantes, a submissão de seus moradores às vontades dos bandidos, a completa descrença nas autoridades, a inserção de menores no mundo do tráfico, entre outros.

A produção da telenovela apresenta uma forma de representar o real bastante diferenciada. As instalações cenográficas das residências de moradores da favela, muitas vezes desarrumadas, com móveis e paredes de aparência desgastada; a fala das personagens da classe mais baixa, que não segue a norma padrão e é repleta de gírias e palavrões; a aparência física delas também muitas vezes com pouca preocupação estética quanto ao cabelo, maquiagem e figurino; a referência explícita a eventos marcantes ocorridos na

sociedade. Podemos perceber uma representação da favela servindo como "pormenor supérfluo" em relação à narrativa, no sentido em que Barthes descreve os "enchimentos" literários, as minuciosas descrições realistas (BARTHES, 1984). Teríamos nessa inclusão de "detalhes urbanos" sem nenhum sentido aparente dentro da trama a tentativa de obter a representação pura e simples do real; nos termos barthesianos, *o efeito de real*: "Por outras palavras, a própria carência do significado, em proveito exclusivo do referente, torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real* (idem, p. 136).

Todos esses aspectos aproximam a telenovela *Vidas Opostas* mais de produções audiovisuais brasileiras, tais como o filme *Cidade de Deus* (2002) e a série *Cidade dos Homens* (2002), do que de outras telenovelas, especialmente da Rede Globo, cuja preocupação com a estética e o politicamente correto mostra-se bastante forte.

Considerando o primado do interdiscurso sobre o discurso, iniciamos uma investigação de tom mais geral em relação aos empréstimos e doações (MOTTER, 2000-2001) presentes em *Vidas Opostas*, de acordo com os estudos das representações da pobreza e da violência no cinema e na televisão, discutidos anteriormente. Identificamos, em observações iniciais, uma mudança nas figurativizações e tematizações da favela ao longo da trama.

No início da trama, é possível perceber uma tematização e estéticas próprias das representações da favela do cinema brasileiro. Na representação do morador da favela, por exemplo (na figura de Joana e sua família), podemos identificar o mito do "bom pobre", o estereótipo do brasileiro trabalhador cujas principais características são o calor humano, a solidariedade, alegria e honestidade. No plano de uma estética e de uma forma material de representar esse núcleo, predominam as cores quentes, a iluminação forte, os cenários repletos de objetos e figurantes, ao som de MPB, samba e pagode. Trata-se de uma função imaginária que habita inúmeras lendas e mitos da cultura popular mundial, e que está fortemente presente

nos primórdios do cinema brasileiro, de Nelson Pereira dos Santos, como vimos anteriormente.

Na representação do núcleo do tráfico, por sua vez, estão presentes elementos típicos de obras recentes do cinema brasileiro, com a tendência inaugurada por *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, já mencionado. O tráfico mostra-se como a única opção na vida desses personagens, cuja marca principal é a ambigüidade: não são nem totalmente bons, nem totalmente maus; alternam momentos de violência e dominação, ao passo que mostram, ao seu modo, preocupação com o bem-estar de sua comunidade. No plano estético, as cenas geralmente são mal iluminadas, os cenários escuros e vazios, onde predominam as cores frias. Os diálogos muitas vezes são apagados, em uma estética documental-jornalística. O som, por sua vez, é o Rap, ou a MPB de tom crítico. Em ambos os casos, tanto no caso do morador quanto do traficante, não há perspectiva de transposição ou saída da situação em que vivem, ou seja, todos estão fadados a viver do/com o tráfico.

No decorrer da trama, no entanto, percebemos algumas mudanças, especialmente no que diz respeito à figurativização do traficante; as ambigüidades são atenuadas, há ou o reforço da crueldade, ou do arrependimento. Nesses casos, o fim é a redenção ou a punição. Na representação do morador, por outro lado, mantém-se o mito do "bom pobre". Entretanto, a transformação ainda ocorre: há a possibilidade de transposição e saída. Para os moradores, através da organização e luta social ou pelo casamento; para os traficantes, pela punição ou redenção. Sendo assim, ao final, mantêm-se a estrutura e os elementos do melodrama, típicos do funcionamento da telenovela.

A seguir, reproduzimos o quadro com a evolução temática e estrutural da representação da favela em *Vidas Opostas*:

QUADRO 5 EVOLUÇÃO TEMÁTICA E ESTRUTURAL DA REPRESENTAÇÃO DA FAVELA				
	COMUNIDADE	TRÁFICO		
INÍ	- Mito do "bom pobre"	- Ambigüidade: nem tão bom, nem tão mau		
	- Estereótipo do trabalhador	- Violência, dominação		
	- Solidariedade, bom humor, alegria,	- Preocupação com bem-estar da comunidade		
	honestidade	- Tráfico como única opção		
CIO	Impossibilidade d	e transposição e saída		
DA 7	- Iluminação adequada (high key)	- Iluminação deficiente (low key)		
INÍCIO DA TRAMA	- Planos abertos, planos médios	- Estética documental-jornalística		
	(americanos)	- Closes e descentralizações		
	- Cenários repletos de figurantes e objetos	- Cenários escuros e vazios		
	- Cores quentes predominantes	- Cores frias predominantes		
	- Som: samba, pagode e MPB	- Apagamento do diálogo		
		- Som: rap, MPB		
	COMUNIDADE	TRÁFICO		
	- Mito do "bom pobre"	- Atenuação das ambigüidades		
FI	- Estereótipo do trabalhador	- Punição		
FINAL DA TRAMA	- Alegria, solidariedade, honestidade	- Redenção		
	- Transposição pela luta e organização social	- Possibilidade de transposição		
	- Ascensão social pelo casamento			
	Manutenção da estrutura melodramática / Funcionamento da telenovela			
		- Exploração do recurso plano/contraplano		
		- Maior número de diálogos		



No "mundo dos ricos", enquanto isso, Isis Campobello (Lucinha Lins), mãe de Miguel, é viúva, mulher da sociedade, presidente das próprias empresas, bonita, sofisticada e

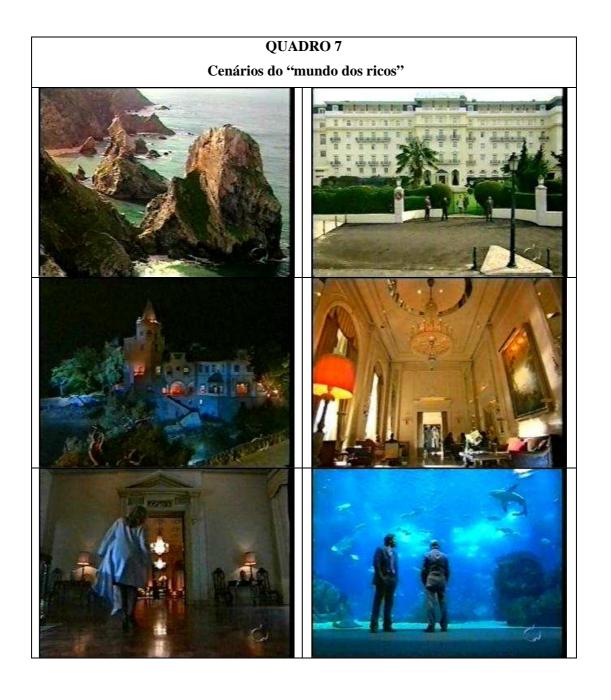
elegante, mas solitária e desiludida²⁰. Está cercada de pessoas interesseiras e inescrupulosas, é ingênua e deixa-se enganar por eles. Interage com um número muito restrito de personagens e vive praticamente sozinha em uma mansão vazia e fria, cenário perfeito e impecável, mas com pouco trânsito de pessoas²¹. Sua vida parece ganhar um pouco de cor e alegria apenas no convívio com a menina Madalena, moradora da favela que fica sob os cuidados da empresária.

No primeiro capítulo, somos apresentados ao núcleo representado pelo "asfalto" na cidade de Cascais, em Portugal, em que nos são mostrados cenários deslumbrantes, desde as paisagens até suas construções luxuosas, locais que os personagens freqüentam com figurinos e limusines à altura. Ao mesmo tempo, também conhecemos a dinâmica desse grupo social: de um lado, podemos citar Ísis Campobello, personagem melancólica, uma rainha solitária em seu castelo, e de outro, Mário e Félix, empresários frios que ambicionam a fortuna de Ísis, verdadeiros tubarões prestes a abocanhar a sua presa.

_

²⁰ Descrição da personagem no site oficial da telenovela, disponível em http://www.rederecord.com.br/programas/vidasopostas.

²¹ Ver considerações de Motter (2003) sobre o cenário da telenovela *A próxima vítima*.



Os vilões do "mundo dos ricos" são representados por personagens frias, calculistas e movidas unicamente pela ambição. São empresários, políticos e autoridades policiais que usam e abusam do poder na "escalada social". Muitos não possuem família ou a constituem por meio do casamento por interesse; no caso dos homens, as mulheres não passam de objetos sexuais.

Dentre essas personagens, convém destacar aqui o delegado Nogueira, responsável

pelas maiores atrocidades da trama: corrupção, associação ao tráfico, abuso de poder, violência contra a mulher, tortura, coação, entre outros. Com essa personagem, o autor da trama"joga" com a crescente desconfiança da sociedade em relação às autoridades policiais; "joga" para não partir para a generalização em relação a essa classe, na criação ou circulação de um discurso estigmatizante. A construção da personagem é carregada com nuances dramáticas, os gestos são agressivos, a voz é alta — o ator chega a gritar ao falar, a câmera insiste em focalizar o olhar diabólico, e ele apresenta tantas explosões de ira quanto momentos de lucidez para dissuadir, enganar, mentir e manipular. É o típico psicopata do cinema norte-americano: sente prazer em provocar a dor e o sofrimento alheios e exibe total ausência de culpa, arrependimento ou remorso em relação aos seus atos. Antes de continuar com as reflexões, tiramos proveito do discurso científico da psiquiatria para definir tal perfil psicológico:

A psicopatia se constituiria em um distúrbio socialmente devastador, definido por uma constelação de características afetivas, interpessoais e comportamentais, incluindo egocentrismo, impulsividade, ausência de empatia, culpa ou remorso, mentira patológica e persistente violação de normas e expectativas. Em última análise, psicopatas seriam predadores intra-específicos, que empregariam quaisquer meios para satisfação de suas próprias necessidades egoístas, inclusive violência (JOZEF et al., 2000, p. 6).

Sendo assim, a corrupção policial é *mostrada* na trama e ao mesmo tempo *justificada* pelo distúrbio psicopatológico da personagem. Além disso, o contraponto que o casal formado pela delegada Maria do Carmo (Raquel Nunes) e o promotor de justiça Leonardo (Luciano Szafir) faz com a personagem do delegado Nogueira auxilia nesse trabalho de não generalizar a classe trabalhadora, não colocar todos como "farinha do mesmo saco".

QUADRO 8 FIGURATIVIZAÇÕES DO ASFALTO

(Figurinos, cenários, iluminação, planos)







Relacionado à questão da figurativização demarcada desses dois mundos de *Vidas Opostas*, é possível afirmar que a trilha sonora constitui um elemento que possui grande relevância nessa configuração que discutimos até agora. Observando a trilha da trama como um todo, podemos estabelecer relações de sentido intertextuais e interdiscursivas que à primeira vista podem não ser perceptíveis. De fato, uma das funções primordiais das canções-

tema é a de caracterizadora ou de marcar identificação de personagens, ou como caracterizadora de certos momentos da história. Na maioria das vezes, trabalha-se com clichês e estereótipos, provenientes especialmente do cinema norte-americano, que facilitam a identificação dos espectadores. Em *Vidas Opostas*, esses clichês estão presentes especialmente nas trilhas incidentais, ou seja, músicas instrumentais que conferem o clima à cena (suspense, mistério, romantismo, melancolia...). Tratando-se das canções-temas, podemos perceber que se estabelecem, em certos casos, relações mais complexas entre elas e a trama, especialmente se não pensarmos a trilha apenas como associação simples com as personagens, lugares e situações, mas como discurso, parte de um contexto social, cultural e histórico específicos.

Assim como a própria trama, algumas canções-tema de Chico Buarque em *Vidas Opostas* enaltecem o povo e, ainda que apontem problemas da sociedade da época, enchem-se de um tom de positividade sobre o futuro. Certas canções, mesmo remetendo a um contexto completamente diferente do retratado em *Vidas Opostas*, podem adquirir sentidos outros ao se relacionarem à narrativa da telenovela.

O que será, canção-tema do personagem Bóris (Nicola Siri), ex-militante político da época da ditadura, pode ser interpretada como uma referência aos anos de repressão vividos pelo personagem, mas também como um grito do povo que vive à margem da sociedade, uma vez que a canção fala "daqueles que foram mutilados física e socialmente, que estão à margem do mundo do poder" (MENESES, 2000, p. 124). Em O que será "o discurso utópico abre-se magnificamente, para imagens da comunhão e da coletividade; é o canto em que os oprimidos e os subversivos são alçados à categoria de protagonistas da História" (idem, p. 107).

Apesar de você apresenta, de um lado, a realidade repressiva do poder, e configura uma situação de sujeição, escuridão e aprisionamento de emoções:

Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão, não. A minha gente hoje anda / Falando de lado e olhando pro chão. Viu? / Você que inventou esse Estado / Inventou de inventar / Toda escuridão / Você que inventou o pecado / Esqueceu-se de inventar o perdão.

A canção é tema do personagem Dênis Nogueira (Marcelo Serrado), o delegado corrupto e violento; no contexto da trama, a canção se associa à corrupção e repressão por parte das autoridades, que não titubeiam em agir com violência, em abusar do poder, em torturar, matar. No entanto, por outro lado, a canção aponta para uma perspectiva positiva, de alteração radical do amanhã, em que:

Apesar de você / Amanhã há de ser outro dia. /Ainda pago pra ver / O jardim florescer / Qual você não queria. (...) / Apesar de você / Amanhã há de ser outro dia. / Você vai ter que ver /A manhã renascer / E esbanjar poesia.

A presença de *Gota d'água* na trilha, por sua vez, confirma o enaltecimento do povo, do popular, que também pode ser percebido em diversos outros aspectos da trama. Pensando em um movimento interdiscursivo e intertextual, a canção, que não é associada na telenovela a um personagem específico, remete diretamente à peça de Chico Buarque e Paulo Pontes de mesmo nome, tragédia urbana ambientada em morro carioca, adaptação da tragédia grega de Eurípedes sobre o mito de Medéia. Na peça, há quase uma declaração de principio de seus autores, com a deliberação de reintroduzir o povo no centro da ação dramática. A preocupação central da peça é a de que "a vida brasileira possa ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro". E há toda uma discussão ainda no prefácio, "que se aproxima da identificação gramsciana entre popular e nacional: o povo é, na peça, a 'única fonte de identidade nacional". Qualquer projeto nacional legítimo tem de sair dele" (MENESES, 2000, p. 175).

Além disso, as personagens principais de ambas as tramas – *Vidas Opostas* e *Gota d'água* – dividem o mesmo nome, Joana – "personagem-símbolo do povo brasileiro" (idem, ibidem). Na peça teatral, a traição sofrida por Joana, em que seu marido Creonte a abandona para ficar com a filha do dono do conjunto habitacional (a imagem do poder), representa não

somente uma traição individual, mas a traição de "toda a sua gente" (idem, ibidem). Em *Vidas Opostas*, ainda que Joana se apaixone por um jovem milionário – não fugindo a trama das tradições melodramáticas do "complexo de Cinderela" (ascensão social por meio do casamento) (LOPES et al, 2002, p. 247) e do amor impossível – ela simboliza o povo brasileiro, sendo honesta, trabalhadora, generosa e que não abandona seus princípios e suas origens, sendo capaz de sacrificar-se (aceitando viver como mulher do chefe do tráfico) pelo bem de sua gente.

A canção-tema de Isis Campobello é *A ostra e o vento*, que recebe diferentes versões, cantada e instrumental. A canção foi composta por Chico Buarque para o filme homônimo, adaptação do livro de Moacir Lopes, que trata do isolamento e solidão. No primeiro capítulo da telenovela, a música segue quase todo o tempo a melancólica personagem, uma rainha solitária em seu castelo; ao longo do capítulo já é possível reconhecê-lo como um *leitmotiv*, ou seja, a utilização e desenvolvimento de um tema musical que determina o caráter e a ação de cada uma das personagens ou situações dramáticas, ou emblemáticas, de uma ópera (CARRASCO, 1993). Além da canção, nesse capítulo acompanhamos um elegante concerto de música clássica, realçando ainda mais a sofisticação desse núcleo, e também a melancolia da personagem, que se emociona e chora ao assistir ao espetáculo. Nesse caso, é evidente o recurso do estereótipo, na associação do núcleo rico à música clássica.

O estereótipo, como já dito, é próprio da linguagem da telenovela, portanto muitas das trilhas musicais são calcadas em recursos já assimilados pelo telespectador familiarizado com o formato da telenovela. A música, segundo Righini (2001) é utilizada como condutora psicológica do telespectador, efeito este conseguido principalmente na trilha sonora incidental, que constrói o clima das cenas. Nesse primeiro capítulo de *Vidas Opostas*, as trilhas incidentais seguiram tons estereotípicos; a primeira seqüência, bem ao estilo do filme *Missão Impossível*, o protagonista Miguel escala falésias em Cascais, Portugal, em cenas com

cortes rápidos e tomadas aéreas de paisagens deslumbrantes do litoral português, ao som de música eletrônica, que conferiu às cenas um tom selvagem, de efervescência, vigor e jovialidade. A mesma música acompanha Joana também em uma escalada, dessa vez no Corcovado, Rio de Janeiro; as cenas de escalada desses dois personagens se cruzam, e são concluídas com uma música instrumental de nuance romântica, "unindo" o casal que ainda não se conhece.

Dessa forma, utilizados como fundos e formantes, as telenovelas apresentam essa série de temas de tensão, na forma de "segmentos musicais não-melódicos de difícil reconhecimento e memorização" (SALINAS, 1994, p. 153). São verdadeiros clichês sonoros que indicam para o receptor a característica de suspense, medo, apreensão, etc. da cena. Às vezes cobrem seqüências inteiras ou aparecem brevemente para dar um toque tenso e aliviar o clima novamente. Nesse sentido, podemos ainda citar nesse núcleo "do asfalto", a melodia que combina os sons do teclado e bateria em ritmo frenético e alucinante, ambientando a perseguição de Bóris e seu conversível à limusine de Íris e seus sócios; e ainda, as trilhas incidentais das cenas dos vilões Mário e Félix: a música *Crunch*²², a melodia pesada de guitarras e bateria – música que também acompanha cenas de outros vilões ao longo da telenovela, como o traficante Jacson, o delegado Nogueira e o policial Alencar, geralmente antecipando ou conduzindo ações de maldade dos personagens.

Outra cena exemplar é a da dupla de vilões traçando planos contra Ísis em um belíssimo aquário; a cena se inicia com os personagens à frente de um cardume de peixes e tubarões, quase dando a ilusão de que eles estão dentro do aquário, se misturando aos animais marinhos, e termina com um imenso tubarão em primeiro plano, tudo ao som de música de terror/suspense, criando uma associação entre o animal e os vilões, verdadeiros tubarões prestes a abocanhar a sua presa, a ingênua Ísis Campobello. Assim, a música extradiegética

_

²² Música composta por Daniel Figueiredo, produtor musical de *Vidas Opostas*.

desempenha nesses casos uma função dramática, ao criar a ambientação e sublinhar as cenas; além disso, ela também enfatiza a dominante psicológica, desempenhando um papel metafórico e evocando, nos personagens, certas características psicológicas (SALINAS, 1994, p. 134).

Diferentemente dos *leitmotivs* habituais de telenovelas, as canções-tema dos traficantes não apenas servem para caracterizá-los, mas também podem ser vistos, como podemos perceber, de poder crítico. No caso dos traficantes, as canções-tema demarcam não um personagem, mas as "gangues" de traficantes.

A primeira gangue nos é apresentada pelo seu líder, Jacson, ex-morador da comunidade do Morro do Torto que de dentro da penitenciária planeja a tomada do Morro. A cena mostra Jacson andando pelos corredores em clara atitude de intimidação, os cortes em *flash* focalizam seu olhar duro e seu dorso nu, em que é possível ver uma grande tatuagem com a palavra "Torto". A música que o acompanha é *Ode aos ratos*, composta e interpretada por Chico Buarque em um ritmo que o próprio músico²³ denomina de rap/embolada²⁴. Na letra, que podemos observar abaixo,

Rato de rua / Irrequieta criatura / Tribo em frenética proliferação / Lúbrico, libidinoso transeunte / Boca de estômago / Atrás do seu quinhão / Vão aos magotes / A dar com um pau / Levando o terror / Do parking ao living / Do shopping center ao léu / Do cano de esgoto / Pro topo do arranha-céu / Rato de rua / Aborígene do lodo / Fuça gelada / Couraça de sabão /Quase risonho / Profanador de tumba / Sobrevivente / À chacina e à lei do cão / Saqueador da metrópole / Tenaz roedor / De toda esperança / Estuporador da ilusão / Ó meu semelhante / Filho de Deus, meu irmão.

Chico Buarque ilustra a trajetória que muitos brasileiros encerram em seu cotidiano, demarcados pela sua condição de excluídos, bem como sua evidente vulnerabilidade social, não sendo, portanto desmedida a aproximação metafórica que a canção apresenta entre a

²³ Site oficial do cantor, www.chicobuarque.com. Acesso em 26/08/2008.

²⁴ Embolada é um gênero musical típico do nordeste brasileiro, cujas características principais incluem uma melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos. O gênero é simples e não possuiu qualquer composição preestabelecida, quanto ao número e disposição dos versos. A letra é geralmente cômica, satírica ou descritiva. O texto, com frequência, é alterado com aliterações e onomatopéias (*Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira*).

população "marginal" e os ratos de rua. A canção retrata o avesso das cidades (do asfalto), pois os ratos (os marginalizados) são aqueles que se escondem sob a superfície; além disso, suas ações são ainda mais ameaçadoras, pois circulam livremente pela cidade, "Levando o terror / Do *parking* ao *living* / Do *shopping center* ao léu / Do cano de esgoto / Pro topo do arranha-céu" e exportando dos subterrâneos tudo o que representa o inverso das assépticas comodidades da civilização (COUTO, 2007).

A segunda gangue retratada, por sua vez, é a gangue do Suvaco, que nesse primeiro capítulo era o traficante que comandava a "boca de fumo" do Morro do Torto. A canção-tema do grupo é o rap "É guerra", de Vinimax, que acompanha diversas cenas da invasão. É possível afirmar que nessas sequências os elementos verbais mais marcantes estão na letra desse rap, no qual podemos verificar o seguinte refrão:

É Guerra... / Pode acreditar / Briga de traficante pela movimentação / Selva de pedra / Leão contra leão, disposição / De ambos os lados / Soldados aqui fortemente armados / Tiroteio e bala perdida pra todo lado / Quem será o dono da quebrada?/ De um lado a cidade, sem fome com glória/ De outro uma guerra, vidas opostas / Quanto vale uma vida? / Quanto vale a liberdade? / Os dois lados da moeda / Invisível para a sociedade / Policial corrupto, favela em pânico/ Sem pudor, na covardia/ Chega atirando / Submundo, negociação/ Ganância e dinheiro/ Trabalhador, bala perdida / Toma tiro certeiro/ Valores invertidos/ Dedo no gatilho/ Deus proteja os nossos meninos/ Cagüete traidor/ Golpe de estado/ Pela saco aqui vai pro saco (...)

Mais uma vez, reforçamos que a música não se coloca na seqüência simplesmente como ilustração do conteúdo das cenas ou para a apresentação dos personagens. Afinal, o movimento *hip-hop* possui um histórico que está além de características musicais ou artísticas. Esse movimento cultural surgiu das ruas, como um movimento de reivindicação de espaços de manifestação das periferias, numa forma de reação aos conflitos sociais, discriminação e violência sofridos pelas classes menos favorecidas. Numa sociedade ainda muito marcada pelo autoritarismo e pela exclusão social, o discurso e o comportamento dos *rappers*, em certo sentido, são a resposta de um segmento social que já não acredita mais na

conciliação, na concretização de uma harmonia social. Ao contrário, esses grupos tentam também imprimir, em certo sentido, à cultura *hip-hop* um tom segregador (HERSCHMANN, 1999). Seus *raps* possuem letras questionadoras, acusatórias, intimidadoras e por vezes autoritárias, "embaladas pelo ritmo que lembra um campo de trabalhos forçados ou a marcha dos detentos ao redor do pátio, que os garotos dançam de cabeça baixa, rosto quase escondido pelo capuz do moletom e os óculos escuros, curvados, como se tivessem ainda nos pés as correntes da escravidão" (KEHL, s.d., *online*).

Maria Rita Kehl, em um texto intitulado *As fratrias órfãs* (s.d.), onde faz reflexões acerca da música dos Racionais MC's, afirma que os rappers dirigem-se diretamente à má consciência da classe média, reforçando o mal-estar de viver em um país que exclui milhares de jovens e crianças, que não encontram nenhuma oportunidade de sair da situação de marginalização em que se encontram. Ainda segundo a autora (idem, ibidem),

o real é a matéria bruta do dia-a-dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do Rap. Uma tarefa que, como todo trabalho de simbolização, depende de um trabalho de criação de linguagem que só pode ser coletivo. É como se os poetas do Rap fossem as caixas de ressonância, para o mundo, de uma língua que se reinventa diariamente para enfrentar o real da morte e da miséria; por isso eles não deixam a favela, não negam a origem. "Essa porra é um campo minado/ quantas vezes eu pensei em me jogar daqui/ mas aí, minha área é tudo o que eu tenho/ a minha vida é aqui e eu não consigo sair/ é muito fácil fugir, mas eu não vou/ não vou trair quem eu fui, quem eu sou". ("Fórmula mágica da paz" – Brown)

Dessa forma, o *rap* não representa apenas uma trilha sonora, mas se apresenta como um elemento que dialoga com as imagens e confere um tom de criticidade à sequência; ao tentar estabelecer uma associação das imagens com o rap, há o intuito de agregar a essas imagens os seus significados, a sua história.

4. A violência em Vidas Opostas

Como já dito no início do trabalho, a temática da violência em *Vidas Opostas* perpassa toda a trama, em diferentes momentos e de maneiras também diversas. Apesar de a questão do tráfico de drogas ser um dos destaques da trama de Marcílio Moraes, a telenovela aborda a violência na sociedade brasileira que atinge todos os contextos, independentemente de classe social, gênero, faixa etária.

Para se ter uma idéia, em nosso primeiro recorte das cenas de violência – feito tanto pela gravação de capítulos da trama, com o auxílio das sinopses diárias dos capítulos publicadas no site oficial de *Vidas Opostas*²⁵ – chegamos, em 240 capítulos de telenovela, a um total de mais de 50 eventos violentos, um número consideravelmente grande, levando-se em conta ainda que diversos eventos se estendiam por vários capítulos. A seguir, reproduzimos o quadro com os eventos de violência da telenovela *Vidas Opostas*, em que também identificamos as vítimas e protagonistas da violência em cada um deles.

_

²⁵ Do site http://www.rederecord.com.br/vidasopostas, já retirado da internet pela própria empresa. As mesmas sinopses, na época de exibição da trama, foram publicadas em diversos sites e publicações sobre televisão. Dentre eles, podemos citar o site Área Vip (http://www.areavip.com.br).

QUADRO 9					
Eventos de violência e relações vítimas/protagonistas					
EVENTO	VÍTIMA(S)	PROTAGONISTA(S)			
Invasão ao morro comandada por Jacson da cadeia	Comunidade, Tráfico	Tráfico, Lei (mal)			
Rebelião no presídio liderada por Jacson	Lei (bem)	Tráfico			
Assalto ao prédio liderado por Jéferson	Executivos (bem)	Tráfico			
Atentado a Jacson na cadeia	Tráfico	Tráfico			
Jéferson comanda invasão ao morro e vence	Tráfico, Comunidade	Tráfico			
Jéferson encontra Joana no morro e a ameaça	Comunidade (gênero)	Tráfico			
Jéferson prende Miguel	Executivos (bem)	Tráfico			
Jéferson é pressionado por Jacson a matar Miguel	Tráfico	Tráfico			
Confronto entre Haroldo e Jéferson	Comunidade, Tráfico	Tráfico, Comunidade			
Pavio assalta e seqüestra um ônibus	Comunidade	Tráfico			
Pavio e Sovaco atacam Leonardo e Marcos a mando de Nogueira	Lei (bem)	Tráfico, Lei (mal)			
Inhame ameaça Sovaco e Miguel na cadeia	Executivos (bem), Tráfico	Tráfico			
Fuga de Jacson	Lei (bem), Executivos (bem)	Tráfico			
Assalto à casa do ministro	Executivos (mal)	Tráfico			
Traficantes se unem para expulsar a milícia do morro	Traficantes, Comunidade	Tráfico, Lei (mal)			
Jacson prende Joana na boca de fumo	Comunidade (gênero)	Tráfico			
Jacson agride Joana	Comunidade (gênero)	Tráfico			
Pé de Pato e Zaqueu tentam envenenar Jacson	Tráfico	Tráfico			
Jacson prende Felipe na boca de fumo	Executivos (bem-infância)	Tráfico			
Confronto entre a gangue de Jacson e Pavio	Tráfico	Tráfico			
Joana discute com Jacson e o fere com uma faca	Tráfico	Comunidade (gênero)			
Jacson mata Inhame, cortando sua cabeça	Tráfico	Tráfico			
Pé de Pato e sua gangue invadem o morro	Tráfico, Comunidade	Tráfico			
Confronto entre traficantes e polícia	Tráfico, Comunidade, Lei (bem)	Tráfico, Lei (bem)			
Confronto entre Jacson e Sovaco	Tráfico	Tráfico			
Confronto entre Jacson e Miguel - Carmo mata Jacson	Tráfico, Executivos (bem)	Tráfico, Lei (bem)			
Nogueira tenta estuprar Daniela	Comunidade	Lei (mal)			
Nogueira agride Neusa	Executivos (bem – gênero)	Lei (mal)			
Nogueira coage testemunhos de Cicio, Joana e Miguel	Comunidade, Executivos (bem)	Lei (mal)			
Nogueira e Hélio colocam bomba na casa de Rosário	Comunidade	Lei (mal)			
Bóris coloca bomba falsa no carro de Nogueira	Lei (mal)	Executivos (bem)			
Nogueira e Hélio prendem e torturam Bóris	Executivos (bem)	Lei (mal)			
Nogueira e Erínia armam para prender Miguel	Executivos (bem)	Lei (<i>mal</i>), Executivos (<i>mal</i> -gênero)			
Nogueira agride Sérgio	Executivos (mal)	Lei (mal)			
Nogueira agride Erínia	Executivos (mal – gênero)	Lei (mal)			
Nogueira é assassinado por Erínia	Lei (mal)	Executivos (mal – gênero)			

Hélio agride Cicio	Comunidade	Lei (mal)
Nogueira enfrenta e briga com Leonardo	Lei (mal), Lei (bem)	Lei (mal), Lei (bem)
Milícia assedia os moradores para aceitarem proteção	Comunidade	Lei (mal)
Nogueira agride Hélio verbalmente	Lei (mal)	Lei (mal)
Felix e Mário armam para tomar a empresa de Isis	Executivos (bem)	Executivos (mal)
Felix e Mário mandam Alencar matar Oscar	Executivos (bem)	Executivos (mal), Lei (mal)
Mário, Felix e Maria Lucia planejam tomar a empresa de Isis	Executivos (bem)	Executivos (mal)
Mário agride Maria Lúcia	Executivos (mal – gênero)	Executivos (mal)
Felix agride Marcos	Lei (bem)	Executivos (mal)
Leonardo agride Felix	Executivos (mal)	Lei (bem)
Felix agride Claudia	Executivos (mal – gênero)	Executivos (mal)
Maria Lucia chantageia e agride Mário	Executivos (mal)	Executivos (<i>mal</i> – gênero)
Miguel e Mário discutem	Executivos (bem), Executivos (mal)	Executivos (bem), Executivos (mal)
Erínia arma para Joana	Executivos (mal – gênero)	Comunidade (gênero)
Felipe humilha Madalena na escola	Executivos (bem – infância)	Executivos (bem – infância)
Felipe testemunha briga dos pais	Executivos (bem – infância)	Lei (mal)
Nogueira fala mal de Neusa para Felipe	Executivos (bem – infância)	Lei (mal)
Felipe testemunha Nogueira agredindo Daniela	Executivos (<i>bem</i> – infância), Comunidade (gênero)	Lei (mal)
Jacson prende Felipe na boca de fumo	Executivos (bem – infância)	Tráfico

Ainda que não seja possível, nos limites desta pesquisa, analisar todas as cenas dispostas no quadro acima, essa primeira seleção foi imprescindível para compreendermos a dinâmica da violência em *Vidas Opostas*; listando todos os eventos violentos e relacionando-os às suas vítimas e protagonistas, pudemos perceber que, apesar de a trama manter a estrutura melodramática do *bem* e do *mal*, as relações de violência estabelecidas nela não são simplificadas a esses dois mundos – o *mal* sendo o protagonista e o *bem* a vítima. Segundo Soares (1996),

uma das dimensões mais assustadoras da violência é a fusão, que ela promove, entre vítima e agressor. O ato violento atinge a pessoa moral com uma gravidade equivalente, quando não superior, à intensidade do sofrimento físico provocado. E a atinge assim profundamente e por conta da simbiose que instaura, da dinâmica metonímica que aciona. (...) A violência promove perigosos espelhamentos simbióticos e abala a pessoa moral que também somos, por sermos seres sociais e psicológicos (SOARES, 1996, p. 59-60).

Dessa forma, enquanto os lugares ocupados pelo *bem* e pelo *mal* são estáveis, ou seja, os personagens que ocupam essas instâncias são bem demarcados e demarcados durante toda a telenovela, os lugares de *vítima* e *protagonista* da violência são relativos; o *mal*, usualmente, é *protagonista* da violência, vitimizando os personagens do *bem*, mas os "mocinhos" também são capazes de cometer atos de violência, sem se deslocarem de seu lugar do *bem*.

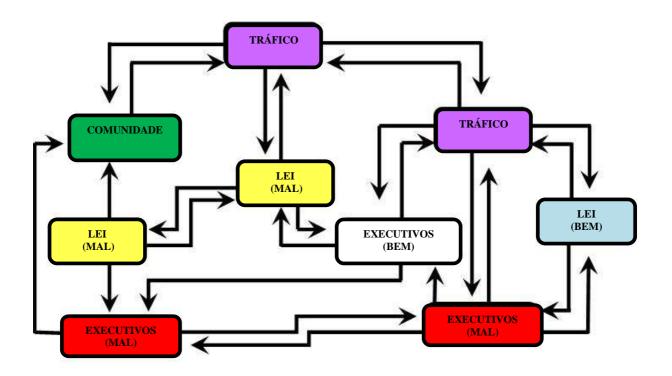


FIGURA 2 – Relações de violência em Vidas Opostas

Maffesoli (1978) trata a violência do ponto de vista do seu dinamismo interno, como herança comum a todo e qualquer conjunto civilizacional, estruturando constantemente a vida em sociedade. Constitui-se em força e potência, motor principal do dinamismo social, que remete ao confronto e ao conflito. A luta é o fundamento de toda relação social e se manifesta em instabilidade, espontaneidade, multiplicidade, desacordos, recusas.

Em *Vidas Opostas*, podemos perceber que os lugares do *mal* são os que protagonizam a violência contra um número maior de vítimas, como seria de se esperar. Contudo, eles também são vítimas da violência, tanto de personagens que ocupam o mesmo lugar do *mal*, quanto por personagens que ocupam o lugar do *bem*. Podemos perceber aqui o que Caldeira (2000) chama de "ciclo da violência", que leva esse fenômeno a todos os setores da sociedade brasileira, constituindo o desafio principal à consolidação da democracia no país. Como afirma Rocha (1997), a investigação da violência na sociedade nos leva a considerar

a emergência de uma molecularização da violência contemporânea, desprendendo-se de um vinculo estatal e extrapolando limites territoriais, geográficos e temporais. (...) Avalio que a linguagem da violência molecular é aquela que aparece pulverizada, circulando em vários rostos e formas; é aquela que se dispersa, se multiplica pelo tecido social (ROCHA, 1997, p. 128).

Sendo assim, temos aqui um quadro que contraria o senso comum que tende a associar a violência a certas categorias sociais; tal discurso provém, segundo Zaluar (1998), de um caráter ideológico utilizado sistematicamente para caracterizar o "outro", o que não pertence ao seu estado, cidade, raça, etnia, classe social, bairro, família ou grupo. De acordo com a autora, em algumas cidades, o crime e a violência são como um artifício ou um idioma para se pensar sobre o "outro". Cria-se, na sociedade brasileira, um cenário bastante paradoxal: os que mais sofrem enquanto vítimas da violência são também aqueles mais apontados como seus agentes. A pobreza é considerada causa tanto da vitimização quanto da ação violenta. Para Zaluar, essa idéia

mostra-se inadequada para pensar os complexos arranjos pelos quais as violências, de diversos tipos, se manifestam. Os dados estatísticos e as imagens e significados atribuídos aos "fatos" da violência são produzidos em processos sociais simultâneos e variados, para os quais a idéia de causalidade baseada em eventos sucessivos é inadequada (...). Por isso, é tão difícil entender a violência e lidar com ela: ela está em toda a parte, ela não tem nem atores sociais permanente reconhecíveis, nem "causas" facilmente delimitáveis e inteligíveis (ZALUAR, 1998, p. 257).

Portanto, considerando que a violência em *Vidas Opostas* atinge todas as categorias sociais, torna-se interessante também observar quais tipos de violência estão relacionadas a quais categorias, ou seja, que tipo de violência é legitimado em cada lugar social. Abaixo, reproduzimos o quadro, utilizado para o recorte dos *corpora* do trabalho, contendo as variantes de ações violentas e seus respectivos eventos.

QUADRO 10				
Relações evento x tipos de violência				
EVENTO	TIPOS DE VIOLÊNCIA			
Invasão ao morro comandada por Jacson da cadeia	Arma de fogo, homicídio			
Rebelião no presídio liderada por Jacson	Física, arma branca, verbal			
Assalto ao prédio liderado por Jéferson	Física, arma de fogo, verbal			
Atentado a Jacson na cadeia	Física, arma branca			
Jéferson comanda invasão ao morro contra Sovaco e vence	Arma de fogo, homicídio			
Jéferson encontra Joana no morro e a ameaça	Ameaça, verbal, física			
Jéferson prende Miguel	Ameaça, verbal, física			
Jéferson é pressionado por Jacson a matar Miguel	Psicológica, verbal			
Confronto entre Haroldo e Jéferson	Verbal, física, arma de fogo, homicídio			
Pavio assalta e sequestra um ônibus	Verbal, arma de fogo, física, seqüestro			
Pavio e Sovaco atacam Leonardo e Marcos a mando de Nogueira	Verbal, física, arma de fogo			
Inhame ameaça Sovaco e Miguel na cadeia	Verbal			
Fuga de Jacson	Física, arma de fogo			
Assalto à casa do ministro	Física, arma de fogo, verbal, assédio			
Traficantes se unem para expulsar a milícia do morro	Fisica, arma de fogo			
Jacson prende Joana na boca de fumo	Física, psicológica, verbal			
Jacson agride e tenta estuprar Joana	Física, tentativa de estupro, psicológica			
Pé de Pato e Zaqueu tentam envenenar Jacson	Tentativa de homicídio			
Jacson prende Felipe na boca de fumo	Psicológica, verbal			
Confronto entre a gangue de Jacson e Pavio	Arma de fogo, homicídios			
Joana discute com Jacson e o fere com uma faca	Verbal, física, arma branca			
Jacson mata Inhame, cortando sua cabeça	Homicídio, arma branca			
Pé de Pato e sua gangue invadem o morro	Arma de fogo, homicídios			
Confronto entre traficantes e polícia	Arma de fogo, homicídios			
Confronto entre Jacson e Sovaco	Arma de fogo			
Confronto entre Jacson e Miguel - Carmo mata Jacson	Física, arma de fogo, homicídio			
Nogueira tenta estuprar Daniela	Física, verbal, tentativa de estupro			
Nogueira agride Neusa	Física, verbal, estupro, psicológica			
Nogueira coage testemunhos de Cicio, Joana e Miguel	Verbal, psicológica			
Nogueira e Hélio colocam bomba na casa de Rosário	Psicológica, tentativa de homicídio			

Bóris coloca bomba falsa no carro de Nogueira	Psicológica	
Nogueira e Hélio prendem e torturam Bóris	Física, tortura, psicológica, verbal	
Nogueira e Erínia armam para prender Miguel	Fraude	
Nogueira agride Sérgio	Física, verbal, psicológica	
Nogueira agride Erínia	Física, estupro, verbal, psicológica	
Nogueira é assassinado por Erínia	Física, verbal, arma de fogo, homicídio	
Hélio agride Cicio	Física, verbal, psicológica	
Nogueira enfrenta e briga com Leonardo	Verbal, física	
Milícia assedia os moradores para aceitarem proteção	Psicológica	
Nogueira agride Hélio verbalmente	Verbal	
Felix e Mário armam para tomar a empresa de Isis em Portugal	Fraude	
Felix e Mário mandam Alencar matar Oscar	Homicídio	
Mário, Felix e Maria Lucia planejam tomar a empresa de Isis	Fraude	
Mário agride Maria Lúcia	Física, verbal, psicológica	
Felix agride Marcos	Física, verbal	
Leonardo agride Felix	Fisica, verbal	
Felix agride Claudia	Física, verbal, psicológica	
Maria Lucia chantageia e agride Mário	Física, verbal, psicológica	
Miguel e Mário discutem	Verbal	
Erínia arma para Joana	Fraude	
Felipe humilha Madalena na escola	Bullying, psicológica	
Felipe testemunha briga dos pais	Psicológica	
Nogueira fala mal de Neusa para Felipe	Psicológica	
Felipe testemunha Nogueira agredindo Daniela	Psicológica	
Jacson prende Felipe na boca de fumo	Psicológica	

É possível perceber que a heterogeneidade das relações de violência em *Vidas Opostas* condiz também com as diferentes categorias sociais, ou seja, as variedades da violência não se concentram em lugares específicos, mas atingem quase todos, indiscriminadamente. Podemos citar especialmente a violência verbal, física, de arma branca ou de fogo, que constituem-se tanto na favela, quanto no asfalto. Por outro lado, é possível observar que algumas violências são socialmente legitimadas, tais como a fraude, que em *Vidas Opostas* é exclusiva do núcleo dos *executivos* do asfalto. Além disso, é interessante notar que, ainda que a violência contra a mulher exista nos dois ambientes, ela ocorre como muito mais freqüência – e mais gravidade – no asfalto, o que já nos traz um dado interessante para análise. No entanto, essa relação entre a heterogeneidade da violência e o ambiente em que ela ocorre, assim como as conexões

entre as diferentes categorias sociais estabelecidas pela violência urbana só poderão ser discutidas mais aprofundadamente mais adiante, em nossas análises.

Dessa forma, se até o momento delineamos uma análise do discurso de Vidas Opostas a partir de um ponto de vista mais geral da trama, nos próximos capítulos (III e IV) realizaremos as análises empíricas do objeto, com foco na questão da violência urbana. Seguindo a própria proposta de Vidas Opostas, que como discutimos nesse capítulo configura tematicamente, narrativamente e estruturalmente a trama, dividimos esses capítulos de acordo com os dois ambientes retratados – a favela e o asfalto. No entanto, estamos cientes de que trata-se apenas de uma separação de cunho metodológico, uma vez que, como já dito anteriormente, as relações de violência na trama não são cindidas, melhor dizendo, elas transpõem as fronteiras e colocam em confronto os habitantes da favela e do asfalto. Dessa forma, a seleção das cenas foi feita, por um lado, levando em conta a relação vítima/protagonista e a heterogeneidade da violência, e por outro, como essas relações criam certas demarcações em cada ambiente. De cerca de cinquenta eventos previamente selecionados, torna-se inviável a possibilidade de realizar uma análise em profundidade de todas elas; considerando a nossa tentativa de apreender a semântica global de Vidas Opostas, a seleção das cenas foi feita, assim, de acordo com o plano discursivo que fosse interessante a cada tópico de nossa análise. E é por isso que, assim, há uma grande variação estrutural das cenas em que as discussões foram feitas, uma vez que as análises se focaram em planos diversos das sequências: o plano de câmera, o detalhe, a iluminação, o close, a expressão dos atores, o diálogo, a temática, entre outros.

CAPÍTULO III – A VIOLÊNCIA DA FAVELA

1. A violência estetizada do tráfico de drogas

Como já tratamos em capítulo anterior, a apresentação da favela em Vidas Opostas se inicia com algo que nos parece um ambiente de pessoas alegres e descontraídas, por meio das imagens de samba, futebol e crianças brincando. A personagem que nos apresenta a favela é a protagonista Joana, e a câmera a segue voltando, sorridente e feliz, de seu primeiro dia de emprego como guia de escaladas no Corcovado, cumprimentando os moradores ao pé do morro. Entretanto, essa primeira impressão é logo desmontada assim que Joana encontra Cicio (o leva-e-traz dos traficantes e da comunidade), que a alerta: "E aí, ta subindo? Mas vai com cuidado, gata. Você vai ver. Isso tá cada dia pior, uma catinga horrorosa!". No instante seguinte, entendemos a mensagem: o clima ameno e tranquilo de Aquarela do Brasil é interrompido pelo rap \acute{E} guerra e surgem pelos estreitos corredores da favela um bando de homens armados com metralhadoras, rindo e conversando entre si, enquanto acena para os moradores, em uma aparente normalidade. A câmera focaliza o corredor da favela e os cortes em flash aos poucos aproximam os traficantes da tela; finalmente, ficamos frente a frente aos temidos traficantes. Cada corte em flash é acompanhado por um som de tiro, denunciando o clima de tensão vivido pela comunidade do Torto, afinal, "é guerra, pode acreditar", como diz a letra do rap que acompanha a cena.

QUADRO 11 Apresentação do núcleo do tráfico – primeiro capítulo

A cena seguinte, que se inicia com um som de metralhadora que corta o rap da cena anterior, confirma e marca em tons fortes o terror que o tráfico impõe às comunidades dos morros brasileiros. Desde o cabisbaixo "boa tarde" de Joana aos traficantes até a desesperada insistência de Carmem para que seu marido Rubens não desça o morro até o "asfalto", a cena ilustra uma situação recorrente na realidade das periferias brasileiras — o "respeito" e conivência que moradores que não têm nenhuma relação com a guerra do tráfico precisam ter, submetendo-se a esses desmandos. Essa identidade com a realidade é também sustentada pela fala de Carmem, "parece aquelas guerras que a gente vê na TV".

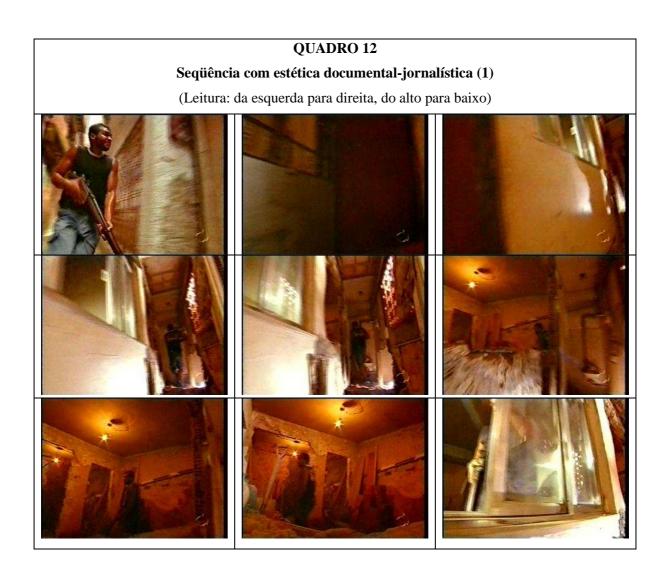
De fato, é possível perceber na representação da violência do tráfico de drogas na favela em *Vidas Opostas* uma tentativa de reprodução dos conflitos em favelas que vemos freqüentemente nos noticiários da televisão. Em grande parte das cenas de invasão e confronto entre traficantes, os movimentos de câmera em plano-seqüência apresentam muita tremulação da imagem, como se o cinegrafista segurasse a câmera na mão, tentando acompanhar e focalizar os eventos à sua volta. Tal recurso, dessa forma, coloca a câmera como uma personagem presente nos acontecimentos, que capta as ações e as personagens, ao estilo do Cinema-Verdade / Cinema Direto²⁶. Podemos ainda comparar essas cenas às reportagens jornalísticas televisivas presentes em programas de cunho mais sensacionalistas como *Brasil Urgente* e *Cidade Alerta*, em que o repórter participa dos acontecimentos que está apresentando e pouco intervém nas imagens; explicações não seriam necessárias, uma vez que as imagens falariam por si mesmas.

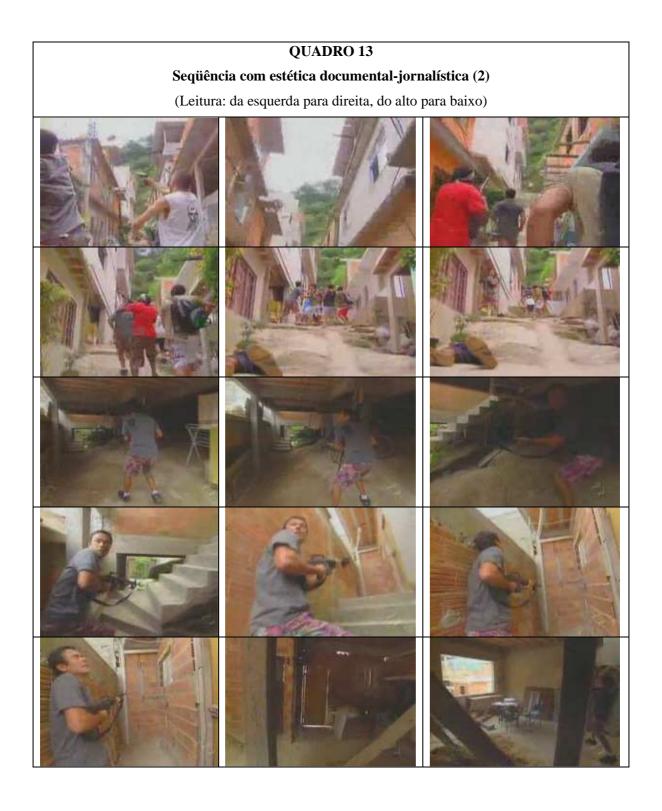
Assim como nesses gêneros telejornalísticos, a câmera trêmula registra o caminhar e a trajetória de suspense das imagens. Ela atesta a presença de uma testemunha da realidade

.

²⁶ O Cinema-Verdade foi um termo proposto por Edgar Morin e Jean Rouch no lançamento de *Chronique d'une eté*, em 1960. Propunha um novo tipo de cinema documentário, uma nova atitude estética e moral, em que não havia a preocupação em esconder a câmera, mas, ao contrário, ela é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos no mundo (AUMONT e MARIE, 2007). O Cinema Direto, por sua vez, caracteriza o tipo de filmagem documental em que as imagens e sons são gravados sem ensaios, segundo o princípio da improvisação máxima. Esse termo veio a substituir o de Cinema-Verdade, considerado demasiadamente ambíguo (idem, ibidem).

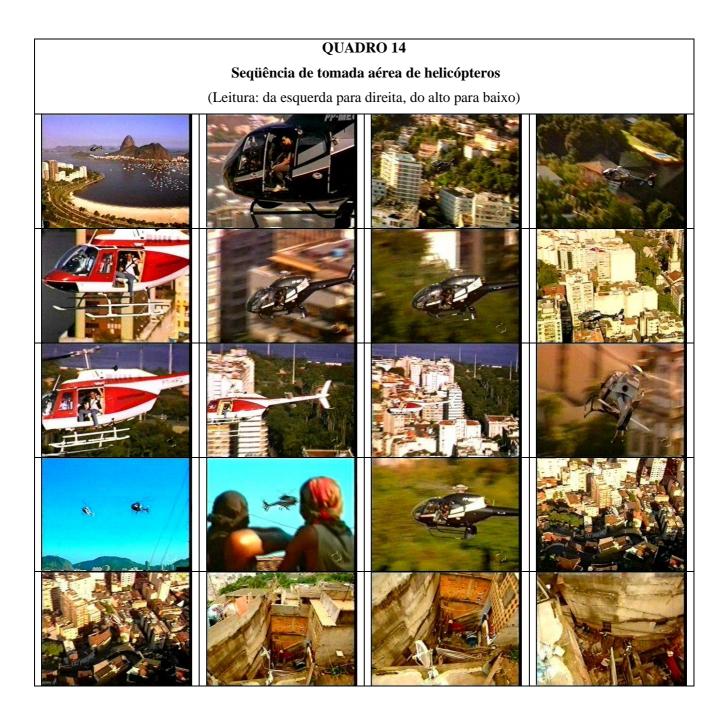
mostrada, sugerindo que não há manipulação das imagens ou montagem de cena, nem filtros entre a cena e o espectador. As gravações *in loco* procuram atenuar o efeito de construção, permitindo-a mais rudimentar porque o que importa são as ações que ali se passam. O procedimento da câmera na mão torna-se um recurso que retoma a pauta do neorrealismo e sua busca de trazer à experiência do cinema a ambigüidade do real, o acaso do instante e do momento vivido, o princípio de "filmar com estilo uma realidade não estilizada" (AUMONT e MARIE, 1997, p. 212). Como nas coberturas jornalísticas de guerra, esse tipo de imagem ainda adquire força ao catalisar um sentido de captação espontânea das cenas e da efervescência do momento.





Em outra cena, há uma referência ao jornalismo e ao uso de helicópteros por esse tipo de programa jornalístico para filmar eventos e locais de acesso restrito. Ela se inicia com o plano do helicóptero da polícia, mas logo depois a câmera focaliza outro helicóptero, em que se encontra um homem com uma câmera sobre os ombros, voltado para frente, quase como

num jogo metadiscursivo. Estabelece-se aqui uma variação de planos de câmeras, em que ora se vê o helicóptero da polícia, ora do jornalismo, ora ambos num mesmo plano. Ao final, a câmera focaliza a favela em uma tomada aérea, num plano em que é possível ver policiais percorrendo as escadarias da favela. O som do helicóptero, por sua vez, indica que as imagens estão sendo feitas pelo cinegrafista que vimos no helicóptero.



Abre-se, dessa forma, a possibilidade do que Roger Odin (1984) chama de "leitura documentarizante": segundo o autor (que trata sobre o cinema), existe um espaço de leitura dos filmes no qual podemos tomar todo filme como um documento, a adotar uma atitude mais "documentarizante" que "ficcionalizante" diante da obra cinematográfica, ainda que se trate de uma obra de ficção.

Em seu artigo, Odin (idem) esclarece inicialmente que se basear na referência à realidade para categorizar um filme em ficção ou documentário não constitui um argumento consistente, uma vez que é possível dizer que tanto o documentário quanto a ficção referem-se à realidade e, portanto, todo filme de ficção pode ser considerado, sob um certo ponto de vista, como um documentário e, em contrapartida, o documentário também pode ser Assim, ele propõe a oposição entre "leitura considerado como ficção (idem). documentarizante" e "leitura fictivizante", que diz respeito ao processo de leitura de um filme segundo o ponto de vista do espectador. Contudo, sem cair em reducionismos, Odin estabelece essa oposição não sobre o princípio de realidade ou não-realidade do que está sendo representado no filme, mas sobre a imagem que o leitor faz do enunciador, no caso, aquele que é observado na origem da comunicação fílmica. Delineando suas considerações com base em estudos lingüísticos, Odin defende que a "leitura fictivizante" não é constituída pela construção de um "eu-origem fictivo", mas pela recusa de construção de um eu-origem. Por sua vez, a "leitura documentarizante" constitui-se pela construção de um "eu-origem real" e pode ser produzida pelo leitor, em uma produção individual, ou então por uma instituição. Dessa forma, a oposição entre "leitura fictivizante" e "leitura documentarizante" é, na realidade, um efeito do posicionamento do leitor face ao texto, o resultado de uma operação externa ao filme, uma operação estritamente pragmática.

Sendo assim, não se trata, no caso de uma telenovela, de confundir as imagens que se vê na trama com imagens documentais, ou seja, de fatos ou acontecimentos que realmente

ocorreram. Em *Vidas Opostas*, a temática da exclusão da violência está tão impregnada no cotidiano e nas relações sociais, seja por meio de testemunho, experiência pessoal ou por meio das mídias, que a produção da leitura documentarizante torna-se ainda mais presumível, ainda em termos de um modo de produção de leitura externa à telenovela: parafraseando Odin, o telespectador constrói um enunciador pressuposto real, mas que não se confunde com o autor, nem equivale a ele. Nesse caso, ele lê a telenovela como um "reflexo" da sociedade em que foi produzida (ODIN, 1984).

Em relação a essa "leitura documentarizante", podemos dizer que *Vidas Opostas* permite ainda a produção de um modo de "leitura documentarizante" *interno* à telenovela, pela existência de estruturas estilísticas análogas à produção documental do filme de reportagem (ODIN, 1984). Não queremos afirmar que a telenovela pode ser comparada ao filme de reportagem, mas que ela apresenta elementos estilísticos comuns a esse subconjunto, a fim de intensificar o efeito de realidade. Dentre esses elementos, podemos citar:

- a) **no nível da imagem:** tremulação da imagem, *travellings* aos solavancos, longos planos seqüências, iluminação deficiente. Essas figuras aparecem, em *Vidas Opostas*, nas inúmeras cenas de perseguições policiais e de confrontos entre facções criminosas. A iluminação deficiente, por sua vez, é constante nas cenas em que são representados os traficantes, tanto em penitenciárias quanto em "bocas de fumo". No entanto, percebemos que essa iluminação adquire uma função estética, em comparação às cenas que retratam a comunidade, sempre bem iluminada e colorida.
- b) **no nível do som:** um dos aspectos mais marcantes de *Vidas Opostas*, que a diferenciam de outras telenovelas, é o uso de uma estrutura lingüística bastante naturalista ("la parole 'vive'", segundo Odin), que procura aproximar-se ao máximo do que seria a linguagem da periferia.

Sendo assim, *Vidas Opostas* lança mão de recursos estilísticos e técnicas que nos permitem dizer que essa telenovela, apesar de se constituir como produto ficcional, dialoga com os gêneros documentário e jornalístico. Misturando ficção e realidade, ela busca cumprir uma função social, pois como acreditavam os neorrealistas italianos, a ficção narrativa contém o poder de reflexão e identificação que nenhum documentário possui. Assim como no neorrealismo italiano, o realismo psicológico da telenovela transmite uma sensação de representação verossímil e exata da percepção e da emoção humana (NICHOLS, 1991). Além disso, esse tipo de realismo implica um reconhecimento de que as personagens e as situações por elas vividas são reais em um caráter universalizador, ou seja, transmite "una sensación más general de que 'la vida es así'" (idem, p. 224).

Durante quase toda a seqüência da invasão dos traficantes, existe um número bastante reduzido de diálogos. As exceções são os diálogos no interior das casas, entre as famílias de moradores da favela, que, apavoradas, tentam se proteger do tiroteio. Em relação aos traficantes, são escassos, e, quando há diálogo, são curtos, sem muita informação e às vezes incompreensíveis. Muitas vezes, a música de abertura – *Aquarela do Brasil* – reaparece em ritmo de música eletrônica; as invasões são anunciadas pela música de suspense que aos poucos se transforma em uma delirante música eletrônica, que acompanha a grande movimentação dos traficantes, misturando-se aos sons de pneus de carros cantando, motos e gritos. Além disso, o mesmo recurso da antítese da abertura, entre as imagens e a melodia de *Aquarela do Brasil* (ainda que alterada), mantém-se. A falta de diálogos nessa seqüência destaca e valoriza as ações dos personagens, que correm, fogem e atiram para todos os lados. O que importa são as ações e as imagens, que falam por si e buscam a verossimilhança. O diálogo entre personagens, elemento típico do gênero telenovela, é apagado, uma vez que dá a impressão de algo previamente construído (e poderia artificializar essas cenas de ação).

2. O espetáculo da imagem violenta

No item anterior, discutimos como *Vidas Opostas* articula em seu discurso elementos de "gêneros da realidade" ou referenciais – o documentário e o telejornal –, criando a possibilidade de uma "leitura documentarizante" da telenovela. É claro que, como já mencionado, não se trata de levar o espectador ao equívoco de acreditar que está diante de cenas da realidade, uma vez que as convenções do gênero exercem um papel fundamental na leitura da telenovela como um todo. Quando se está diante de uma cena como as mencionadas, não se está diante de um fragmento isolado. Ismail Xavier (2003), tratando do cinema de ficção, ilustra muito bem essa situação:

A partir de imagens de esquinas, fachadas e avenidas, o cinema cria uma nova geografia; com fragmentos de diferentes corpos, um novo corpo; com segmentos de ações e reações, um fato que só existe na tela (...). Não cabe perguntar de quem é o corpo imaginário ou qual a estrutura real de um espaço visto na tela em fragmentos. Se assim o fizer, o espectador rompe o pacto que assina ao entrar na sala escura para assistir a um filme que tem título, diretor, atores. Diante da imagem apresentada como prova em tribunal, a circunstância e o compromisso são outros, o eixo da verdade e da mentira requer critérios próprios. Para iludir, convencer, é necessário competência, e faz parte dessa saber antecipar com precisão a moldura do observador, as circunstâncias da recepção da imagem, os códigos em jogo. Embora pareça, a leitura da imagem não é imediata. Ela resulta de um processo onde intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também presentes na esfera do olhar que as recebe. Este não é inerte, pois, armado, participa do jogo (2003, p. 34).

De fato, as renovadas narrativas do audiovisual, tanto do cinema quanto da televisão, apelam cada vez mais intensamente à produção e dramatização da realidade, renovando seus códigos realistas e intensificando seus *efeitos de real*, quando a linguagem, segundo Barthes (1984), desapareceria como construção para surgir confundida com as coisas, supondo que o próprio real pareceria "falar". Ao "documentarizar" o seu discurso, *Vidas Opostas* faz a construção de uma impressão de autenticidade cada vez mais intensa e eficiente, a partir da utilização dos recursos já mencionados.

Por outro lado, podemos também perceber em *Vidas Opostas* um outro tipo de representação do real, que diz respeito a uma organização formal das imagens, transformando a trama em uma narrativa com apelo realista das cada vez mais hibridizadas e renovadas narrativas do espetáculo (DEBORD, 2000) — compreendido aqui como uma forma de mediação pautada pela construção de efeitos de adesão e identificação. Essa "espetacularização" é imposta pelo funcionamento atual da própria cultura como indústria, sobretudo aos seus produtos que utilizam a linguagem das imagens. Dentro dessa lógica, a violência tem sido cada vez mais estetizada, o que a torna um dado simbólico com grande potencial de agregação de valor mercadológico. Para tanto, suas imagens devem ser extremamente atrativas, transformando-se assim em espetáculo, em que se busca não um *valor de exposição*, mas antes, um *valor de culto* — anulando uma pretensa neutralidade estética ou moral na representação.

Essa questão está ligada à idéia de que as imagens do espetáculo são entretenimento neutro, que cada vez mais aceitam representar sem pudores o terror e a violência na sociedade com o único interesse de gerar um espetáculo altamente capaz de criar uma relação de encantamento com o espectador — e assim, alimentar a máquina da indústria cultural. As dramatizações reforçam o caráter de veracidade dos fatos e dão ao telespectador uma legitimação do que está sendo transmitido. "Essa estratégia encanta e presenteia o espectador com o sonho e com a fantasia. A simulação permite tudo ou quase tudo" (ROSÁRIO, 2001, p. 85). Para Bucci (1993), devido ao grande alcance do espetáculo entre o público, e ao fato de ele fazer parte da cultura de muitas classes, sua presença nos meios de comunicação já é cada vez mais ampla. O autor acrescenta que na concorrência por audiência entre os veículos, a violência espetacularizada é indispensável: "No negócio do entretenimento, ao menos no Brasil, a espetacularização do mundo-cão deixou de ser um item opcional para ser obrigatório.

Assim, o tabu do mundo-cão dentro do vídeo – que já havia sido subvertido com tentativas isoladas – foi quebrado no final da década de 80" (BUCCI, 1993, p. 101-102).

Dessa forma, a violência em si assume-se como espetáculo, "não mais como espetáculo do real, mas supondo a própria teatralização deste real, um real que já é profundamente performático, estetizado, vivenciado, ainda que de maneira angustiada, como uma grande fábula" (ROCHA, 1999, p. 90). A violência é cena (e vice-versa):

Na realidade, a aproximação entre cena e violência pertence à cultura ocidental, na qual a cena e a morte, o pensamento e o sangue, estão estreitamente ligados. A ação histórica precisa ser cênica para ter um sentido e ser ação violenta para ser real. Precisa ser cênica, isto é, repetir um modelo, ritualizar um mito, recitar um texto, porque se deve criar acima da sociedade natural uma sociedade "racional". (...) Segundo Roland Barthes, há uma estreita conexão entre cena e violência, entre o espetáculo social e a morte, entre a teatralidade política e o terrorismo. A violência tende a organizar-se em cena, as condutas mais violentas (como ferir, eliminar, matar, derrotar) são também as mais teatrais. Em toda violência é possível perceber um núcleo literário (PERNIOLA, 2005, p. 183).

Sendo assim, podemos associar a representação da violência em *Vidas Opostas* àquilo que Xavier (2005) chama de "representação naturalista de Hollywood", um sistema fortemente consolidado mundialmente que propõe o controle total da realidade pelas imagens, procurando anular o próprio trabalho de representação. A palavra de ordem é "parecer verdadeiro", dando ao espectador uma momentânea ilusão de que está em contato direto com o mundo representado, sem mediações. Ainda que a idéia de espetáculo dos universos ficcionais pareça contradizer uma concepção naturalista das imagens, o autor defende que "a própria noção de espetáculo emanada desse sistema vincula-se intimamente à idéia de competência na edificação de uma aparência que ilude" (idem, p. 42). As estratégias de representação da realidade funcionam como um instrumento retórico, que simbolizam um "respeito à verdade" que passa a ser aplicada a toda a obra. Segundo o autor,

o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a função ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação. A mesma equação afirma-se: discurso = verdade. O método torna "palpável" uma

visão abstrata e, deste modo, sanciona a mentira. Através desta idéia de precisão, detalhe correto, continuidade, é fornecida uma experiência convincente, que dá consistência ao mergulho num mundo de sonhos (idem, ibidem).

Com efeito, as cenas de confrontos e tiroteios entre traficantes em *Vidas Opostas* nos remetem freqüentemente a uma narrativa de sensações já experimentadas em filmes de ação hollywoodianos, um tipo de violência sensorial tão presente nesse tipo de cinema que é praticamente impossível imaginar tal gênero sem ela. Afinal, os filmes de ação apresentam a violência como um componente de estilo visual espetacular, geralmente mais com o intuito de impressionar e excitar do que de chocar, muitas vezes oferecendo violência gráfica e espetáculo pirotécnico com simulações exageradas de violência e destruição, em vez de representações mais "realistas" desse fenômeno (GALLAGHER, 1999, p. 210). Trata-se de uma violência que se "cruza com o lúdico, com o belo, com o horrível, trabalha com instintos básicos: reações-reflexos, adrenalina, endorfina, alterações na percepção, olhos que grudam às imagens, olhos que se desviam delas, desintegração da *performance* pela edição" (BENTES, 2003).

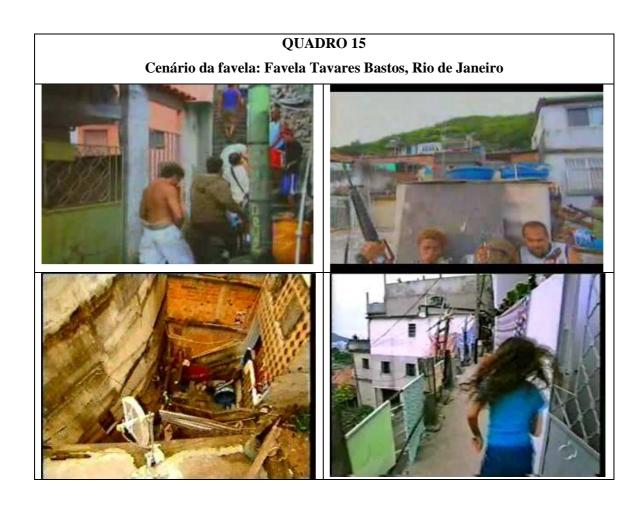
E tudo isso é feito com base naquilo que Xavier (2005) propõe como os três elementos básicos para produzir o específico efeito naturalista do cinema hollywoodiano:

- a decupagem clássica a produzir o ilusionismo de identificação;
- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas;
- a escolha de estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, estórias fantásticas etc. (XAVIER, 2005, p. 41).

Comecemos do último para o primeiro. Já discutimos anteriormente a questão do gênero telenovela, bem como a sua popularização e formatação histórica. *Vidas Opostas*, ainda que apresente inovações temáticas e de linguagem, insere-se em uma tradição

melodramática que estrutura o gênero da telenovela e que foi consolidada especialmente pela Rede Globo.

Também podemos apontar em *Vidas Opostas* algo que vai além da construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, uma vez que as gravações das cenas a que nos referimos foram filmadas em uma favela real, a Tavares Bastos, no Rio de Janeiro. Nas cenas de confrontos, esse recurso de utilização de uma favela real torna-se muito importante na representação da violência, pois as tomadas aéreas, os planos gerais e a câmera acelerada e frenética não teriam o mesmo efeito em um cenário montado, onde o ângulo preciso da câmera é fundamental para não denunciar nem deixar escapar nenhuma "falsidade".



A interpretação dos atores, por sua vez, é típica do que chamamos, no senso comum, de "boa interpretação", ou seja, aquela que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, por meio de movimentos e reações "naturais". É evidente que isso varia de ator para ator; podemos aqui destacar as elogiadas atuações de atores como Jussara Freire (Carmem Laranjeiras) e Heitor Martinez (Jacson), entre outros. A caracterização desses personagens da favela também conta com esse aspecto naturalista, como já mencionamos.



Por fim, *Vidas Opostas* lança mão da decupagem clássica para estruturar a sua narrativa, ou seja, suas seqüências constituem-se de planos, marcados por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. No cinema, a chamada decupagem clássica pressupõe "um espectador a ser levado pela mão do realizador para *dentro* da tela"

(BALOGH, 1996, p. 97); nessa narrativa, "a visão monocular da câmera (...) é baseada no princípio de um ponto fixo em função do qual se organizam os objetivos vistos, e, em contrapartida, ela determina a posição do sujeito, o lugar mesmo que ele deve necessariamente ocupar" (XAVIER, 2005, p. 127). A narrativa linear, os planos hierarquizados e todos os demais procedimentos da decupagem clássica supõem, por meio do material significante audiovisual, a noção de um sujeito como "foco", "centro" e "origem" do sentido, ao mesmo tempo em que ele próprio é construído pelo filme. Segundo Jean Louis Baudry, o cinema consegue isso fazendo coincidir o ponto de vista da câmera com o ponto fixo ou com o "sujeito" da perspectiva renascentista (*apud* XAVIER, 2005). Constrói-se assim, a partir do modelo de representação herdado da pintura clássica, o *sujeito ubíquo* do cinema: um sujeito "vidente" (que tudo vê) e *voyeur*, imóvel e centrado, que está sempre no mesmo ponto — o ponto onde a câmera está (idem). Segundo Xavier,

o que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (...) a opção aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a "lógica dos fatos" natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar (XAVIER, 2005, p. 32).

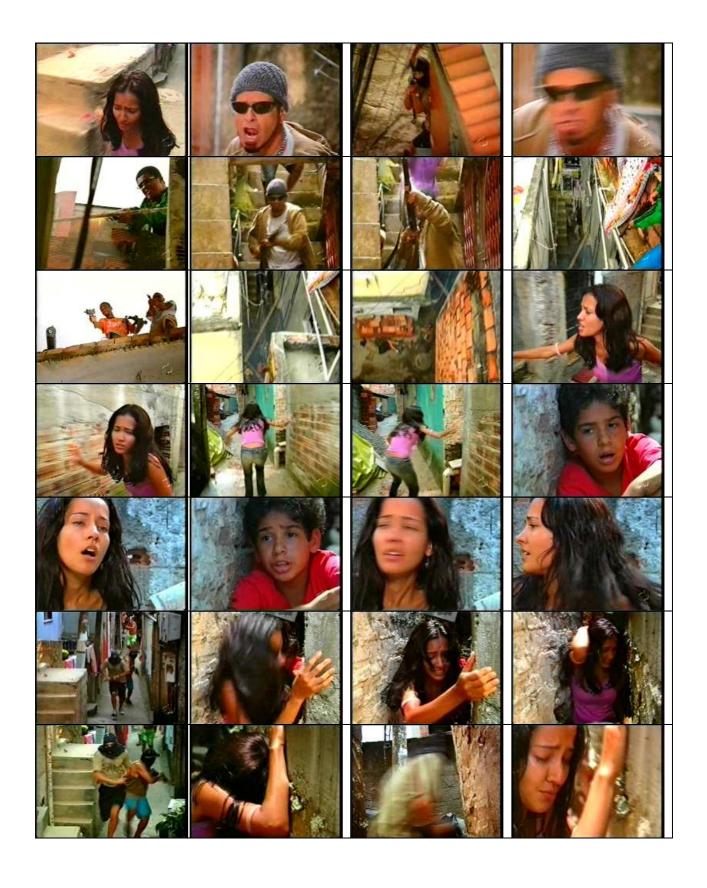
Geralmente nas telenovelas, por questões técnicas, pela relação entre tempo e número de cenas a serem gravadas, a complexa arquitetura da decupagem clássica é simplificada. O automatismo do posicionamento das câmeras de TV produziu decupagens mais padronizadas, diferentemente do cinema, que precisa planejar e refletir sobre cada plano. Nas telenovelas, como os mesmos espaços aparecem muitas vezes, a decupagem conta com o conhecimento acumulado do espectador e diminui os planos gerais, restringindo-os apenas a mostrar a posição relativa dos personagens em cada cena, sem se preocupar em descrever o espaço já conhecido de capítulos ou cenas anteriores (SADEK, 2008). Além disso, considerando a questão da gramática televisiva, o recurso do plano/contraplano é um elemento básico e muito

utilizado nesse gênero, principalmente na figuração de diálogo entre personagens. Mas esses planos raramente são filmados assumindo-se o ponto de vista de algum personagem; geralmente, a câmera assume um terceiro ângulo. No cinema, esse recurso do ponto de vista é mais comum e serve para intensificar a dramaticidade do roteiro (MACHADO, s.d.).

Entretanto, nas sequências de confrontos e tiroteios, em que o ritmo é quase frenético, podemos perceber um estilo de decupagem bastante diferente do convencional das telenovelas - mesmo se compararmos à estrutura de cenas de outros núcleos de Vidas Opostas. Com a utilização da decupagem clássica em Vidas Opostas, a favela passa a existir como um espaço mais elaborado, que pode ser observado de vários ângulos e a várias distâncias, sem que se percam a continuidade e a compreensão do todo, ganhando uma tridimensionalidade na tela. Abaixo, um exemplo de cena em que a alternância de diferentes planos e ângulos cria a impressão de um cenário bastante tridimensional, diferente de cenários em sequências fora da favela, que geralmente mostram ambientes de "geografia" mais simplificada, em que os cortes de câmera não focalizam locais diferentes numa mesma sequência, trabalhando apenas com cortes entre personagens. Na sequência decupada, Joana procura pelo irmão pelos corredores da favela durante um confronto entre traficantes e policiais; a câmera segue os passos desesperados da personagem, e os planos de traficantes atirando antecipam uma aproximação física entre eles e Joana. Ela encontra o irmão escondido em um pequeno espaço entre muros de duas casas, quando percebe a chegada dos traficantes armados. Rapidamente, ela se coloca junto ao irmão, enquanto a câmera assume a perspectiva de Joana, que vê os traficantes passando a sua frente.

QUADRO 17

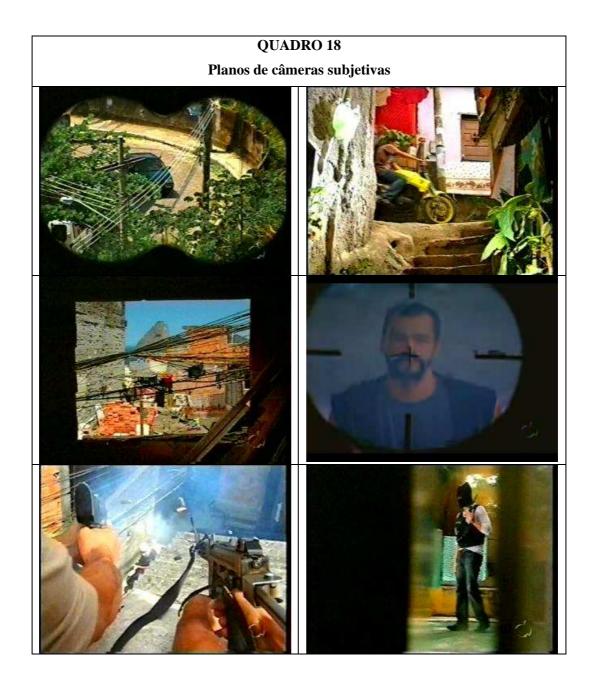
Seqüência de invasão ao morro – Joana procura o irmão pela favela
(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



Assim, nessas seqüências, experimentamos uma imersão nas imagens, sentimos as altas descargas de adrenalina e alterações de percepção causadas pelo tipo de montagem, um dos recursos mais eficientes das cenas de ação norte-americanas, onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, em que há uma soberania em ver e sofrer a violência. É possível perceber uma preocupação, nessas cenas, com o ritmo e a continuidade das imagens, tratando-se de criar compatibilidade entre as cenas e correlacionando-se o seu desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem, assim como o jogo de tensões e equilíbrio estabelecido na estruturação das configurações visuais e sonoras das seqüências. É possível observar, mais uma vez, uma característica básica da decupagem clássica, "a utilização desses fenômenos para a criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções" (XAVIER, 2005, p. 34). Vale lembrar que não podemos considerar uma "manipulação" direta das emoções do espectador; trata-se, na verdade, de uma interação entre estratégias audiovisuais e uma disposição do espectador que participa ativamente desse pacto de leitura pré-estabelecido.

Um procedimento que, segundo Xavier (2005), é um dos mais eficientes nessa conquista da participação ativa do espectador e na construção do mecanismo de identificação dele constitui-se de um conjunto de dois elementos: o recurso do plano/contraplano e a câmera subjetiva. O primeiro corresponde à situação quando há trocas de planos que mostram alternadamente personagens diferentes (num diálogo, por exemplo), ou então a reação de um personagem a um evento mostrado no plano anterior. Nas cenas de tiroteios, como são escassos os diálogos, tornam-se raras as cenas inteiras de plano/contraplano entre personagens; são mais freqüentes planos/contraplanos que explicitam um efeito dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento dos personagens, como podemos observar na cena de Joana à procura do irmão, quando ela avista os traficantes se aproximando.

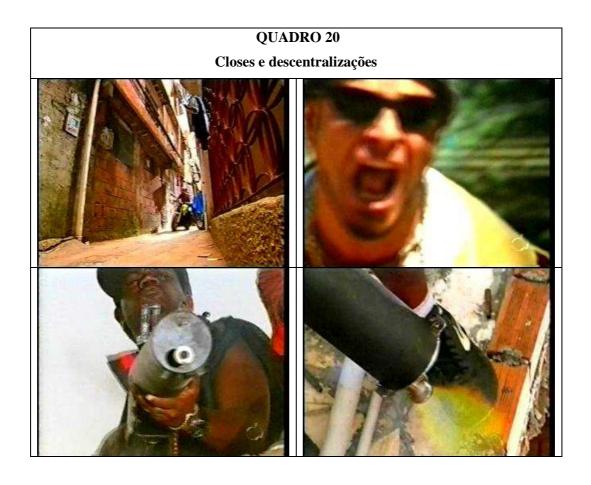
No entanto, foi possível perceber que em vários momentos a câmera assume o ponto de vista de algum personagem, tanto de traficantes como de moradores da comunidade. Às vezes, sob a perspectiva dos traficantes que atiram para todos os lados; em outras, sob a de vítima ou de observador apavorado das situações. Essas perspectivas tentam transformar o espectador-observador em um espectador participante das ações. Utilizadas mais freqüentemente em momentos de maior intensidade dramática, "nosso olhar, em princípio identificado com o da câmera, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação" (XAVIER, 2005, p. 35).



A câmera subjetiva, dessa forma, causa um efeito de imersão e provoca uma aproximação forçada entre personagens e espectadores. Mesmo nas cenas em que não se utiliza o recurso da câmera subjetiva, essa aproximação ainda é válida, em alguns casos. A contraplano do traficante atirando em direção à câmera coloca o espectador como vítima da violência fictícia. O enquadramento impreciso e descentralizado propõe a desartificialização de cenas, enquanto a focalização de armas e de rostos de traficantes em close causa, além dessa aproximação com personagens e objetos, um efeito que Aumont (2006) chama de "gulliverização" – dar a impressão de que o objeto é maior do que efetivamente é e acentuar

detalhes, tais como as expressões de um rosto.





Sendo assim, a câmera, de mero instrumento de captação de uma ação, passa a fazer parte dela, como personagem dos acontecimentos. Desde a seqüência da passagem entre os mundos do asfalto e da favela, em que os planos vão se fechando gradualmente até efetivamente entrar na favela, a câmera já se configurava como esse personagem que conduz o espectador a esse mundo desconhecido, fazendo-o passear pelos corredores e vivenciar as desigualdades e conflitos desse ambiente.

Dessa forma, a violência da favela torna-se espetáculo – visto, sentido, vivido. Uma violência que remete aos conflitos travados diariamente nos morros cariocas e noticiados incansavelmente pela mídia, uma realidade devidamente estetizada para manter o espectador com os olhos grudados na tela. A associação de *Vidas Opostas* aos filmes de ação norteamericanos não é descabida, uma vez que a trama foi idealizada, segundo o próprio autor,

com o intuito de agregar o público masculino não afeito às narrativas das tramas globais²⁷. Mas, se as longas sequências de confrontos, com muitos tiros, gritos, sangue e mortes, parecem destoar das convenções da estrutura melodramática da telenovela, é possível dizer que Vidas Opostas ilustra um processo de hibridização pelo qual o próprio filme de ação norte-americano passou desde o seu surgimento. Em seu artigo I married Rambo: spectacle and melodrama in the Hollywood action film, Mark Gallagher (1999) aponta que o desenvolvimento mais intrigante nos anos 90 desse gênero cultural e historicamente rotulado como "masculino" (que lida com histórias de heroísmo masculino e é, em sua maioria, produzido por diretores homens para o público masculino) é a incorporação de elementos formais associados ao gênero "feminino" do melodrama. Segundo o autor, esse desenvolvimento estético está ligado à crise de autoridade na cultura pós-moderna e às mudanças do poder masculino nas esferas públicas e privadas, que geram ressonâncias no âmbito comercial cinematográfico. No caso de Vidas Opostas, podemos dizer que há um processo inverso – a tentativa de agregar elementos do gênero "masculino" ao "feminino"; essa tentativa de ampliação de alcance de público pode ser percebida também em outras tramas mais recentes da emissora; podemos citar a telenovela Poder Paralelo (2009) e o seriado a Lei e o Crime (2009), que também exploram cenas de violência e ação que agradam o público masculino, e a "trilogia de telenovela" Caminhos do Coração (2008), Mutantes (2008) e Promessas de Amor (2009), que, aliando ao melodrama elementos do suspense e da ficção científica, conquistou o público infanto-juvenil e adolescente.

Vidas Opostas, assim, faz referência a um modo de reprodução da violência bastante característico do cinema *blockbuster* hollywoodiano. Encontramos, nessas cenas da telenovela, temas que, segundo Shubart (2001), são centrais nos filmes de ação: *paixão* e *aceleração*:

²⁷ http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2006/11/20/ult698u11666.jhtm

The first has to do with plot, motive and myth, and psychology, identification and emotion. The second has to do with speed and spectacle, affect and exhilaration. The first theme links the hero to society, to hierarchy and the law, to martyrdom and masochism. The second theme, acceleration, provides the reversal: now comes aggression turned into kinetic energy, sadism in the shape of vengeance, explosions, pure speed, the hard body, invulnerability, invincibility, impenetrability (SHUBART, 2001, p. 192).

O traficante Jacson, ainda que não seja um herói em seu sentido estrito do termo, representa esse "herói" dos filmes de ação, que une virilidade, agressividade e invencibilidade. Tal característica é um resquício do caubói norte-americano dos *Westerns*, em que a violência começa com o corpo do herói, onde se presta extrema atenção a suas características físicas; o corpo é freqüentemente celebrado e então punido, fortificando-o ainda mais e revelando completamente a sua masculinidade (MITCHEL, 2001). Na trama, Jacson foge da cadeia em uma seqüência alucinante de ações e perseguições, em que escapa ileso de tiros e de um salto sobre um muro de muitos metros de altura após sair de um túnel cavado de dentro da cela. Toda a seqüência demarca e celebra a agilidade, a audácia e a coragem do traficante, levando o espectador a vibrar com o sucesso da fuga da gangue.

QUADRO 21

Seqüência – fuga de Jacson da penitenciária

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



Esse culto à masculinidade entre os traficantes é algo constante em *Vidas Opostas*, especialmente no que diz respeito ao personagem de Jacson. Pois, como chefe do tráfico no morro, seu papel é essencial para a manutenção da ordem dentro e nas fronteiras da comunidade. Para segurar a boca de fumo, o chefe não pode "vacilar", ou seja, hesitar na luta contra rivais, comparsas e a polícia. A figura do chefe ou do "homem de frente", segundo Zaluar (1998), é construída imaginariamente como aquele que mantém os comandados na linha e controla o crescimento dos concorrentes nas vendas ou nas armas. A figura imponente do personagem, que muitas vezes apresenta o dorso nu repleto de músculos e tatuagens, a voz e o linguajar agressivo, o figurino escuro, os closes focalizando suas explosões de raiva; tudo isso atua na construção das características violentas e de agressividade do chefe do tráfico do Torto.



Alba Zaluar (2001), em seu estudo sobre criminalidade e violência nas favelas cariocas, afirma que, na guerra do tráfico, produz-se e reproduz-se um tipo de masculinidade denominado "*ethos* guerreiro", termo que a autora toma de empréstimo de Norbert Elias, que modifica a maneira de viver dos destinados a ocupar as posições subalternas, diminuindo a expectativa de vida dos jovens, especialmente dos homens, instituindo o medo e a insegurança na sua relação com a vizinhança e a própria cidade, além de instituir o poder do mais forte ou, pior, do mais armado (ZALUAR, 1998). Segundo a autora, os jovens traficantes,

morrem numa "guerra" pelo controle do ponto de venda, mas também por quaisquer motivos que ameacem o status ou o orgulho masculino dos jovens em busca de uma virilidade – do "sujeito homem", como afirmam – marcada como resposta violenta ao menor desafio, por conta de rixas infantis, por um simples olhar atravessado, por uma simples desconfiança de traição ou ainda apenas porque estavam lá no momento do tiroteio. Despojado dos hábitos da civilidade que já haviam penetrado o cotidiano das classes populares, um homem, nesse *ethos*, não pode deixar provocações ou ofensas sem respostas, e deve defender sua área, pois a tentativa de invasão pelo inimigo também é interpretada como emasculação (ZALUAR, 1998, p. 297).

"Bichinha", "boiola", "gay", "corno", "viadinho" e outras variantes de adjetivações que atentam à masculinidade do homem e que apontam a uma passividade (sexual) do sujeito, além de diminutivos ofensivos, como "mauricinho" e "playboyzinho", de inferiorização são algumas das ofensas lançadas contra os moradores do asfalto; contra traficantes rivais, os mais comuns são "vacilão", "amarelão", "comédia", que indicam hesitação e falta de coragem.

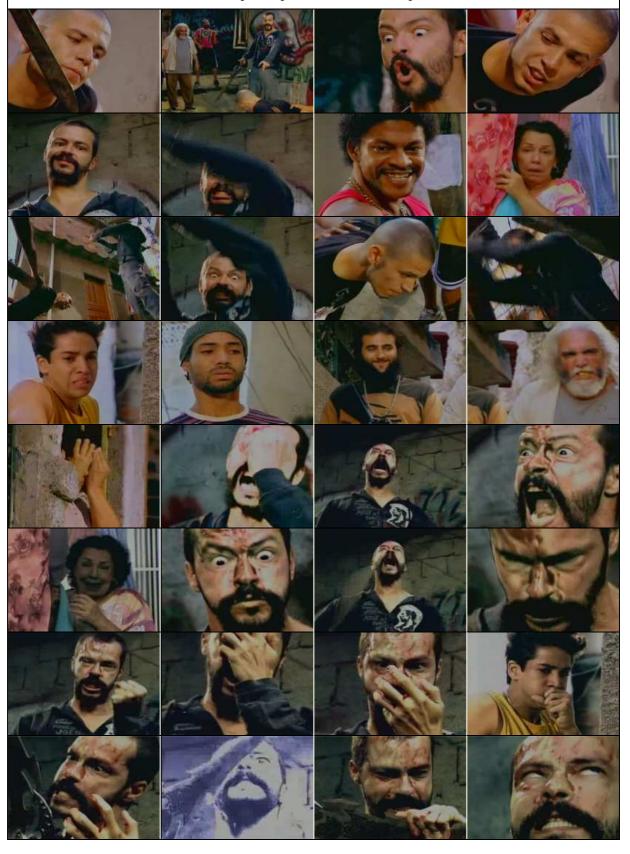
A morte de Inhame, por exemplo, é o melhor exemplo desse "ethos guerreiro" em Vidas Opostas; na trama, Jacson corta a cabeça de Inhame com a espada como punição a uma ofensa à sua masculinidade – uma pichação de Jacson com chifres e os dizeres "o rei dos cornos". Na seqüência, talvez uma das mais chocantes da trama, Jacson quer mostrar e provar sua masculinidade frente à comunidade e aos outros traficantes; o ato de cortar a cabeça de um traidor aponta Jacson como o carrasco responsável pela execução de uma sentença de

pena de morte que ele mesmo, como comandante do morro, instituiu, deixando claro "pra 'geral' ver o que acontece com quem mexe com o Rei do Torto". O êxtase de Jacson ao ver o sangue de Inhame em seu rosto, as expressões de prazer dele e de outros traficantes, o asco e terror de outros, a voz distorcida e a imagem dessaturada enfatizam o tom de maldade do personagem, demonizando-o, num processo inverso ao que ocorria até então na trama (e que discutiremos no tópico seguinte).

QUADRO 23

Seqüência - Jacson corta a cabeça de Inhame

(Leitura: da esquerda para a direita, do alto para baixo)



Ainda que a questão da masculinidade seja um fator marcante dentro da guerra do tráfico, é interessante observar que há, por outro lado, dentro das gangues, uma subserviência quase incondicional dos traficantes ao chefe da quadrilha; eles carregam o nome de seus chefes como seus patrimônios, muito mais do que o nome da própria comunidade. Se por um lado o bandido precisa ser mau e implacável para se auto-afirmar, por outro, a construção dessa imagem de homem que não hesita é uma ilusão, uma vez que outras regras, as de submissão à vontade do chefe e de punição com a morte para quem trai ou denuncia, impõemse inevitavelmente (ZALUAR, 1998).

Essa socialização baseada numa hierarquia é deixada bem clara, na trama, desde o início. E também a violência tem papel crucial nessa organização que é uma via de mão dupla; de um lado, a do poder que cuida da proteção/extorsão em estrutura territorial estável (ZALUAR, 2004) e, de outro, a empresarial, que cuida dos lucros dos negócios ilícitos. Quando a trama tem início, Sovaco é quem está no comando do tráfico no Torto; no primeiro capítulo, Jacson e Jéferson, da cadeia, comandam uma tentativa fracassada de invasão. O papel do chefe na batalha comprova seu valor alguns capítulos mais tarde, quando Jéferson sai da cadeia e lidera, sob pressão de Jacson, uma segunda invasão, dessa vez com sucesso. Ainda que tenha se mostrado um líder bastante hesitante – ele quase desiste da invasão, mas é dissuadido pelo irmão –, os integrantes da quadrilha celebram a sua vitória, proclamando-o "Rei do Torto", com festa, regada a cerveja e tiros de fuzis fazendo as vezes de fogos de artifícios. Com a morte de Jéferson, Jacson assume o comando e, então, a figura do chefe – que discutimos até agora – é representada com todos os elementos de demarcação.

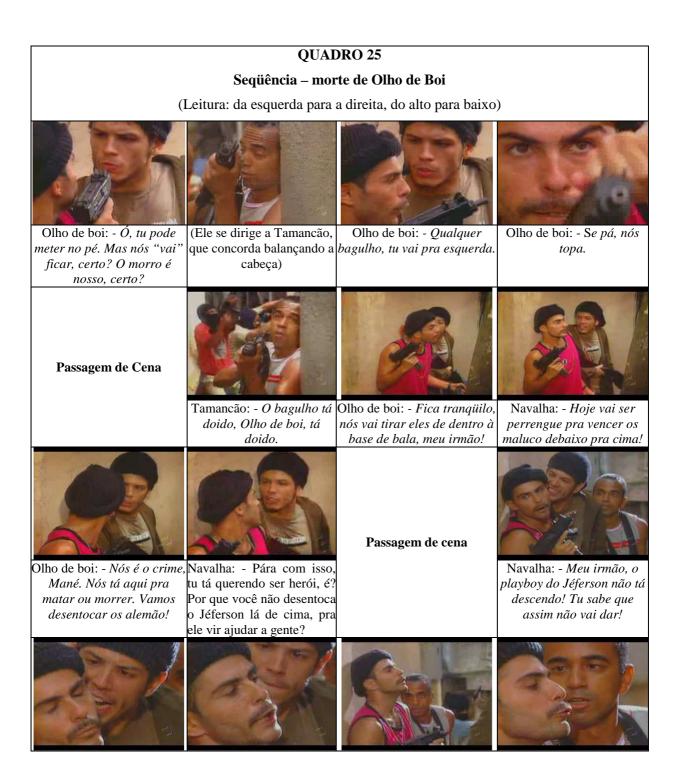
Quase todos os confrontos entre traficantes em *Vidas Opostas* retratam a mesma defesa até a morte de um orgulho masculino construído sobre o controle do território – seja nas invasões para tomar a "boca de fumo", seja nos esquemas de traição para destituir o chefe da quadrilha. Um controle de território levado às últimas conseqüências, como em uma guerra

civil. Aliás, as metáforas da guerra, fortemente criticadas e reforçadas nas interpretações veiculadas na mídia, ameaçam transformar-se na lógica da guerra efetivamente seguida no cotidiano dessa população (ZALUAR, 1998).

Em Vidas Opostas, são inúmeras as referências e analogias a essa metáfora da guerra. Em combate, os traficantes aliados são freqüentemente caracterizados como "soldados", e, na contabilização das mortes, quantos dos "nossos homens caíram"; do lado oposto da guerra, estão os "alemães" (que, por conta da Segunda Guerra Mundial, figuram em muitos filmes hollywoodianos como "inimigos"). Os sons de tiros para todos os lados e os "soldados" atirando ao mesmo tempo em que se escondem atrás de barricadas, além dos corpos amontoados e fuzilados aos nossos olhos, remetem quase que instantaneamente aos filmes de guerra norte-americanos. Algo que o refrão "É guerra, pode acreditar" tocado repetidamente não nos deixa esquecer.



Além disso, aliado à construção da virilidade e masculinidade, temos nessas cenas a associação do traficante em combate a um soldado de guerra, que luta com todas as forças e é capaz de sacrificar a própria vida em defesa (ou conquista) de seu território. Podemos citar, na invasão comandada por Jéferson, o personagem Olho de Boi, que morre quase como um "herói" na batalha.



Navalha: - Eu vou fazer o seguinte, eu vou cair pra direita e vou levar um soldado comigo, ta ligado?	Olho de boi: - Faz o que tu quiser, compadre. Segue seu destino! Vai! (Navalha sai correndo)	Olho de boi: - O negócio é o seguinte, nós dois estamos no morro, certo?	Tamancão: - Estamos juntos, parceiro! Olho de boi: Então é isso, cobre a retaguarda!
Música de suspense	Cortes em flash	Olho de boi: - Não adianta, Sovaco!! É o diabo, Mané!!!	(Slowmotion. Ele se vira e prepara para atirar)
Contraplano de Tamancão, com expressão assustada.		Contraplano do traficante inimigo, que atira.	E acerta Olho de boi
Tamanção grita,		Olho de boi se debate com	Em câmera lenta, ele cai.
desesperado: - Volta, cara!!	Olho de boi. A música de suspense aumenta.	diversos tiros que o atingem.	

3. Quando o bandido é (quase) mocinho

Essa representação do traficante de *Vidas Opostas*, que evidencia o "*ethos* guerreiro" presente nas relações entre eles, contrapõe-se na trama a uma construção bastante humanizada desses personagens. Trata-se de personagens marcados pela ambigüidade: são capazes de cometer atos atrozes e violentos contra aqueles que o ameaçam, mas, por outro lado, podem ser amáveis, gentis e compreensivos com pessoas que amam. Pois sim, os temidos traficantes de *Vidas Opostas* também amam. A mulher amada e a família são elementos quase sagrados

na vida desses bandidos. Antes de serem bandidos sanguinários, são (ou foram) filhos, irmãos, avôs, namorados, amigos.

Jacson e Jéferson são os principais representantes dessa humanização dos traficantes em *Vidas Opostas*. Não se sabe quando exatamente os irmãos entraram para o mundo do crime, mas sabe-se que ambos nasceram e cresceram na comunidade do Torto e freqüentemente são lembrados como garotos "que soltavam pipas no Torto". Joana foi o grande amor da vida dos dois, e também, de certa forma, a "causa" de sua morte e, ao mesmo tempo, de sua redenção.

Os atos de violência desses personagens, quando não relacionados à guerra do tráfico, têm a ver com esse "ethos guerreiro", de manutenção e exibição da virilidade e masculinidade, mas também com a família e a mulher amada. Jéferson morre num conflito com o ex-sogro, pai de Joana, porque não aceita que a amada não o queira de volta e esteja com outro (Miguel). Ele, diferentemente do irmão Jacson, mostra muitas dúvidas e hesitações em relação a sua vida de bandidagem; todo e qualquer passo dado por ele na favela é pressionado pelo irmão, que não deixa em nenhum momento Jéferson "amarelar" ou "vacilar". Quando sai da prisão e toma o comando do morro, Jéferson faz diversas ligações ao irmão na cadeia, que guia todas as suas ações. A seguir, reproduzimos duas cenas de ligações de Jéferson a Jacson, que pede conselhos ao irmão quando captura Miguel. Essas cenas ilustram muito bem a ambigüidade do personagem de Jéferson, que titubeia entre matar e não matar Miguel e perder para sempre o amor de Joana, enquanto o irmão coloca à prova seu ethos guerreiro. O jogo de luz e sombras, presente em diversas cenas internas de traficantes em Vidas Opostas, ajuda na construção dessa dubiedade.

QUADRO 26

Seqüência - Jéferson liga para Jacson na cadeia (1)

(Leitura: da esquerda para a direita, do alto para baixo)



- E aí, mano. A situação complicou. O navalha e o Tamanção pegaram o playboyzinho da Joana lá embaixo e trouxeram aqui pra cima. Então, só que o moleque é atrevido, me encarou. Falou que a Joana era namorada dele e o escambau.



- Oi? Como é que é? Tu ta me dizendo que o playboy te encarou e continua vivo? Eu não acredito!



(Torres balança a cabeça como reprovação)



O cara é caixa alta, a família dele é cheia da grana. Não posso apagar ele. Por isso que eu to te ligando, pra ver se tem outra solução.



bota a Joana e o playboy apagar o moleque agora, Se tu não matar esse um do lado do outro e vou acabar perdendo a abençoa a união. É isso que Joana pra sempre. tu quer, dar uma de corno manso?



- Tem, tem. Sabe qual é? Tu | - Pega leve, mano. Se eu | - Escuta aqui, seu babaca!



playboy agora, tu vai perder o respeito da comunidade. Acaba com a raça desse playboy. Problema com a Joana tu resolve depois. Fim de papo!



- Jacson!

QUADRO 27

Seqüência - Jéferson liga para Jacson na cadeia (2)

(Leitura: da esquerda para a direita, do alto para baixo)



(Jéferson faz uma ligação) Jéferson: - Alô, Jacson? Sou eu. Aí, já firmei tudo tranqüilo? E o playboy? com a autoridade. Fiz como tu falou.



(Jacson atende, de sua cela) Jacson: - E aí, irmão,



Jéferson: - Aí, Jacson. Tô Jacson: - Sem essa, porra! achando que é roubada. Se eu poupar o cara, de repente a Joana entra na minha.



Não pode vacilar não! Se tu livrar a cara do playboy, tu vai perder o poder do morro. E aí como é que fica? Vai jogar no lixo tudo o que aprendeu comigo, é?



(Jéferson anda de um lado Jacson: para o outro, nervoso). Jéferson: - Eu sei, mano. Eu sei. Só tô afim de uma solução política.



Política é o cassete. Tu tá é se borrando expressão apavorada) todo aí. Cada cabeça uma sentença. Mas presta atenção no enrosco que tu tá se metendo.



(Jéferson senta-se. com



(Ele fica em silêncio por alguns instantes levanta) Jeferson: - Tá bom! Tá

beleza. Vou providenciar.



Jacson: - Então providencia (Torres se dirige a Jacson) mandar esse playboy pro manteiga. andar de cima! (Jacson desliga o telefone)



logo, que eu só volto a Torres: -Falei, patrão. Esse Mofado: - Se depender dele, falar contigo depois que tu moleque tem coração de capaz dele soltar o playboy.



(E Mofado completa)



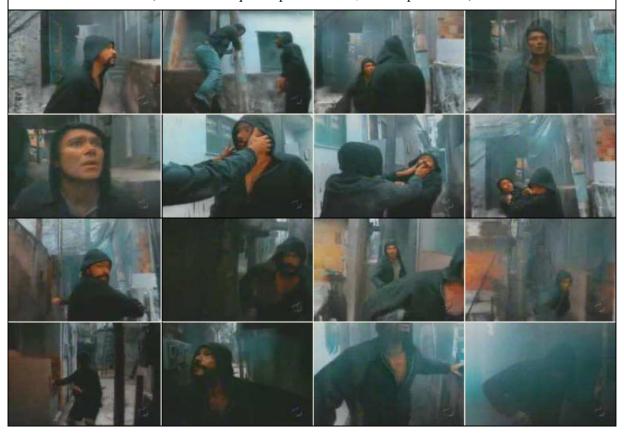
Jacson: - Negativo. Depois da dura que eu dei no moleque, ele vai acabar com a raça desse playboy. Na moral.

Esse conflito interno dos traficantes de Vidas Opostas se mostra também e principalmente na figura de Jacson. Ainda que protagonizasse constantes violências psicológicas contra o irmão, cultiva um remorso pela sua morte durante toda a trama. O desejo de vingança contra a comunidade nunca se cumpre, uma vez que tinha consciência de sua própria culpa. Essa culpa não era por ele verbalizada ou mostrada em ações, mas se apresentava em formas de pesadelos, em que Jéferson aparece para assombrar Jacson, querendo levá-lo para debaixo da terra com ele. Em outro pesadelo, é possível perceber a culpa do traficante pelo terror que impõe à comunidade como um todo. Nesse sonho, Jacson e seu bando sobem o morro armados, anunciando uma invasão. A música Rato de Rua foi mixada com sons estridentes de guitarra, criando um som quase diabólico, clima assegurado pela câmera que focaliza insistentemente Jacson com seu capuz preto e uma enorme cruz ao pé do morro. Ao adentrar os corredores da favela, a câmera cria um jogo de plano/contraplano em que ora assume a perspectiva subjetiva de Jacson, ora de pessoas que, de repente, surgem à sua frente, armadas. Jacson atira em todos, inclusive em mulheres e adolescentes. Depois, seu bando desaparece como mágica, e ele é preso, arrastado e chicoteado pela gangue de Sovaco, que o leva para "queimar no microondas", espécie de fogueira feita com pneus que traficantes do Rio de Janeiro utilizam para torturar e matar pessoas que contrariam as ordens do tráfico. O sonho traz uma série de elementos desconexos, mas que remetem a uma atmosfera diabólica e infernal: as chicotadas em slow motion, o close nas expressões de dor e na tatuagem com a palavra "Torto" ensangüentada de Jacson, as pessoas com tochas, alguns vestidos com roupa e capuzes negros. Assim, Jacson é atormentado pela culpa com pesadelos em que aparece sendo violentado e castigado, apontando para um tipo de sentimento de remorso que o humaniza ainda mais, diferenciando-o, mais uma vez, de vilões clássicos, em que esse mal é sempre encarnado com maniqueísmos – violento por natureza e sem remorso.

QUADRO 28

Seqüência – sonho de Jacson (1)

(Leitura: da esquerda para a direita, do alto para baixo)



QUADRO 29

Seqüência – sonho de Jacson (2)

(Leitura: da esquerda para a direita, do alto para baixo)





O traficante, que no início da trama era um bandido extremamente violento e sem piedade, mostra seu lado humano no convívio com Joana. A relação entre os personagens, apesar de orientada pela coação e pelo conflito, apresenta momentos de quase ternura, levando a mocinha da trama a ficar a ponto de se entregar (por livre e espontânea vontade) ao traficante. O público, para a surpresa do diretor Marcílio Morais, aprovou a relação e torceu para que Jacson se redimisse e ficasse com Joana.

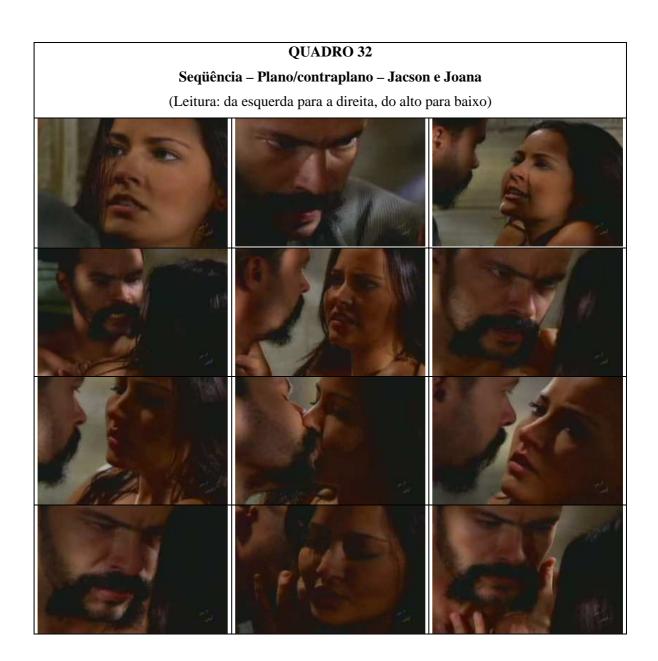
Ao longo da trama, a narrativa dava sinais de uma possível redenção do bandido pelo amor, mas quase sempre o traficante se via diante de seu *ethos* guerreiro. Joana várias vezes tenta persuadir o traficante a "*mudar de vida*", por achar que ele "*é melhor do que imagina*" e que apenas se "*esconde por trás de uma máscara de bandido feroz que não consegue se livrar*". Em uma das cenas entre o "casal", Joana lança esse discurso sobre Jacson, fazendo-o esboçar uma hesitação diante das palavras de esperança da amada:

QUADRO 31 Seqüência - Joana tenta convencer Jacson a mudar de vida (Leitura: da esquerda para a direita, do alto para baixo) nesse (Jacson ouve atentamente as Joana: - Mesmo escondido (Jacson desvia o olhar, sem Jacson, Joana: tempo todo que a gente palavras de Joana, com atrás dessa máscara de graça) olhar desconfiado) esteve junto, essa relação bandido feroz que não consegue se livrar. maluca, eu pude perceber que você é um cara bacana, legal. (Ele diz, com a voz baixa) (Ele se vira e abaixa a Joana: - Engano seu, você é (Ela coloca a mão sobre Jacson: -Não tem máscara cabeça, ficando de costas muito melhor do que pensa. braço de para Joana) nenhuma não. Isso aqui sou continua:) eu mesmo, só tenho essa Joana: - Dá uma chance pra cara aqui. você, tira essa couraça sinistra. Jacson, toma a | (Jacson se vira para Joana, e | (Joana olha para Jacson, (Jacson pega Joana pelos Joana: -De a expressão de seu rosto se apreensiva). cabelos e diz:) decisão de mudar. salvar a sua vida. A gente transforma. Tem-se início a Jacson: - Tu tá querendo me engabelar com esse papo de sempre pode partir pra música tom em boiola! Acabou a conversa, outra. suspense) você vai ser minha, tira a

Quando percebe essa hesitação, parte para cima de Joana, arrancando-lhe a roupa. A expressão serena dá lugar a uma explosão de raiva, e o jogo de luz e sombras atua nessas nuances. Toda a seqüência apresenta uma alternância de climas de violência e serenidade; se a primeira ação é violenta, na próxima ele se declara, apaixonado, à amada. A violência entre os personagens (não somente nessa cena específica) é sempre apresentada com os personagens

roupa.

frente a frente, aproximando os corpos, e o plano/contraplano de closes nos olhos dos personagens ajuda a criar a tensão, que é ao mesmo tempo violenta e sexual. A música oscila entre o suspense e a sensualidade, enquanto Joana luta contra si mesma para não se entregar ao bandido. No fim, ele desiste e sai para se embebedar, enquanto Joana fica no quarto convencendo-se de que não o deseja, repetindo isso para si diversas vezes.



A morte de Jacson também se torna bastante emblemática no contexto da trama. Jacson entra em confronto com Miguel, que invade sua casa para resgatar Joana. Na luta, Jacson tem a chance de matar seu inimigo, mas vacila frente ao pedido desesperado de Joana. Enquanto isso, a policial Maria do Carmo entra e dispara contra Jacson, acertando-o certeiramente no coração. Ele falece nos braços da amada, declarando seu amor, enquanto ela chora, e o "mocinho" Miguel, sem forças após a luta corporal com Jacson, está deitado no chão. Assim como o irmão Jéferson, Jacson morre por amor, provando que "bandido também tem coração".

Essa humanização do bandido não é inédita nas narrativas sobre a favela contemporânea. No cinema, esse tipo de representação foi muito comum no Cinema Novo, em que havia uma preocupação em mostrar o criminoso como um homem que não era completamente mau, mas cuja vida bandida tornava-se uma das poucas opções de sobrevivência. Nessa visão, a imagem do criminoso era construída segundo um olhar sociológico, que via no bandido da periferia uma vítima da sociedade em crise, onde os problemas sociais apareciam como a causa da violência. (XAVIER, 2000).

Em *Vidas Opostas*, apesar de as causas da entrada de Jacson e Jéferson no mundo do crime não serem um tópico muito discutido na trama, podemos perceber em diversos momentos que o crime e a violência aparecem de certa forma naturalizados nesse ambiente da favela, como algo quase inevitável na vida de jovens moradores do morro. "*Destino*" é um termo muito usado pelos traficantes para justificar a violência e a própria inserção no mundo da criminalidade. Não se trata, em nenhum dos casos, de uma violência dada como intrínseca e não justificada (como é mostrada no caso do delegado Nogueira), mas uma situação que se relaciona à falta de bens simbólicos e materiais na vida desses jovens.

Segundo Alba Zaluar, nesse cenário,

a pobreza adquire novos significados, novos problemas e novas divisões. A privação não é apenas de bens materiais, até porque muitos deles têm mais

valor simbólico que necessidade para a sobrevivência física. A privação é material e simbólica a um só tempo e, por isso, é de justiça, é institucional. E a exclusão também tem que ser entendida nesses vários planos (ZALUAR, 1997, *online*).

Em uma das cenas da trama, Jacson tenta convencer Joana de que ela tem vida muito melhor no morro, ao lado dele, do que lutando (com o trabalho e o estudo) por um lugar no mundo do asfalto. Segundo o traficante, "lá embaixo, tu não é ninguém. No asfalto, tu é uma qualquer, uma favelada. Agora, aqui no morro tu é uma rainha". Dessa forma, na exclusão e na forte territorialização do morro e do asfalto, o tráfico torna-se, para muitos jovens favelados, uma forma de constituir poder e "subir na vida"; segundo Zaluar (1997), a saída criminosa muitas vezes é a entrada possível para a sociedade de consumo já instalada no país, da qual eles estão devidamente excluídos. Nela, o jovem é estimulado a consumir e a construir sua personalidade pelo que tem, o que torna a pobreza ainda mais humilhante.

Dessa forma, a própria identidade do traficante torna-se extremamente complexa, como retratava o Cinema Novo, aqui já mencionado, e que tinha como principal representante a figura do cangaceiro. Este era um "bandido social", aquele que se revolta contra a ordem social dominante e a recusa. Podemos observar o paradoxo dessa definição, uma vez que, como afirma DaMatta (1979), o bandido rompe com a ordem social apenas em parte, pois seus rígidos valores não o deixam escapar a essa ordem. De acordo com o autor, ele está preso à ordem porque está preso ao seu passado pela necessidade de empreender uma vingança, geralmente vinculada na sociedade tradicional e patriarcal ao complexo da *honra masculina* – ou o *ethos guerreiro*, conceito com que trabalhamos aqui.

Essa concepção de criminoso vítima de injustiças sociais do Cinema Novo é baseada no conceito de banditismo social criado pelo historiador Hobsbawn (1976), a partir de estudos sobre pessoas de origem rural que, injustiçadas socialmente no passado (geralmente expulsas de suas terras por latifundiários), rebelavam-se contra a nova ordem imposta: o desenvolvimento industrial capitalista. Muitos desses camponeses desapossados encontravam

na criminalidade uma alternativa de sobrevivência e uma forma de rebelião, afrontando o Estado e as classes dominantes. Ainda que considerados perigosos pelas autoridades, esses bandidos muitas vezes eram protegidos por outros camponeses, que acreditavam na virtude libertária desses criminosos. Segundo Hobsbawn (idem, p. 28):

O bandido social é o camponês que se recusa à submissão, é o homem que se vê excluído da carreira habitual que lhe é oferecida, e que, por conseguinte, é forçado à marginalidade e ao crime. Ele representa um sintoma da crise e da tensão social em que vive — de fome, de peste, guerra ou qualquer outra coisa que abale esta sociedade. O banditismo social não possui um programa, ou seja, um projeto de libertação para a sociedade camponesa e sim uma forma de auto-ajuda, visando escapar da crise apocalíptica que aflora em dadas circunstâncias.

Jacson e Jéferson, como Reis do Torto, mostram constante preocupação com o bemestar da comunidade, numa complexa relação; como o cangaceiro Lampião (um dos maiores representantes do banditismo social, segundo Hobsbawn), usavam seus poderes econômicos e repressivos tanto para ajudar no desenvolvimento da favela, quanto para aterrorizar a comunidade. Jéferson, ao assumir o comando do tráfico da favela, planeja e sonha com as melhorias que conseguirá fazer, com Joana ao seu lado, para melhorar as condições de vida da comunidade, esquecida pelas autoridades competentes:

- Seguinte, sogrão. Eu não fiquei esse tempo todo à toa atrás das grades não. Eu bolei um monte de coisas, pra fazer aqui no Torto, tá ligado? Pra agitar, com a ajuda da Joana. Porque é o seguinte, eu não tive essas idéias sozinho não, só tive a partir do que a Joana sempre me falou, que ela tinha vontade de fazer um dia, mas não sabia como. Agora, chegou o dia. Grana é o que não vai faltar. A comunidade agora vai ser outra. Não tem mais negócio de perrengue, ninguém vai ficar passando necessidade. Presta atenção: atendimento médico sem depender de governo. Deixa esses manes pra lá. Remédio, barato ou de graça. Material de construção, na mesma base. Van, pra levar a criançada para o colégio, não quero ver ninguém andando de bicicleta, a pé, nada disso. Alimentação para os necessitados, não vai ficar ninguém na calçada pedindo migalhas que nem pombos. Porque aqui ninguém é animal, todo mundo é ser humano. Que mais? Festinha na quadra todo mês para os aniversariantes do mês, ta ligado? Com telão grande. Muito mais coisas, que vão depender da Joana, do que ela vai inventar. Que ela tem uma cabeça muito melhor que a minha, não dá nem pra comparar.

É importante lembrar que *Vidas Opostas* não faz generalizações em relação à associação entre pobreza, exclusão e criminalidade. Afinal, o núcleo da favela representa a

possibilidade de escapatória dessa "integração perversa" (ZALUAR, 2004), confirmando os dados de que nem sempre os bairros mais violentos são os mais pobres (idem, ibidem). No entanto, é interessante observar que *Vidas Opostas* retrata o grande potencial, que existe hoje, de engajamento dos jovens na criminalidade. Segundo Peralva (2000), a juventude favelada como tal participa de uma experiência comum e é a partir daí que, na maioria das vezes, as escolhas individuais são feitas. E no ambiente da favela, é evidente uma parte de identificação entre esses jovens e os bandidos, tornando as fronteiras entre eles muito mais difusas do que no passado, quando os trabalhadores e malandros constituíam duas categorias de indivíduos fortemente opostas uma à outra. Essa identificação, segundo a autora (idem) é em primeiro lugar característica de uma geração: o bandido é um jovem e recruta entre os jovens.

Aqui, temos as figuras de Carlinhos e Cicio, personagens fronteiriços, colocados entre as categorias do *tráfico* e *comunidade*. Cicio, no início da trama, é mostrado como um morador da comunidade sem ligação com o tráfico. É vendedor de coco na praia e possui ótima relação com a comunidade. Aos poucos, vai sendo envolvido pelos poderes do tráfico; primeiro, cumpre o papel de X9, o leva-e-traz entre os traficantes e a comunidade. Inicialmente recusa-se a fazer parte do bando de Jacson, com receio de represálias da comunidade, mas logo se vê totalmente integrado ao mundo do crime. Carlinhos, por sua vez, é um garoto de boa índole, mas ambicioso, que sonha em ser jogador de futebol. Com a grande frustração do sonho destruído pela falta de oportunidades, o jovem encontra no tráfico a única saída de integração social e de "subir na vida". Um retrato visto e vivido pela antropóloga Alba Zaluar:

Exatamente por estar num meio social pobre, no qual a solidariedade e a necessidade de cooperar sempre foram marcas, a quadrilha, enquanto um dos centros de reprodução da criminalidade como meio de vida — ensino de técnicas, transmissão de valores e de histórias de seus personagens, internalização das regras da organização —, opõe-se à família e com ela compete, bem como com outras formas de organização vicinal: os times esportivos, os blocos de carnaval e as escolas de samba. Por isso mesmo, para os moradores, a quadrilha é uma agencia de socialização que inspira temor, pois encaminha seus filhos para a violência e a morte prematura. Na

ótica dos próprios jovens, a quadrilha é uma "escola do crime", um aprendizado do vício, uma engrenagem do qual não se consegue sair quando quer (ZALUAR, 1998, p. 297).

Assim, esses jovens como Carlinhos e Cicio incorporam-se aos grupos de traficantes atraídos igualmente pela ilusão de "dinheiro fácil" e por essa identidade masculina, ficando à mercê das rigorosas regras desse tipo de organização criminosa. Segundo Zaluar (1988), é justamente o surgimento do *ethos* guerreiro que provoca um desastroso empobrecimento da vida social do jovem, em que as figuras masculinas até então valorizadas – tais como a do sambista ou a pai de família – vão deixando de ser referência nesse mundo do consumo. Segundo Zaluar (2004), o adolescente que procura por pontos de identificação vê cada vez mais apenas essa figura que ostenta um poder absoluto e incontestável – a arma na cintura – assim como os objetos de consumo tão desejados. No tráfico, a atividade é imaginada como espaço de trocas recíprocas entre parceiros da quadrilha, suscetível de favorecer o desenvolvimento pessoal. O desejo de mobilidade social, a aspiração a uma vida melhor, capaz de romper com os limites da condição de favelado, também estão presentes. No entanto, de maneira talvez ainda mais fundamental, a aspiração profissional é inseparável do desejo de autonomia individual (PERALVA, 2000).

Essa perspectiva de abandonar a favela está fortemente presente no personagem Sovaco, que inicia a trama como o comandante do tráfico do Torto. Ao longo da narrativa, o personagem começa a questionar a sua vida de traficante e mostra o desejo de abandonar a criminalidade. Ele se vê constantemente levado por diversas circunstâncias de volta ao mundo do tráfico e a consciência de culpa de seu passado criminoso o faz hesitar. No entanto, com diversas "boas ações" (ele impediu o assassinato de Jacson e ajudou Miguel a fugir da prisão, onde estava injustamente), o bandido foi "perdoado": ele não foi punido e sai do país com Bóris.

4. A comunidade vitimizada

Em *Vidas Opostas*, ainda que o núcleo que representa a comunidade seja retratado por pessoas alegres, trabalhadoras e honestas, esses personagens, assim como acontece em grande parte das comunidades pobres brasileiras, são forçados a conviver com a violência do tráfico de drogas, que atinge diariamente pessoas inocentes, além da violência simbólica e moral que sofrem como pessoas colocadas à margem da sociedade. Entretanto, ainda que padeçam com a violência dentro e fora da comunidade, esses personagens não mostram o desejo de sair da favela; para eles, a comunidade é o seu lugar, e o que é preciso é lutar contra as adversidades. Por um lado, a perspectiva de abandonar a favela está associada à idéia de melhoria das condições de vida. Mas, ao mesmo tempo, esse desejo é contraditório com outro, que é o de ficar no morro, porque o morro constitui uma referência para a identidade coletiva e para a identidade individual (PERALVA, 2000).

Revela-se aqui o sentido da hesitação entre ficar e partir. Se partir é um ato de liberdade, ficar é o que permite a afirmação conflitiva, como orgulho, de uma condição compartilhada. Nesse sentido, uma das sensibilidades observáveis no universo das favelas opõe uma recusa aberta e militante à saída. Uma vez que a ameaça de remoção foi afastada, trata-se de impedir que as favelas desapareçam pela via da integração individual de seus membros a outras formas de habitação. E para isso, é preciso afirmá-la como um entre outros modos normalizados de vida na cidade. (...) Ao desejo de progredir, opõe-se a dificuldade de conquistar um lugar próprio nesse mundo integrado (idem, p. 68).

Realmente, os conflitos associados ao mercado ilegal das drogas têm um impacto direto e indireto nas vidas diárias dos moradores da favela e são uma ameaça ao bem-estar, ao desenvolvimento integral e mesmo à sobrevivência dessas pessoas. Há um retraimento da vida social na favela que definimos como confinamento e que está estreitamente relacionado com a violência cotidiana, condicionado principalmente pelo narcotráfico e pela ação policial. Em *Vidas Opostas*, são raras as cenas de moradores circulando livremente pelos corredores da comunidade; eles parecem se proteger dentro das casas, bares e associação de moradores. Assim, o impacto da violência na vida dos moradores, em suas diversas formas de

manifestação presentes no cotidiano, articula as relações familiares e produz padrões de subjetividade e de sociabilidade muito particulares. No entanto, ao contrário do que, segundo Zaluar²⁸ (1999), ocorre em comunidades que convivem com a guerra do tráfico, em que a situação de confinamento progressivo desses sujeitos reflete seu isolamento e o de suas famílias do espaço público e a ausência de redes de apoio social, na trama a solução encontrada pela comunidade para enfrentar as adversidades foi a união e o fortalecimento dos laços de sociabilidade, conseqüentemente, de solidariedade.

A associação de moradores do Torto, liderada por Marcelo, exerce papel crucial na trama. Entretanto, trata-se de uma associação de moradores que luta com as próprias mãos, uma vez que não pode contar com as autoridades para atender às suas reivindicações, nem com a polícia corrupta, que se associa aos traficantes. Algumas vezes, é o próprio tráfico que exerce o papel de autoridade na favela; além de controlar os passos dos moradores, é com a autorização deles que certas ações sociais são realizadas, tais como os bailes funk e os desfiles. Na trama, a demanda por serviços públicos como água e esgoto, luz etc., não é a principal bandeira de reivindicação dos moradores, mas sim a reivindicação por uma segurança pública cidadã, que considere todos como portadores de direitos.

Foi por conta própria, por exemplo, que os moradores fundaram o Centro Comunitário do Torto, inaugurado na sede da boca de fumo após a morte de Jéferson. Nessa ocasião, as mulheres da comunidade uniram-se e rebelaram-se contra a repressão de Jéferson, que pretendia matar Miguel para ficar com Joana. Armadas com pedaços de pau e barras de ferro, a comunidade partiu para cima dos traficantes, não antes de tentar dialogar com Jeferson, apelando para o fato de que ele próprio foi parte da comunidade quando garoto, junto a seus pais e irmão.

²⁸ Zaluar (1999) faz uma leitura muito mais pessimista desse processo, atribuindo o esvaziamento político das associações de moradores, sobretudo, ao predomínio do modelo de democracia participativa, que nelas passa a predominar em fins da década de 70, e ao medo imposto às populações faveladas pela presença das organizações do tráfico de drogas, presença que se consolida a partir dos anos 1980.

Essa situação ilustra um processo pelo qual o Rio de Janeiro vem passando desde os anos 90, segundo Almeida (2000), o da emergência das mulheres na cena pública, atuando no vácuo deixado pela reduzida intervenção do poder instituído na área de segurança pública e prevenção da violência urbana e, em especial, da violência institucional contra os menos favorecidos. Essas mulheres agem movidas pela necessidade proteção de seus filhos e familiares contra a violência do tráfico, da polícia e do governo, que as abandonam. Há, de acordo com a autora, um processo de objetivação-subjetivação do ser singular e do ser genérico que elas representam:

As mulheres em luta contra a violência institucional vão, gradativamente, se dando conta de que "o pessoal é político". Esta é uma concepção que subverte a lógica do espaço político clássico, exigindo que se reinventem novas bases para fazer política, a partir de temas considerados marginais, conferindo-lhes, no entanto, a centralidade necessária para romperem o anonimato (ALMEIDA, 2000, p. 108).

O papel das mulheres na comunidade é fundamental na manutenção da coesão social no morro do Torto. Afinal, na trama são elas as que mais sofrem a violência da guerra urbana da favela; são elas que perdem os maridos e precisam assumir sozinhas o comando e o sustento da família; e são elas também que "perdem" os filhos jovens para o tráfico de drogas. De fato, as mulheres representam a grande maioria nas cenas na favela que não têm ligação com o tráfico – ambiente este dominado pelos homens. São elas que formam, na trama, um dos únicos movimentos de ação comunitária de integração por meio do trabalho, a cooperativa das costureiras. São delas, portanto, as vozes mais sonantes contra a opressão do tráfico e da polícia na favela.

E é com uma mulher, Joana, que temos a grande figura da heroína, segundo Morin (1990), da tradição milenar universal, sofredora, redentora e mártir. Para Jacson, que pretende se vingar da comunidade pela morte do irmão, ela faz uma proposta: ela aceita viver como sua mulher, com a condição de que ele deixe a comunidade e Miguel em paz. Mas,

diferentemente da violência contra mulheres do "asfalto", Joana não aceita a violência tão passivamente; ela encara Jacson sempre de frente, desafiando-o e enfrentando-o (ver quadro 33). Por diversas vezes, põe-se em sacrifício, só para testar os limites do traficante. Em um episódio, chega a ferir Jacson com uma faca, em um momento de explosão de raiva, após presenciar o casamento de Miguel e Erínia. Esses elementos mostram uma humanização, coragem e força que faltam às mulheres do "asfalto", e muitas vezes, às mocinhas da teledramaturgia como um todo. Vale lembrar ainda o fato de que Joana chega a hesitar sobre o seu amor a Miguel, quase se entregando "por inteiro, de corpo e alma", ao traficante Jacson.



Se a união social da comunidade e o sacrifício pessoal da heroína conseguem, de certo modo, "conter" a ação dos traficantes, o mesmo não ocorre em relação à polícia. Há, entre os moradores da comunidade, um sentimento de descrença total nas autoridades da segurança pública, uma vez que as ações na favela partiram sempre do lado do *mal* da *lei*. A comunidade sofre, não só da polícia, mas também de alguns setores da sociedade do "asfalto", o preconceito de ser morador da favela, que reconstrói a favela, pelo narcotráfico, como uma comunidade imaginária. A violência policial cega, dirigida contra o conjunto dos favelados, contribui para que se atenuem as fronteiras simbólicas que separam os traficantes daqueles que não o são (PERALVA, 2000).

Na investigação sobre as mortes de Alencar, Haroldo e Jéferson, por exemplo, Nogueira tenta enquadrar Haroldo, "*um homem de bem, trabalhador e honesto*", como um traficante de drogas. E, aproveitando-se da relação que Miguel tinha com Joana, trata de também acusá-lo criminalmente. A cena reproduzida a seguir ilustra essa repressão e generalização da comunidade criminalizada.

QUADRO 34

Seqüência - Delegado Nogueira vai à casa de Joana investigar a morte de Alencar

(Leitura: da esquerda para a direita, do alto para baixo)



família de Joana, em voz alta) Nogueira: - Não pensem que vocês podem desafiar a polícia impunemente.



(A família de Joana ouve, em silêncio) Nogueira: - Vou acabar com essa farra de ninguém sabe, ninguém viu.



(Nogueira continua) Nogueira: - O assassino do Alencar vai pagar caro, muito caro. A verdade vai aparecer, nem que eu tenha que trancafiar todo mundo aqui dessa favela.



(Lucília interrompe Nogueira, bastante nervosa) Lucília: - Olha aqui, meu marido tá morto naquele quarto. Eu não tenho medo de mais nada. Eu tô na minha casa, e vou dizer o que eu penso, o que eu quiser.



Um outro exemplo desse discurso sobre as autoridades, que está presente e é destaque em toda a trama, é o primeiro diálogo entre Joana e sua família, No primeiro capítulo:

Letícia: Lá no colégio eles estavam falando que vai ter invasão.

Joana: Quem falou?

Letícia: Várias pessoas.

Lúcia: Será que a gente vai ter batalha outra vez? A gente tem que mudar de lugar, tem que sair daqui. Como é que uma família pode criar os filhos num lugar desses? Olha, as crianças sabem de tudo, elas acompanham todo a vida desses marginais! (...)

Joana: Um dia vamos ter uma casa longe daqui, mãe.

Lúcia: Se Deus quiser, filha, mas a gente precisa de alguém pra botar esses marginais pra correr.

Joana: Quem?

Carmem: Com a polícia não dá pra contar.

Dessa forma, desde o primeiro capítulo as autoridades policiais já nos são apresentadas de maneira negativa. Trata-se de uma polícia corrupta e violenta, que se associa aos traficantes, não somente fechando os olhos a sua ação, mas agindo a favor deles, impedindo que facções rivais tentem invadir o espaço de traficantes aliados. Essa questão ganha mais um argumento quando Alencar atira em Rubens, morador da comunidade, tio de Joana e marido de Carmem. Quando percebe que atingiu um morador, e não um traficante, sua única atitude foi chutá-lo para verificar se continuava vivo. O final da cena, em que a câmera abre o plano aos poucos e mostra Rubens ensangüentado e estendido sobre a bandeira do Brasil, é bastante emblemática, estendendo definitivamente a problemática da violência e da corrupção policial a toda a sociedade brasileira, e não somente à trama. A música que acompanha a cena possui tom triste, quase trágico; se prestarmos atenção, identificamos a melodia: é Aquarela do Brasil, quase irreconhecível sem seu tom alegre e descontraído. Aqui, é possível dizer que há, mais uma vez, o mesmo efeito produzido pela antítese da abertura e cenas de invasão; imagem e som se fundem e adquirem grande poder crítico, contradizendo por ora o sonho do país do futuro que alimentou a telenovela brasileira durante seus anos gloriosos²⁹.

-

²⁹ Sobre a questão, ver HAMBURGER, 2005.

QUADRO 35 Seqüência do assassinato de Rubens

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



Dessa forma, a comunidade é retratada como a maior vítima da violência urbana, sofrendo agressões físicas, morais e psicológicas de todos os lados da sociedade. Sofre, por um lado, com o terror e as injúrias diárias provindas da guerra do tráfico instalada no morro; por outro, sofre simultaneamente com a violência policial que generaliza uma criminalização da favela a todos os seus habitantes e com o esquecimento por parte das autoridades, que transformam o fato de morar na favela em uma luta constante contra a discriminação e a falta de bens simbólicos e materiais. Ainda assim, trata-se de um povo que luta e não se deixa abater, mesmo quando todas as saídas parecem fechadas.

CAPÍTULO IV – A VIOLÊNCIA DO ASFALTO

1. Quando a polícia é bandida

No imaginário, especialmente da sociedade brasileira, são cada vez mais raras as representações de policiais como heróis do bem que lutam contra o mal. O senso comum, a mídia e também análises de cunho acadêmico têm revelado grande consenso ao insistir no caráter violento da atuação policial, além de enfatizar que essa violência é o estopim para outros tipos de violência protagonizados pelo cidadão comum, numa resposta em cadeia, que se converte em uma espécie de círculo vicioso.

Entretanto, longe de ser parte de um imaginário recente, o uso de métodos violentos, ilegais ou extralegais pela polícia é, segundo Caldeira, algo antigo e amplamente documentado. Segundo a autora (2000, p. 135),

Durante toda a história republicana, o Estado encontrou maneiras tanto de legalizar formas de abuso e violação de direitos, como de desenvolver atividades extralegais sem punição. A repreensão ao crime tem tido como alvo, sobretudo, as classes trabalhadoras e freqüentemente esteve ligada à repressão política: "a questão social" continua sendo uma "questão de polícia". Conseqüentemente, a população, e especialmente os setores mais pobres, tem sofrido continuamente várias formas de violência policial e injustiça legal, e aprendeu não apenas a desconfiar do sistema judiciário, mas também a ter medo da polícia.

Como tratamos no final do capítulo anterior, a problemática da violência policial em *Vidas Opostas* é uma das principais questões abordadas na trama, figurativizada principalmente no personagem Dênis Nogueira, delegado violento, corrupto e sem escrúpulos, que não vê limites no abuso de poder por meio da violência. É o grande vilão da trama, e corrupção e violência policial são consideradas como o grande mal que assola a sociedade brasileira.

Isso demonstra, mais uma vez, que a telenovela Vidas Opostas trabalha com uma

abordagem que pretende ser o mais realista possível, seguindo, por certo, uma tendência da telenovela brasileira, sendo possível tomá-la como documento de época e lugar de memória, ou seja, um "centro de recuperação, reconstrução, produção, atualização, irradiação e manutenção da memória" (MOTTER, 2000-2001, p. 80). Ao trabalhar com o presente, incorpora em seu discurso inúmeros elementos da vida cotidiana que irradiarão para a coletividade, atuando na composição da memória coletiva como uma vertente de grande potência pelo seu poder de abrangência e reiteração. Afinal, diferentemente de outros tipos de discurso, a telenovela tenta "adiantar para o telespectador o que lhe chega sempre com atraso: a compreensão do presente antes que ele se converta em passado" (idem, p. 80), constituindo-se como um "documento portador das marcas de mudanças culturais" (idem, p. 81).

Sendo assim, as autoridades policiais já nos são apresentadas de maneira negativa desde o primeiro capítulo da trama. Podemos citar como algo representativo nesse primeiro capítulo a cena em que Alencar se prepara para entrar no Morro do Torto para interferir na invasão comandada por Jacson da cadeia. Nela, ele diz aos policiais: *Alencar: Atira primeiro e pergunta depois! Quer dizer, não pergunta não, só atira!* Na continuação, o gesto que Alencar faz ao vestir um capuz que encobre todo seu rosto – como os usados em práticas criminosas para evitar o reconhecimento – é repetido quatro vezes. A câmera focaliza esse gesto e destaca a palavra "polícia" em seu colete. Presenciamos, assim, uma representação dessa contradição existente na figura da polícia: afinal, eles são bandidos ou mocinhos?

QUADRO 36

Seqüência - Alencar preparando-se para entrar em ação

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



É importante lembrar ainda que essa intervenção policial não foi feita, na trama, com o intuito de manutenção da ordem ou pela proteção da comunidade; ela só foi realizada após o pedido de Sovaco, então chefe do tráfico no morro do Torto, para que a polícia o ajudasse a impedir a invasão e a tomada da boca de fumo. Com a volta de Jéferson e Jacson ao domínio, muda-se apenas um lado da negociação e não a negociação em si; para a polícia, tanto faz quem está no comando, contanto que tráfico exista e que daí se possa obter todo e qualquer

tipo de lucro. Essa situação mostra que, se por um lado a guerra contra o tráfico aumentou o abuso da violência policial nos espaços territorializados pelo tráfico, por outro lado essa repressão aumentou o poder dos grupos corruptos, considerando que o preço pela tranquilidade torna-se cada vez mais alto. Com a instituição policial inclusa na contabilidade do tráfico, recebendo o "arrego" (propina), esse novo quadro situou os grupos corruptos em uma nova condição, em que, aproveitando-se de sua posição de autoridade, começaram a partilhar dos lucros obtidos pelo comércio ilegal de drogas. Consequentemente, a polícia corrupta passa a estabelecer relações promíscuas com o tráfico, atuando de diferentes maneiras, desde a extorsão até a participação direta no tráfico de drogas. Afinal, torna-se mais fácil entrar em acordo com esses traficantes, que na maioria das vezes possuem recursos humanos, econômicos e armamentários muito maiores e mais sofisticados que os da polícia, do que entrar em um combate mortal. Assim, de acordo com Zaluar, a corrupção policial está intimamente ligada à violência no ambiente da favela:

As atividades econômicas ilegais, que não são poucas, por estarem libertas do imposto, nossa principal relação com o Estado Nacional, tendem a ser muito lucrativas para certos personagens estrategicamente posicionados em suas redes de contatos. Com tanto lucro, fica fácil corromper policiais e, como não há lei para proteger os negócios desse setor da economia, quaisquer conflitos e disputas são resolvidos por meio da violência. (...) A corrupção e a política institucional, predominantemente baseada em táticas repressivas da população pobre, adicionam mais efeitos negativos à já atribulada existência dos pobres. A conivência e participação de policiais e de outros atores políticos importantes na rede do crime organizado é peça fundamental na resolução do quebra-cabeça em que se constituiu a repentina explosão da violência, no Brasil, a partir do final da década de 70 (1998, p. 304).

A engrenagem da violência, portanto, constitui-se. Para se reduzir o crime violento, formas violentas de controle são empregadas, quase sempre com resultados desastrosos (podemos incansavelmente citar casos, tais como o massacre do Carandiru, o evento do ônibus 147 ou então o recente "caso Eloá", em que ou o abuso da força e da violência ou o despreparo dos policiais resultaram em mortes). Sendo responsáveis pela aplicação da lei, quando agem sob a pressão da "opinião pública", tendem a se inscrever na ideologia de que os

fins justificam os meios na repressão ao crime a qualquer custo, e, nesse processo, acabam desrespeitando o direito à vida dos suspeitos de crimes e também daqueles próximos aos eventos. O mais assustador é que, muitas vezes, "essa violência teve apoio legal em alguns contextos e foi ilegal em outros, mas na maior parte das vezes tem sido praticada com impunidade e com significativa legitimidade" (CALDEIRA, 2000, p. 139), justificada oficialmente como "um estrito dever de obediência e cumprimento do trabalho" ou como "resistência ao anúncio de prisão" (ADORNO e CARDIA, 2000).

Nos estudos sobre a violência urbana, a violência policial é geralmente diferenciada de outros tipos de violência cometidos por cidadãos e é concebida como um "gênero" distinto de violência, como o é a violência contra a mulher. A diferença básica entre a violência cometida por policiais e a violência do cidadão comum é a autoridade que o policial possui para usar a força física contra outra pessoa no cumprimento da lei, que, no Brasil, é "definido na Constituição federal como a preservação da segurança pública e, mais especificamente, da ordem pública e da incolumidade das pessoas e do patrimônio" (ADORNO e CARDIA, 2000, online). No discurso da lei, existe uma clara distinção entre a força e violência, sendo violência apenas os atos de força cometidos na ilegalidade, ou seja, quando se usa a força física de forma não relacionada ao cumprimento do dever legal.

Entretanto, essa distinção torna a concepção de violência policial bastante restrita, por um lado, deixando de lado inúmeros tipos de uso de força física, e, por outro, acaba por permitir a justificativa de diversas formas de excesso no uso da violência por parte da polícia. Pois, considerando essa noção, qualquer uso legal da força física por policiais contra outras pessoas — ainda que ilegítimo, desnecessário ou excessivo —, é caracterizado como ato de força e não como ato de violência (idem, ibidem).

E é respaldando-se em uma legitimidade da violência policial que, muitas vezes, o delegado Nogueira aproveita para abusar da violência física, moral e psicológica contra todos

e qualquer um que ameacem interferir em seus projetos. O personagem ainda transfere esse poder de autoridade também para o âmbito pessoal, por exemplo, abusando sexualmente e psicologicamente da mulher, que sofre calada por um tempo, por não saber a quem recorrer, uma vez que seu agressor é, como ele mesmo se caracteriza, "um representante da lei". Aliás, o uso do cargo como "arma" é constante nas palavras de Nogueira, que não cansa de repetir, em alto e bom som: "eu sou uma autoridade", "você sabe com quem está falando?", "eu quero garantir o cumprimento da lei", "estou cumprindo o meu dever", ou, àqueles que se negam a obedecê-lo, "você está se recusando a colaborar com a lei?".

Podemos identificar esse uso da violência legitimada nas investigações sobre o confronto que culminou com a morte do inspetor Alencar, onde, além de tentar descobrir o assassino, ele subverte as provas e evidências que apontem o seu envolvimento com o tráfico – afinal, Alencar se encontrava no morro não em uma ação policial, mas para fechar um acordo com Jéferson, o novo chefe do tráfico da favela.

Nas cenas a seguir, temos os depoimentos de Carmem e Lucília, em que Nogueira se esforça para incriminar Haroldo, Joana e Miguel, lançando mão de violência verbal, legitimada pela posição de autoridade de Nogueira e pelo poder da linguagem. A presença de Maria do Carmo e Leonardo, representantes do *bem* da lei, atesta ainda mais a legitimidade da violência exercida por Nogueira.

QUADRO 37

Seqüência - Nogueira interroga Lucília

(Leitura: da esquerda para a direita, do alto para baixo)



lá por 25 anos, desde que se casou, dizendo que conhece quase todo mundo

por lá.



(Lucília diz, irritada) Lucília: - O senhor está querendo dizer que o Haroldo, meu marido, era um marginal, um traficante?



(Nogueira diz, aumentando o tom de sua voz) Nogueira: - Eu perguntei há quanto tempo ele negociava com drogas, minha senhora.



Lucília: - O Haroldo era um homem de bem, trabalhador e honesto. Todo mundo no Torto sabe disso.



Nogueira: - Então me diga, minha senhora. O que um homem de bem, trabalhador e honesto fazia numa boca de fumo com uma arma? Uma arma ilegal no qual ele fuzilou o chefão do tráfico?



(Lucília começa a gritar) Lucília: - O senhor sabe muito bem que o Haroldo estava lá com o povo todo do Torto pra ajudar o Miguel. E se ele atirou num bandido, foi pra proteger a nossa filha!



(Nogueira também grita)
Nogueira: - Na verdade,
minha senhora, eu sei de
fontes seguras que o senhor
Haroldo, seu marido,
matou o Jéferson para que
Miguel e Joana tomassem a
boca de fumo. Não adianta
mentir. Nem gritar e nem
fazer ceninha, minha
senhora.



(Lucília se levanta)
Lucília: - Doutor Nogueira.
Olha pra minha cara. E o
senhor, doutor delegado,
não tem o direito de dizer
isso. O Haroldo era um
homem de bem.



(Nogueira grita e aponta o dedo para Lucília)
Nogueira: - Um homem de bem que portava uma arma com o numero de série raspado! Isso é coisa de bandido, minha senhora! A senhora está mentindo, e isso pode lhe custar muito caro!



(Lucília começa a se sentir mal, e apóia-se na cadeira) Lucília: - Eu to passando mal, eu acho que eu vou desmaiar.



(Do Carmo ajuda Lucília a se sentar, e diz a Nogueira) Do Carmo: - Delegado, o senhor não tem o direito de tratar uma depoente assim. Isso é uma falta de respeito, um abuso, uma indignidade.



(Nogueira grita com Do Carmo)
Nogueira: - A senhora tá na minha sala, com especial deferência minha, com a condição de não se manifestar.



(Ele se dirige ao escrivão, calmamente).
Nogueira: - Perguntada se seu marido Haroldo de Souza era traficante, a depoente pretendeu estar sendo acometida por uma crise nervosa, recusando-se responder as minhas perguntas com objetividade.

QUADRO 39

Sequência - Nogueira interroga Carmem

(Leitura: da esquerda para a direita, do alto para baixo)



(Carmem entra na sala de Nogueira) Carmem: - Até que enfim. Estava cansada de esperar.



(Nogueira diz calmamente)
Nogueira: - Mais cansada
está a justiça, dona
Carmem, esperando que os
cidadãos desse país deixem
de proteger a bandidagem
pra ajudar a polícia. Mais
cansada está a memória do
inspetor Alencar, que
morreu no cumprimento do
seu dever.



(Carmem diz, ironicamente)
Carmem: - Engraçado. Meu
marido morreu, meu
cunhado também foi
assassinado e ninguém
ficou preocupado.



(Nogueira se levanta, e diz firmemente)
Nogueira: - A senhora está aqui para responder perguntas, não para tecer comentários. Sente-se, por favor. Só fale quando foi perguntada.



(Ele continua, e aponta para a cadeira) Carmem: - Então, dona Carmem Laranjeira, tá preparada, com a coragem de dizer a verdade?



(Carmem sorri, e diz) Carmem: - Sim senhor. Minha pressão é ótima. Eu não desmaio.



Nogueira: - Dona Carmem Laranjeira, estamos aqui há um bom tempo. Todos estamos cansados, acho que a senhora também. A senhora pouco acrescentou aos fatos verdadeiramente relevantes nesse caso. Que fatos são esses? Um sujeito de nome Haroldo Sousa, de ocupação indefinida...



(Carmem o interrompe)
Carmem: - Não, desculpa.
Sem ocupação indefinida
não, senhor. Haroldo, meu
cunhado, estava
desempregado!



(Nogueira se irrita)
Nogueira: - Cale-se, minha
senhora, cale-se! Eu não
lhe perguntei nada, fale
apenas quando for
perguntada! É a última vez,
Dona Carmem Laranjeira.
É a última vez que eu falo
isso pra senhora.



Passagem de cena

Nogueira: - Esse Haroldo, portando uma arma ilegal com o número de série raspado matou o traficante Jéferson e foi morto pelo traficantes e seus capangas. Três desses capangas também foram mortos na mesma ocasião vítimas de uma arma igualmente ilegal com o número de série



(Carmem fica indignada com a acusação)
Carmem: - Que isso, meu
Deus do céu. O senhor olha bem pra mim. Acha que eu tenho cara que vai sair por aí matando alguém? O que é isso?

raspado, provavelmente pela arma de um de seus comandados, ou não sei, Dona Carmem. Talvez da senhora mesma.



Nogueira: - Silêncio, senhora. Concluindo, dos seis mortos, apenas um não foi com arma de fogo. O inspetor Alencar foi morto por um objeto, provavelmente um pedaço de pau ou ferro, que não foi encontrado. Ou seja, ele foi morto depois, covardemente, friamente, porque tinha presenciado o confronto dos bandos.



(Carmem diz, irritada) Carmem: - Não foi nada disso o que aconteceu!



(Nogueira grita) Nogueira: - Cala a boca! Fica quieta ou as coisas podem piorar para a senhora! Por favor, dona Carmem.



(Ele se dirige ao escrivão)
Nogueira: - Por favor,
escrivão. O que eu acabei
de falar não deve constar
nos autos, é apenas um
raciocínio sobre as
evidências do caso. Na
ocasião certa eu
apresentarei, enfim, esses
meus pensamentos. Na
conclusão do inquérito. Por
favor, finalize aí com as
palavras de praxe: Nada
mais disse, nem lhe foi
perguntado, etc, etc, etc.

Apesar de a violência do delegado Nogueira atingir pessoas de todas as categorias sociais da trama, nas investigações que liderou, fica evidente a diferença de tratamento entre pessoas da comunidade e pessoas do "asfalto". Ainda que Nogueira tente incriminar Miguel, a violência excessiva é muito mais evidente quando se trata do morador da favela. Ao levar a ordem de prisão a Miguel, Nogueira falava calmamente, referindo-se à mãe de Miguel por "minha senhora", desculpando-se pelo "inconveniente" e dizendo que só estava "cumprindo com o dever". Já com dona Carmem e Lucília, moradoras da comunidade do Torto, como vimos, a situação foi bem diferente; além de se referir à favela como "pocilga", Nogueira trata todos como suspeitos, especialmente Haroldo, por ter "ocupação indefinida". Em outra situação, em que Nogueira coage Cicio a testemunhar contra Miguel e Joana, podemos perceber o discurso preconceituoso de Nogueira:

Cicio: - No que é que eu posso ajudar a autoridade?

Nogueira: - Você mora lá no Torto?

Cicio: - Nascido e criado.

Nogueira: Pelo que me disseram, você era amigo do Jéferson, do trafica e dos outros vagabundos que morreram lá no morro. Pois bem, rapaz... como é mesmo o seu nome?

Cicio: - É Cicio, doutor.

Nogueira: Perguntei o teu nome, não tem nome de gente não, rapaz?

Cicio: - É Cecílio, doutor.

Nogueira: - Cecílio do quê? Tu não teve pai, mas sua mãe te deixou um nome. Não é? Ou vai me dizer que tu é filho de uma cadela vira-lata?

Cicio: - Meu nome é Cecílio da Silva, doutor.

Nogueira: Ah, da Silva. (Ele sorri com deboche). Vai me dizer que é parente do presidente?

Pois bem, Cecílio. Até hoje você viveu como um vagabundo, um animal, um nada. Vou te dar a chance de virar gente. Tá me entendendo?

Hélio: - Não vai responder o doutor não? Quer ou não quer virar gente?

Nogueira: Cecílio, vou te explicar bem devagar, pra você entender. Você tem duas opções. Você vai colaborar com a polícia, ou vai seguir o rumo dos seus amigos vagabundos? Que é que você escolhe?

Cicio: - Desculpa, doutor. É que eu não tô entendendo.

Nogueira: (Ele ri) Não ta entendendo Hélio! Eu tava achando que ele era um rapaz esperto, que sacasse logo. Sabe o que é isso? É miolo mole. Essa gentinha cresceu subnutrida, não sabe raciocinar, não consegue. Mas rapaz, eu tô de bom humor hoje. Tá com sorte. Eu vou explicar pra você tudo direitinho. Mas escuta bem. Se você não falar o que eu quero ouvir, eu posso ficar de mau humor. Você não vai querer que eu me irrite com você, quer?

(...)

Nogueira: Não interessa! Não interessa, rapaz! Você estava lá, e viu quem matou o meu policial. Presta atenção, rapaz. Você ta falando com um delegado. Eu sou uma autoridade! Então você ta sabendo quem foi que matou o meu policial a pauladas. Eu vou te perguntar de novo. Você sabe quem matou o meu amigo?

No caso do morador da favela, o imaginário social brasileiro dominante o interpreta como um tipo social homogêneo, enquanto a favela é o lugar de ausência, violência e caos social. A favela é quase sempre definida pela falta: um lugar sem infra-estrutura urbana (energia elétrica e saneamento básico), sem ruas pavimentadas e bem delimitadas, sem ordem, sem lei, sem regras, sem moral, enfim, o lugar da precariedade, do vazio, da criminalidade. Muitos estudos já apontaram para esta questão da estigmatização e rotulação sofrida por estes indivíduos; há, para muitos, uma espécie de imaginário preconceituoso, alimentado tanto por seus moradores, que não querem ser associados às favelas, quanto pelo poder público e pelos que lá não moram.

Disso resulta que o morador de favela e a própria favela em si permanecem no imaginário da sociedade como os legítimos representantes da violência e de tudo o que ela significa. Atualmente, o clamor social diante de alguns fatos significativos de violência que

ocorreram nos últimos anos no Brasil tem provocado e aumentado o preconceito e o abismo existente entre os vários segmentos da sociedade.

Dando continuidade à questão da violência e corrupção policial, ao retratar o personagem do delegado Nogueira, *Vidas Opostas* faz, assim, uma dura critica a essas temáticas; além de retratá-lo como corrupto e preconceituoso, a trama estabelece ainda analogias dessa violência à repressão militar no período da ditadura brasileira, mostrada na trama por meio do personagem Bóris Sanches, ex-militante político de esquerda, dado como morto há 30 anos; denunciado por Mário na época da ditadura militar, Bóris ainda sofre torturas semelhantes às sofridas naquela época pelas mãos do delegado Nogueira. Segundo o autor da trama, Marcílio Moraes, essas temáticas são tratadas exatamente como um meio de dar visibilidade a tais problemas no contexto da televisão brasileira (fazendo, é claro, uma referência à Rede Globo): "Mostro uma realidade social que ficou escondida nos últimos 30 anos no Brasil durante e após a ditadura militar. Não vou tapar o sol com a peneira³⁰". A analogia, apesar de se tratar de contextos e situações históricas completamente diferentes, aponta para um quadro que se estendeu por todo esse período pós-ditadura – a violência policial excessiva –, segundo Adorno e Cardia:

Authoritarian regimes seem to give more strength to the endemic aspect of this abuse of force. If the police use illegal methods during regimes that are formally under the rule of law when rights are suspended such as in 1937 and in 1964 it is to be expected that the abuses would grow. The survival of this abuse, once the country has become mostly urban, when local politicians and landlords are no longer the only sources of power, when the control of the police forces is more formally in the hands of leaders that are elected by the people, when the media is attentive to abuses and denounces them and when international human rights monitoring groups keep such forces under their scrutiny is indeed surprising. (ADORNO e CARDIA, 2000, *online*).

Em *Vidas Opostas*, as primeiras imagens do terror da ditadura surgem quando Mário, sócio das empresas de Isis Campobello, lembra-se de Bóris, que até então se apresentava a ele

-

³⁰ Record imita Globo em "Vidas Opostas" e oferece R\$ 1 mi. Terra TV – 19 de novembro de 2006. http://noticias.terra.com.br/imprime/0,,OI1255624-EI1118,00.html.

como Genaro, empresário interessado em fazer negócios com a empresa Campobello. Em um flashback em imagens dessaturadas e música sombria, a câmera assume a perspectiva de Mário, que desce escadas espiraladas enormes atrás de militares fardados e de um homem que mostra e descreve os ambientes como um guia turístico. Em uma seqüência digna de filmes de terror, que chocam e causam repulsa, a voz do homem se mistura aos gritos de horror e às cenas de homens sendo cruelmente torturados, onde o vermelho do sangue dos torturados é o único destaque nas imagens quase sem cor.

Ao levar Mário pelo "passseio", o homem fala: "Aqui do lado é a vila militar, eles quase nunca reclamam, eles sabem que o que a gente tá fazendo aqui é um trabalho de limpeza, entende? É pelo bem do país". Andando pelos corredores, ao som de gritos de dor, ele continua: "Esse é o problema do choque elétrico. Choque elétrico tem isso, fica esse cheiro". Para os militares, ele apresenta Mário como "um patriota legítimo, que está colaborando e veio conhecer as instalações". Como se mostrasse uma suíte de luxo em um hotel, ele leva Mário para ver algo "especial": uma sala de tortura com homens pendurados em paus-de-arara levando choques elétricos, com uma janela em que quem está dentro não vê o lado de fora. Rindo, ele descreve a "sensacional" máscara de tortura, em que "ela molha a cara do sujeito, e quando ele quer respirar, encharca o nariz de água, como se ele estivesse se afogando". Quase em êxtase, ele vibra: "incrível"! Nessa "demonstração de produto", reconhecemos a voz do homem torturado; é Bóris, que grita desesperadamente em agonia. Ele torna-se o tópico de conversa entre eles, um homem "com nome de comunista e duro na queda", mas logo emenda dizendo a Mário que sabe "como lidar com essa raça". Abaixo, um quadro com imagens da lembrança de Mário, que dá ênfase às imagens de dor e tortura dos militantes.

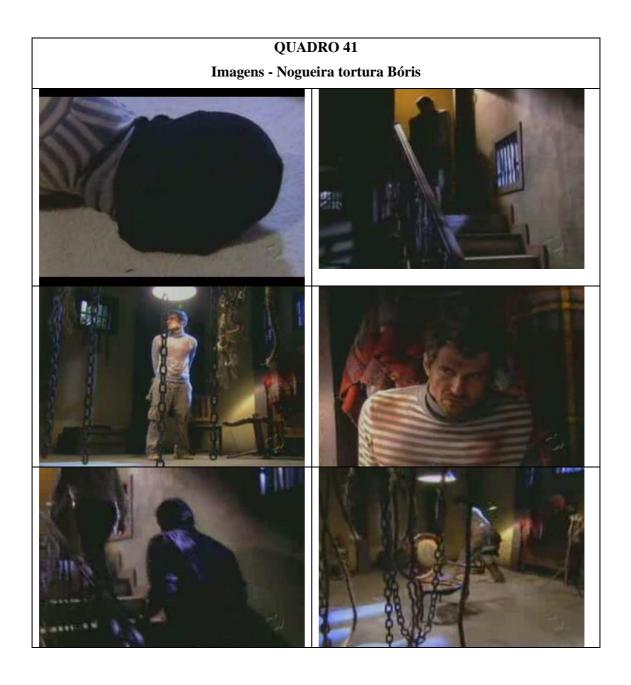
QUADRO 40 Imagens- Lembrança de Mário da ditadura – tortura de Bóris



É possível dizer que as imagens quase em preto-e-branco, aliadas à câmera subjetiva, que traz o homem em primeiro plano, dão um tom documental à sequência. Sabemos que a câmera assume a perspectiva de Mário somente porque o homem se dirige à câmera apresentando-o aos militares. Esse apagamento cria o efeito de imersão, como se nós é que

estivéssemos fazendo o "passeio" pela vila militar, possibilitando ainda, mais uma vez, uma leitura documentarizante da seqüência (Odin, 1984). Podemos observar uma aproximação ao que Odin (idem) descreveu como sistema estilístico do subconjunto *filmes pedagógicos*, em que temos: 1) aparição na tela daquele que fala (no caso, o homem que nos guia e descreve o lugar); 2) a remissão direta do detentor do saber ao leitor; e 3) estruturação abstrata do representado pelo discurso; e comentário do tipo descritivo ou explicativo.

O outro momento de referência ao horror do período ditatorial é a seqüência em que Nogueira e Hélio seqüestram, prendem e torturam Bóris no porão da casa de praia do delegado, como forma de repressão e vingança por Bóris se aliar e ajudar Joana, Miguel e a comunidade do Torto contra as tentativas do corrupto delegado de incriminar o casal. A justificativa de Nogueira, mais uma vez, é o cumprimento do dever, pois sabe que Bóris é um "bandido que está se escondendo atrás de uma identidade falsa"; o objetivo: fazer Bóris "confessar" seus crimes. Ele continua, fazendo referência à ditadura: "o Brasil continua o mesmo. Bandido aqui não tem vez não. O prende-e-arrebenta continua em vigor". As agressões começam no barco a caminho da casa de praia; o capuz, elemento minuciosamente descrito na lembrança de Mário retorna. O cenário é também é bastante significativo; a sala escura com uma única fonte de luz acima da cadeira onde Bóris é amarrado e torturado nos traz à mente as salas de tortura da ditadura, além das correntes e cordas penduradas no teto e a porta de ferro. Aqui, a câmera é objetiva, os closes na face agonizante de Bóris enquanto urra de dor alternados aos ângulos da câmera atrás das correntes (como se observássemos escondidos) também forçam uma proximidade à situação representada. O sadismo e a crueldade do homem-guia de Mário é o mesmo do delegado Nogueira, que vibra ao conseguir fazer Bóris desmaiar de dor e finaliza: "foi divertido, né?". "Mas estou ficando cansado, vamos dar um tempo para respirar", pois "socar gasta mais energia que malhar". E, assim como o homem-guia, Nogueira acredita que cumpre o dever, um dever à pátria, comparandose a um herói de guerra; ao ser chamado de psicopata por Bóris, Nogueira diz: "Psicopata é uma questão de ponto de vista, meu caro. Homens capazes de grandes gestos, que não se detêm diante de falsos moralismos, que agem cruelmente com seus inimigos são considerados heróis durante a guerra, meu rapaz".





Os elementos cênicos da seqüência não são gratuitos, ao contrário, estão compostos de forma que o compartilhamento da dor e da humilhação são inevitáveis e quase intoleráveis: afinal, como afirma Aristóteles (2007), referindo-se à tragédia grega, "todas as coisas dolorosas e desagradáveis estimulam a compaixão". No caso de Bóris, nossa compaixão com o personagem (ou herói trágico) nos parece maior, tratando-se de um personagem do *bem*, solidário e justo. "Deste modo, sentimo-nos piedosos quando o perigo nos circunda. Também somos piedosos com aqueles que se assemelham a nós (...), pois, em todos esses casos, é mais provável que venhamos a sofrer os mesmos infortúnios" (ARISTÓTELES, 2007, p. 102).

De forma variada, podemos entender que a leitura dessas imagens nos remete a pensar no castigo físico como o acontecimento mais marcante da negatividade do regime militar, optando por um tipo de estética que utiliza recursos amplamente reconhecidos por um grande público para caracterizar o sofrimento. Como pudemos perceber no depoimento do autor, a trama pretende mostrar aos espectadores as atrocidades políticas de um passado não tão distante, além de sugerir que a violência e a corrupção das autoridades atuais se compara à violência cometida naquele período. Por isso, eles batem sempre na mesma tecla da violência e discriminação, dando cores fortes à crueldade, ao sadismo e à tortura. Além disso, essa associação pode se estender, considerando sempre que o discurso se manifesta sob determinadas coerções sócio-históricas, ao próprio embate da emissora de Vidas Opostas e a Rede Globo, em uma referência às acusações (ver item 1 do capítulo II) de legitimação da ditadura pela emissora fundada por Roberto Marinho (MIGUEL, 2000). Vale a pena ainda destacar o caráter inédito desse tipo de imagens em uma telenovela brasileira; ainda que algumas telenovelas tenham feito menção ao período ditatorial (podemos citar Senhora do Destino [2004], cujo início da narrativa se passa no auge dos conflitos do regime militar), essa temática na televisão se concentrou nas minisséries, tais como Anos Rebeldes (1992) e Queridos Amigos (2008). Isso se deve especialmente à característica de obra fechada da minissérie, que não sofre tanto como a telenovela com as coerções da audiência, o que permite o autor a dispor de maior liberdade, reflexão e refinamento nas discussões de temáticas sociais mais complexas. Mesmo assim, é possível dizer que, no que tange às imagens de tortura e violência daquele período, a temática ainda é tratada com muita cautela pela televisão brasileira, questão resolvida há tempos pelo cinema.

Assim, em *Vidas Opostas* temos, por um lado, a afirmação de que a ação abusiva das instituições policiais não está dissociada da explosão da violência criminal e da consolidação de redes de tráfico de drogas em torno de bairros pobres, situações essas que, favorecidas pela

ausência do Estado, produzem formas de poder baseadas na coerção e no constrangimento das comunidades residentes em favelas e periferias urbanas. Mas tal situação se torna possível uma vez que a especificidade dos órgãos de segurança pública relaciona-se diretamente ao seu caráter de detentores legais dos meios de exercício legítimo da violência, delegando a aplicação das respectivas competências junto à sociedade civil. Dessa forma, a política de segurança pública expressa e reafirma, para o bem e para o mal, esse Estado que representa. Segundo Pinheiro (1997, p. 43):

No Brasil, assim como em muitos outros países da América Latina, há um enorme *gap* entre o que está escrito na lei e a realidade brutal da aplicação da lei. A nova Constituição do Brasil, promulgada em 1988, conseguiu incorporar muitos dos direitos individuais que foram violados sistematicamente no período da ditadura militar. Os direitos à vida, à liberdade e à integridade pessoal foram reconhecidos, e a tortura e a discriminação racial são considerados crimes. No entanto, apesar do reconhecimento formal desses direitos, a violência oficial continua.

Alba Zaluar (2007), em seu artigo "Democratização inacabada: fracasso da segurança pública", discute, em certo ponto, sobre a integração histórica entre o regime militar e o crime organizado. Segundo a autora (2007), o regime militar, com o emprego legal da tortura, prisões ilegais e censura, abriu caminho para a disseminação do crime organizado em vários setores; alguns oficiais da época acabaram, após o regime, tornando-se membros de grupos de extermínio ou de extorsão, ou então associando-se aos bicheiros e traficantes de drogas (idem, ibidem). Esses oficiais ainda eram protegidos pela "Lei de Segurança Nacional" e pela "Lei de Anistia", que proibiam processos de acusação, favorecendo a impunidade desses crimes. Segundo a autora, essa "forma de conciliação, imposta pelos militares envolvidos, foi direcionada a reprimir a memória de quaisquer atos ilegais, sem um debate público sobre o perdão e a reconciliação conscientes e aceitos pelos cidadãos brasileiros" (ZALUAR, 2007, p. 40).

Além disso, o clientelismo acentuado nessa época e a nova ideologia das comunidades acabaram por segmentar rigidamente as periferias urbanas; a favela passou a se chamar

comunidade, ainda que agregando uma grande diversidade interna. Essa segmentação, assim, facilitou muito a entrada e o domínio dos traficantes armados, assim como a repressão policial nesses locais. O resultado desse quadro hoje, segundo Zaluar (2007), foi que:

tampouco se discutiram as conseqüências da militarização das polícias durante o regime militar nem as formas de ação superadas para um mundo criminal governado por organizações transnacionais ligadas aos negócios legais. Visto que houve poucas reformas no sistema de Justiça e, principalmente, quase nenhuma mudança nas práticas policiais no que diz respeito aos pobres, pode-se dizer que os efeitos do regime militar ainda estão presentes no funcionamento dessas instituições que não respeitam os direitos civis dos cidadãos (ZALUAR, 2007, p. 40).

Sem mencionar que, no período de desenvolvimento econômico vivido pelo Brasil nos anos do regime militar, a riqueza aumentada nunca foi distribuída, seguindo-se assim um processo de democratização em que, em vez de crescimento econômico, houve várias crises econômicas, morais e políticas provocadas inicialmente pela inflação rápida e, após a estabilização da moeda, pelos vícios do sistema eleitoral brasileiro (ZALUAR, idem). Dessa forma, não apenas o país manteve uma das piores distribuições de renda do mundo, mas também enormes desigualdades em termos de acesso à Justiça. "Até mesmo depois da Constituição de 1988, que garantiu os direitos civis a todos, os pobres continuaram a sofrer violações graves desses direitos no que diz respeito às relações com os policiais" (idem, ibidem).

Sendo assim, ainda que com a democracia o Estado não esteja mais envolvido em perseguições políticas, ele é responsável por impedir as práticas repressivas ilegais que sobreviveram às transições democráticas. Para isso ocorrer, o Estado precisaria, segundo Pinheiro (1997), acabar com a impunidade dos crimes oficiais da mesma forma que o faz com crimes cometidos pelos indivíduos. Mas no Brasil e em muitas democracias recentes da América Latina, o Estado mostrou-se incapaz ou mesmo sem vontade de punir as práticas criminosas dos agentes do estado.

Em *Vidas Opostas*, é possível observar que o tratamento da temática apresenta um panorama que retrata a violência e corrupção oficiais como um dos grandes problemas sociais que mancham a história política e social da democracia brasileira. Ao tratar a temática relacionando-a a construção caricata do personagem do delegado Nogueira, além de trazer personagens representativos da instância do *bem* da *lei*, a trama procura "jogar" com os possíveis sentidos construídos acerca da problemática da violência policial. Por um lado, ela não parece mostrar uma possível conivência com tal violência, justificando-a ou legitimando-a – o que podemos observar, de certa forma, na representação da violência do tráfico³¹; por outro, ela apresenta uma visão pouco positiva em relação à resolução do problema: ainda que o *bem* da instância da *lei* tenha triunfado ao final da trama, a violência de Nogueira só foi, de fato, neutralizada com sua morte – realizada pelas mãos de Erínia.

2. Violência de gênero

Ainda que, em nossas categorizações metodológicas das relações de violência de *Vidas Opostas* (ver Capítulo II), crianças e mulheres do asfalto estejam inseridas dentro de categorias sociais maiores de *executivos*, dedicamos aqui um sub-item a esse tipo de violência na trama. O delegado Dênis Nogueira, como já mencionado anteriormente, também abusa de seu poder de autoridade para violentar e agredir fisica, sexual e psicologicamente mulheres com quem convive. No entanto, aqui consideramos violência de gênero, e não violência contra a mulher, por se tratar de um conceito mais amplo, que abrange não apenas as mulheres, mas também crianças e adolescentes objetos da violência masculina, que, no Brasil, é constitutiva das relações de gênero (ARAÚJO *et al.*, 2004). Assim, a violência de gênero produz-se e reproduz-se nas relações de poder onde se entrelaçam as categorias de gênero,

³¹ Podemos citar a polêmica instaurada pelo filme Tropa de Elite (2007), acusado de ser fascista, de legitimação da violência policial.

classe, raça/etnia. Em *Vidas Opostas*, o Delegado Nogueira vitimiza pessoas com as quais estabelece diferentes relações sociais, incluindo sua esposa, Neusa, e seu filho, Felipe. Dedicamos um item à parte para esse tema, uma vez que se trata de um tipo de violência que se dá no âmbito privado – e não estatal, como a violência legitimada contra o crime – ainda que se estabeleçam, na trama, relações entre esses dois tipos de violência exercidas por Nogueira.

Podemos dizer que a violência de Nogueira contra Neusa expressa uma forma particular de violência global mediatizada pela ordem patriarcal que supostamente daria a ele, como homem, o direito de dominar e controlar sua mulher, podendo para isso usar a truculência. Nesse sentido, a ordem patriarcal é o fator preponderante na produção das agressões, uma vez que está na base das representações de gênero que legitimam a dominação masculina internalizada por homens e mulheres (ARAÚJO *et al.*, 2004). Segundo Bourdieu (1999), a dominação masculina exerce uma "dominação simbólica" sobre todo o tecido social, corpos e mentes, discursos e práticas sociais e institucionais; des-historiciza diferenças e naturaliza desigualdades entre homens e mulheres. Para o autor, a dominação masculina estrutura a percepção e a organização concreta e simbólica da vida social.

A valorização da masculinidade começa com a explicação bíblica da Eva sendo criada, do homem e para o homem, a partir da costela de Adão. Essa primeira união entre um homem e uma mulher, representação da união divina dos corpos, considerada a necessidade de conservação da espécie, caminha, pelo relato da Bíblia, para um final nada feliz. Eva, deixando-se levar pela tentação da serpente, desobedece a Deus, colhe o fruto proibido e oferece-o a Adão. Descoberta a desobediência, ambos são castigados com a expulsão do paraíso.

16. Depois, disse à mulher: Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos hão de nascer entre dores. **Procurarás compaixão a quem serás sujeita: o teu marido**.

^{17.} A seguir, disse ao homem: Por que ouviste as palavras da tua mulher e comeste o fruto da árvore a respeito da qual eu te havia ordenado: não comerás

dela. Maldita seja a terra por tua causa. E dela só arrancarás alimento a custa de penoso trabalho em todos os dias de tuas vidas.

18. Ela produzirá espinhos e comerás a erva dos campos.

19. **Comerás o pão com o suor do teu rosto**, até que voltes à terra de onde foste tirado... (Gênesis, cap. 3).

Expulsos do Paraíso e condenados a viver lado a lado na Terra, as palavras divinas não só determinam os papéis do homem e da mulher na sociedade, mas são, elas próprias, a representação desses papéis, traduzidas em relações de poder e dominação que se reproduziram ao longo dos séculos: ele, como provedor da família, e ela, condenada a parir os filhos na dor e a viver sob a sujeição e compaixão do marido. A Bíblia, assim, como o relato mais antigo da explicitação dessa relação e ainda, como poderoso instrumento de imposição/manutenção desses padrões na sociedade, passa a naturalizar a definição das mulheres como *o segundo sexo*, segundo no sentido da ordem cronológica da criação e segundo no sentido de secundário – estabelecendo, dessa forma, um certo imaginário social sobre as relações homem/mulher.

Essa lógica da ordem patriarcal, assim, se manifesta enfaticamente na relação conjugal de Dênis Nogueira e Neusa, que sofre com a violência exercida pelo marido autoritário. Essa violência se expressa sob diversas formas, seja sob formas de ameaças, chantagens, xingamentos, proibições; forçá-la a ter relações sexuais contra a vontade, exercer influência sobre o filho, colocando-o contra a mãe. Violências que deixam marcas invisíveis, que não necessariamente se inscrevem no corpo apenas, mas, principalmente, na vida social e relacional. Um dos momentos de maior terror sofrido por Neusa foi a instituição dos "10 mandamentos do casamento" (ver FIGURA 3), criados por Nogueira e que Neusa deveria seguir à risca sob o risco de sofrer punições violentas. Podemos perceber, nesses mandamentos, que, com o papel de patriarca, Nogueira acredita ter a função de enquadramento, de domesticação das pessoas que vivem no domicílio, segundo a "lei do pai" (FREUD, 1991).



FIGURA 3 – Os 10 mandamentos de Nogueira (Fonte: Jornal Agora)

A violência do homem contra a mulher na relação conjugal, segundo Cunha (2007), é a ação que faz do outro uma coisa, um objeto sem desejo, sem independência, sem autodeterminação. Dizendo de outro modo, parece que a meta daquele que violenta é alcançar o completo aniquilamento do violentado, transformá-lo em sujeito assujeitado, despossuído de vontades e desejos. A vida dela deve expressar a vida dele, seu corpo deve servir somente às necessidades daquele que a possui (idem).

Ainda que a perspectiva de Bourdieu sobre a reprodução da ordem patriarcal nas relações sociais seja válida aqui, torna-se necessário cuidado para não cair em generalizações; afinal é imprescindível considerar contextos sociais e históricos diversos, "a dominação masculina não deve ser analisada como um bloco monolítico onde tudo está dado, onde as relações se reproduzem de modo idêntico" (LANG *apud* ARAÚJO *et al.*, 2007, p. 19). Os

gêneros são construções sociais da diferença entre os sexos e um campo primordial onde o poder se articula; ao longo dos séculos, existiram produções e legitimações diversas das construções de poder sobre a diferença sexual. Segundo Giddens (2003, p. 137), a dominação das mulheres na era pré-moderna foi, de fato, garantida "acima de tudo pelos 'direitos de propriedade' sobre as mulheres que os homens em particular detinham, associados ao princípio das esferas separadas". No entanto, a situação se transforma na sociedade moderna; com as conquistas de direitos, libertação econômica, social e sexual da mulher, as divisões vão, aos poucos, se diluindo. Mas, na maioria dos contextos da sociedade moderna, os homens ainda se recusam a soltar as rédeas do poder, daí a existência ainda de divisões sexuais no trabalho e no lar. O autor acredita que, atualmente, "grande parte da violência sexual masculina provém mais da insegurança e dos desajustamentos, do que de uma continuação ininterrupta do domínio patriarcal. A violência é uma reação destrutiva ao declínio da cumplicidade feminina" (idem, p. 138). Pois, "na medida em que o poder do homem está baseado na cumplicidade das mulheres, e nos préstimos econômicos e emocionais que as mulheres proporcionam, ele está ameaçado" (idem, p. 148).

E parece-nos exatamente o caso das relações de violência entre o delegado Nogueira e as mulheres; acreditando no seu poder de patriarca, ele abusa e violenta sua mulher. Havia a cumplicidade da mulher, uma vez que Neusa aceitava calada todas as agressões do marido, escondendo de todos – especialmente de seu filho – a violência sofrida, por medo de perder a estabilidade familiar, emocional e econômica. Tânia Cunha (2007), em seu estudo sobre violência de gênero em classes sociais altas, confirma esse quadro:

As expectativas do casamento ideal, de felicidade, de permanência e de estabilidade estão presentes na maior parte dos casamentos que são realizados, mesmo hoje, quando os costumes e as perspectivas sociais e sexuais já não são as mesmas de tempos atrás. Atualmente, persiste, ainda, o medo do fracasso, o medo do mau desempenho dos papéis estabelecidos, enquanto sujeito social e familiar, o medo de não conseguir manter o parceiro, o medo da solidão, o medo de educar os filhos sozinha, o medo de manter uma família, o medo de se sentir abandonado, etc. Essas e outras razões têm levado muitos casais a uma convivência marcada pelo desespero e pela violência (2007, p. 73).

É só quando encontra Pedro, que passa a representar então a segurança emocional e financeira, que Neusa toma a coragem de enfrentar o marido. Quando isso acontece, Nogueira vê ameaçado o seu poder patriarcal e passa a agredir Erínia, sua amante – que até então tratava com delicadeza, especialmente por se tratar de uma mulher rica e independente. A cumplicidade feminina, no caso de Erínia, ocorre não por uma dependência emocional ou financeira, mas porque Erínia e Nogueira, grandes vilões do asfalto, se uniram em esquemas ilegais na tentativa de incriminar Joana e Miguel por tráfico de drogas; e Nogueira, por ocupar um cargo de autoridade – usufruindo há tempos da impunidade – leva toda a vantagem na relação.

Dessa forma, mais uma relação de dominação masculina se estabelece, e a violência contra a mulher é mostrada e falada de forma a explicitar toda a crueldade e o sadismo de Nogueira. Erínia passa a ser constantemente agredida verbal, moral e sexualmente, aceitando e sofrendo a violência em silêncio. O medo de ser punida de alguma forma pelo delegado faz a empresária atender prontamente aos chamados de seu algoz. Esse processo da violência sofrido por Erínia pode ser percebido no desenvolvimento da trama; no início do envolvimento de Erínia e Nogueira, ainda consensual, havia uma relação de igualdade, e até de superioridade de Erínia. Era ela quem "comandava" as relações sexuais, em que cenas de strip-tease eram freqüentes.

Na primeira situação de violência entre os dois, Erínia tira satisfações com Nogueira por ele não cumprir um acordo feito por eles. Nogueira chega, reverenciando-a de braços abertos, dizendo: "Aqui está o súdito, servo, atendendo à convocação da minha rainha". Ela, com a voz alta e aguda, grita com Nogueira, pedindo explicações, enfrentando-o cara a cara ou então de uma posição superior. Ele se insinua, dizendo que tem em mãos "um homem com H maiúsculo". Com a recusa debochada de Erínia, que lhe dá as costas, dizendo "agora, não. Estou cansada", Nogueira muda completamente de comportamento. A música de tensão se transforma na música Crunch, trilha incidental que caracteriza a maldade dos vilões da trama, no exato momento em que Nogueira segura Erínia pelo pescoço, gritando: "Você não vai querer me desafiar nessa altura do campeonato. Tá maluca, é?".

QUADRO 42

Seqüência - Erínia enfrenta Nogueira, ele a agride

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



Após esse episódio, e também após muitas ameaças e coerções, Nogueira assume o seu papel de "macho dominante" que perdera com Neusa. A violência a que Erínia é submetida torna-se ainda pior, com o desenrolar da trama e com Nogueira perdendo cada vez mais o poder em seu cargo de autoridade. A relação dominação/submissão entre os dois é bastante explicitada nas cenas, tanto nas formas de violências empregadas, quanto na estilística das seqüências.

Erínia, que antes mantinha um nítido ar de superioridade, que tratava Nogueira com um misto de desdém, sedução e agressividade, passa a agir com obediência, submetendo-se prontamente às vontades de Nogueira e falando calmamente, usando sempre palavras cordiais e delicadas. Podemos citar a seqüência em que Erínia vai à casa de Nogueira implorar ao seu agressor que pare com a pressão e violência contra ela e sua família; podemos perceber que Erínia sorri, bastante tensa, e várias vezes desvia o olhar para não encarar diretamente Nogueira:

QUADRO 43

Seqüência – Nogueira agride Erínia

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



(Nogueira abre a porta e diz:) Nogueira: - *Opa*, *veio*

rápido!

olhar de Nogueira)
Erínia: - É, pouco trânsito.
(Nogueira fecha a porta e tira o paletó)
Nogueia: - Quer beber alguma coisa?
(Erínia, com a voz baixa, responde:)
Erínia: - Uísque. Sem gelo,

por favor.

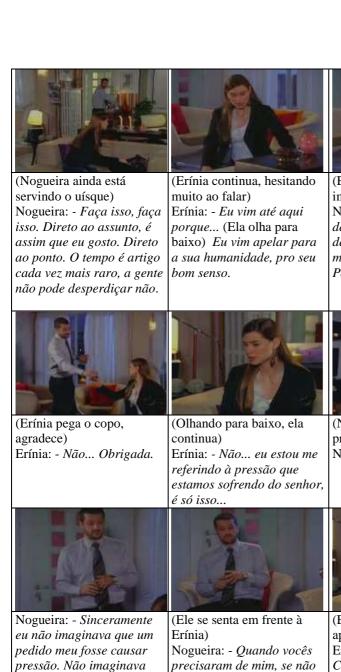
(Erínia entra e desvia o

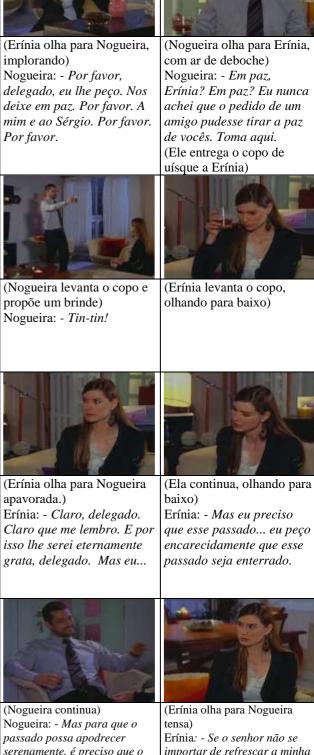


(Nogueira serve o uísque) Nogueira: - Já vi que bebe bem. Assim que eu gosto.



(Erínia senta-se, já se desculpando)
Erínia: - Infelizmente eu não tenho muito tempo, delegado. Infelizmente. Por isso eu vou direto ao assunto que me trouxe aqui.







apodrecendo. Não tenho a

menor intenção de exumá-lo,

enterrado, está lá

a menor.

mesmo.

(Erínia sorri, aliviada, e se senta mais próximo a Nogueira) Nogueira: - Ótimo. Eu fico muito feliz ouvindo isso.

me falha a memória, eu fiz

Exatamente o que você me pediu, ta lembrada?

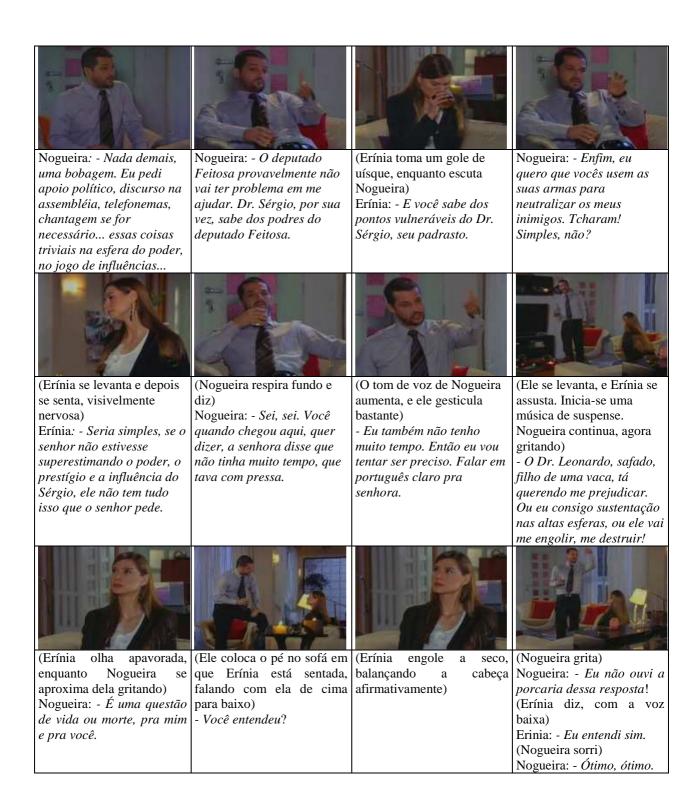
tudo o que me pediram.



serenamente, é preciso que o seu padrasto, o Dr. Sérgio, faça exatamente aquilo que eu pedi. O que foi que eu pedi mesmo? Nada, uma bobagem. Algo que ele deve ter feito pra muita gente por aí. Bobagem.



importar de refrescar a minha memória, eu infelizmente não me lembro exatamente o que o senhor pediu para o Sérgio.



Podemos observar, comparando a primeira cena de violência com esta última, uma mudança na forma que a violência é exercida sobre Erínia. Se antes Erínia enfrentava Nogueira de frente, a relação dominação/submissão que passam a ter faz com que a violência seja exercida principalmente de uma posição superior, ilustrando a dominação masculina descrita por Bourdieu (1999). O autor afirma, em seus estudos, que, na ordem da sexualidade,

as diferenças sexuais estão imersas em um conjunto de oposições que organizam toda a relação entre homem e mulher e os atributos e atos sexuais se vêem sobrecarregados de determinações antropológicas: "O movimento para o alto sendo, por exemplo, associado ao masculino, como a ereção, ou a posição superior no ato sexual" (idem, p. 16). Ao se cristalizar a posição superior do ato sexual como naturalmente masculina, outras situações sociais passam a ser identificadas ao masculino, pois o superior não quer dizer apenas acima, mas também elevado, grau máximo, de qualidade excelente, autoridade mais elevada, hierarquia (idem). Segundo Alves (s.d.), essa relação já havia sido sublinhada por Aristóteles: "A relação do macho face à fêmea é naturalmente, a do superior para o inferior; o macho é o governante, a fêmea, o súdito" (apud ALVES, idem).

Essa situação de superioridade na violência pode ser observada ainda na continuação da cena, em que Nogueira manda Erínia se ajoelhar e "levantar a patinha" para que ele a algeme. Mesmo em outras situações, Nogueira exerce a violência de cima para baixo, jogando sua vítima ao chão, para chutá-la. Um recurso estilístico utilizado nesse sentido é o contraplongée, plano em que a câmera filma Nogueira de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar, dando "uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu" (MARTIN, 2007, p. 41). Além disso, a câmera assume o ponto de vista da vítima, criando um processo de identificação com este personagem (XAVIER, 2005). A relação de dominação, além da posição superior, também se manifesta nas cenas de estupro, em que Nogueira sempre exerce a agressão por trás da vítima (diferentemente da violência entre Joana e Jacson, que é sempre de frente, e em que o estupro nunca se concretiza), em que pode assumir o controle do ato sexual ao mesmo tempo em que pode visualizar o corpo feminino. Além disso, vale lembrar que posições sexuais também sugerem uma situação de dominação (como afirmou Bourdieu) e, com o processo civilizador, também sofreram transformações, separando os homens dos animais, o sexo como reprodução e o sexo incluído num relacionamento amoroso (aqui, lembramos o filme "Guerra do fogo", de 1981, que ilustra esse processo).

QUADRO 44 Imagens - Relação submissão/dominação





O estupro, assim, torna-se uma das maiores manifestações da dominação masculina. Em seu estudo sobre o discurso de protagonistas de violência sexual, Machado (2001), afirma que os crimes de estupro revelam o processo de construção da masculinidade ao longo dos séculos. Segundo a autora, a afirmação da transgressão não significa confissão de culpa; muitas vezes, mesmo quando afirmam "saber" que executaram um ato de violência e imposição sexual, esse saber é deslocado para um outro "saber" que lhes parece primordial: o de que tais atos sexuais estão de acordo com o imaginário erótico cultural de que a iniciativa sexual é masculina e o feminino é o objeto sexual por excelência (idem). Assim, ela afirma que:

O ato de estupro realiza superlativamente a ruptura entre sujeito e objeto da sexualidade. O interdito do corpo feminino em nome de uma relação social é suprimido face à afirmação unívoca do feminino como puro objeto. Torna hiper real a divisão entre "ter" ou "não ter" o "órgão erétil" que se apodera sexualmente do outro, e "ser sujeito social e sujeito da ação sexual" ou "não ser sujeito social e sujeito da ação social". O estupro á a realização da performance da anulação da vontade do outro feminino (idem, p. 6).

A anulação da sexualidade feminina também pode ser observada nos adjetivos empregados por Nogueira ao referir-se às mulheres que violenta: "cachorra", "vagabunda", "ordinária", "vadia", "piranha", "vaca", "safada". Todos são adjetivos com conotação sexual, melhor dizendo, esses adjetivos referem-se às mulheres com vida sexual considerada libertina, que assumem papel ativo nas relações sexuais.

Além da violência sexual, o estupro, Nogueira ainda sente prazer ao violentar fisicamente as mulheres; ele entra em êxtase ao ver o sofrimento e a dor das suas vítimas, o que é enfatizado pelos closes nas expressões de horror e certos detalhes de câmera. Seu alvo predileto é o rosto das mulheres; sádico, além de dar tapas e socos, Nogueira freqüentemente ameaça desfigurar o rosto delas. Um estudo com estatísticas sobre violência contra a mulher (GARBIN et al, 2006) constatou que grande parte dos casos de agressões físicas de homens contra mulheres atinge o rosto; segundo esse estudo, a preferência do agressor pela face das vítimas reflete o caráter simbólico de humilhação que o agente imprime à mulher quando atinge seu rosto. A intenção, assim, é tornar a agressão visível e com isso prejudicar um dos atributos físicos mais valorizados cultural e socialmente, que representa a beleza feminina (idem). Em uma das situações, ele diz, estapeando e segurando com força o rosto de Erínia: "seria uma pena ver um rostinho tão bonito marcado, machucado e cheio de cicatrizes. Uma mulher Frankestein". Em outra, ele lambe o rosto de Erínia, e depois aproxima um cigarro aceso, sob o olhar aterrorizado dela. A câmera assume o ponto de vista de Erínia, e Nogueira quase encosta a ponta do cigarro na câmera.

QUADRO 46

Seqüência – Nogueira ameaça queimar o rosto de Erínia

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)





A violência de gênero em *Vidas Opostas*, como mencionamos, não atinge apenas as mulheres que cercam a vida de Nogueira; ela também se manifesta em relação a seu filho, Felipe, ainda que indiretamente. Dênis Nogueira não age com violência com seu filho; ao contrário, porta-se como pai zeloso, e é o maior ídolo do filho. No entanto, como este trabalho aborda a violência como qualquer tipo de dano físico, moral, emocional e psicológico, consideramos como violência as situações a que Felipe é submetido, dentro e fora de sua casa.

De fato, Nogueira é considerado um verdadeiro herói para seu filho, que o trata com cega obediência e idolatria, mesmo quando o pai, nervoso, age com certa indiferença. Aos olhos de Felipe, Nogueira é a figura do policial super-herói, autoridade com poder supremo que luta contra a corrupção e a criminalidade no país, prendendo e derrotando os bandidos e "homens maus". Mesmo testemunhando diversas brigas entre os pais (que a mãe se esforçava para disfarçar e esconder do filho), para o garoto, torna-se inconcebível a idéia de sua mãe se separar e fugir de seu pai, como "se ele fosse um bandido qualquer". Na ocasião da separação

do casal, Nogueira lança mão dessa confiança cega do filho para manipulá-lo e colocá-lo contra a mãe; fazendo-se de vítima, ele mostra fotos de sua mãe com Pedro, dizendo que ela os "jogou para o escanteio, para o chão para viver com esse rapazote".

- Senta aí, filhão, que eu preciso te mostrar uma coisa. (Ele pega um envelope no armário)
- O que é, pai?
- Bom, na verdade eu não queria te mostrar isso, mas eu preciso provar pra você que todas as acusações que sua mãe fez sobre mim são falsas.
- Eu sei, pai, que você fala a verdade.
- Sei, entre nós não tem segredos, não é verdade, filho. Eu imagino como deve ter sido difícil hoje pra você, me ver com a sua mãe naquela situação, com o juiz. Enfim, tudo o que aconteceu. Quero que você saiba que eu fiquei muito orgulhoso, hein. Você foi muito corajoso, moleque.

(Felipe abre um sorriso, contente com o elogio) – Que isso!

- -Você sabe que foi muito difícil pra mim ficar sem você, né? Foi muito duro.
- Pra mim também, pai. Olha, eu gosto muito da mamãe, sabe? Eu acho ela demais. Mas ela tem andado meio louca esses últimos tempos. Me tirar assim de casa como ela tirou, né... não devia ter feito aquilo. Eu não saquei porque ela fez aquilo não, pai.
- É filho, eu também fiquei muito triste com as coisas que a sua mãe fez, sabe. Você sabe que o seu pai sempre gostou muito dela, sabe? Sempre amei muito a sua mãe.
- Sei pai, eu sei disso. Sempre vinha com presente pra ela. Você era legal com ela, sempre. E ela nunca tava contente.
- É, e sabe também como eu fiquei triste com as coisas que ela inventou sobre mim. Eu fiquei chocado, filho. Ela inventou barbaridades sobre mim, você sabe disso.
- É, eu sei, pai. Eu to sabendo sim. Agora, o que tem nesse envelope aí, hein?
- Pensei muito antes de te mostrar isso, filho. Mas hoje você provou que é um homem. Já está na hora de você tomar conhecimento de tudo. Veja aí com os seus próprios olhos. Pode abrir. (Felipe pega o envelope)
- Tua mãe tem um namorado, meu filho. Ela me trai há muito tempo. Foi por isso que ela abandonou essa casa, pra viver com esse camarada aí. Largou a gente pro escanteio, no chão, pra viver com esse rapazote.

(Felipe chora ao ver as fotos e Nogueira o consola).

É interessante observar como Felipe reproduz o discurso autoritário e preconceituoso de Nogueira, mostrando, como afirma Ruiz e Mattiolli (2004, p. 112), em estudo sobre violência doméstica e psicológica, que

as relações com o outro são fundamentais na constituição da personalidade de um adulto quando criança. A família torna-se o lugar onde a criança vai desenvolver formas de lidar com os conflitos tanto internos quanto externos. (...) A presença do pai completa esse primeiro mundo de relações da criança e as trocas afetivas entre pais e filhos vão alicerçando a constituição do sujeito.

O comportamento de Felipe com a mãe é bastante divergente do comportamento que ele possui com o pai, mesmo antes da manipulação psicológica de Nogueira sobre ele. Não

havia a mesma subserviência em relação à mãe, com quem agia até com certo tom de autoridade e rebeldia, quase sempre falando imperativamente. Neusa, sempre serena e submissa, nunca repreendeu as atitudes do filho, para com ela e com os outros.

A reprodução do comportamento do pai é ainda mais evidente quando Felipe entra em contato com Madalena, moradora do Morro do Torto que, por conta da perseguição de Nogueira a sua mãe Rosária, passa a viver sob os cuidados da milionária Ísis Campobello. O primeiro encontro entre os personagens se dá na praia, ambiente que, na trama, é um dos únicos que agrega personagens da favela e do asfalto. A cena se passa na "Barraca do Cicio", onde Felipe e Madalena "disputam" um coco verde gelado.

OUADRO 47 Seqüência – Madalena e Felipe se encontram na praia

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



(Plano geral da Barraca do Cicio, que está movimentada)



(Cicio está alegre e conversa com os clientes. A música de fundo é Partido alto)



(as crianças se agitam com a | (Cicio se dirige a eles) demora de Cicio, e começam a chamá-lo)



Cicio: - Calma, calma. Já tô indo.



(Felipe, irritado, diz) Felipe: - Eu tô te chamando, pô. Se toca aí.



(Cicio pega um coco e entrega para Madalena) Cicio: - Calma, tá aqui. No capricho. Minha princesinha. Um coco pra menina mais linda dessa praia.

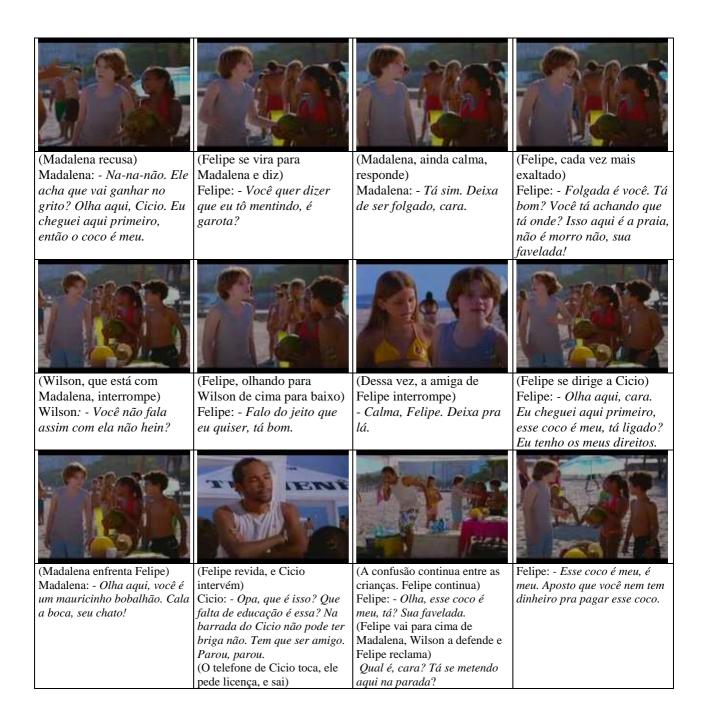


enquanto Felipe reclama para Cicio) Felipe: - Olha aqui, cara. Eu cheguei aqui antes, esse coco aí é meu, tá. É meu.

(Madalena agradece,



(Cicio, sem graça, diz à Madalena) Cicio: - Madalena, dá licença que eu vou dar esse coco pro rapazinho que ele ta muito nervoso, entendeu? Já faço outro pra você, tá meu amor?



Podemos observar na fala de Felipe inúmeros pontos de identificação com o discurso de Nogueira, especialmente uma fala de autoridade e discriminação com pessoas da comunidade, "Você está achando que está onde?", "sua favelada", "aposto que nem tem dinheiro para pagar esse coco", além da reprodução do tom de voz, gestos e maneira de olhar esse outro da favela. Em outra cena, em que Felipe encontra Madalena na escola, podemos perceber que, para agredir Madalena, ele se utiliza dos mesmos adjetivos empregados por seu pai em relação a Cicio (ver item 1 deste capítulo): "Gente do lixo", "sem pai nem mãe", cachorro vira-lata".

QUADRO 48

Seqüência - Felipe agride Madalena na escola

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



(Madalena se vira para Felipe) Madalena: - *O que você quer, hein, garoto?*



(Felipe, de pé, fala com madalena, com ar de superioridade) Felipe: - Agora eu descobri quem você é.



Madalena: - *Descobriu o quê?*



Felipe: - Eu sei que sua mãe te deixou, que você agora é criada por uma mulher caridosa, tá bom? Que recolhe gente do lixo, igual você.



(Madalena olha, horrorizada)



(Felipe continua a agressão) Felipe: - E que se não fosse por ela, você estaria comendo comida do lixo, igual mendigo e cachorro vira-lata.



(Madalena se levanta, e enfrenta Felipe) Madalena: - Vai te catar, garoto. Lixo deve ter na sua cabeça. Não se mete na minha vida não, tá.



Felipe: - Me meto sim, tá bom. Porque você ta poluindo o colégio, tá faveladinha? Isso aqui não é pra gente igual a você, que é sem pai nem mãe.



Madalena: - Olha aqui, eu tenho mãe sim, tá ouvindo? E ela ta viajando, eu tô na casa da minha madrinha rica. E se você continuar no meu pé eu conto tudo pra ela. E quem vai sair do colégio é você.



Felipe: - Que mané viajando. Pára de mentir, garota. Faveladinha, idiotinha.



(Madalena parte para cima de Felipe, seus amigos a impedem)



diz)
Felipe: - Olha, gente. Ela
morde. Cuidado com ela
que ela morde.



Felipe: - Garota, te liga. Ninguém quer você aqui, tá bom.



(Ele ameaça Madalena)
Felipe: - Cuidado, viu.
Porque o meu pai, ele é
policial. Ele tranca gente
igual você, gente da sua
laia. Agora te manda daqui,
vai.



(Música infantil, em tom triste)



(Madalena sai e começa a chorar)

Essa manipulação e adoração pelo pai só acaba quando Felipe testemunha o pai violentando Daniela, garota de programa moradora da favela, em uma praia deserta. O garoto, que queria passear com o pai, se esconde no carro quando ele sai, sem imaginar quais seriam os seus planos. O close nos olhos azuis amedrontados de Felipe, além da câmera, que ora assume a perspectiva do garoto, enfatiza ainda mais esse processo de choque pelo qual ele passa, de decepção e perda de um herói, de uma referência. Felipe aparece como uma aparição divina a salvar Daniela e pedir justificativas a seu pai; sua pele e roupa branca criam um grande contraste com a escuridão do ambiente e das roupas de Nogueira e Daniela. O desespero de Nogueira, que olha desnorteado para o filho e para a sua vítima, sem acreditar no flagrante, representa mais uma derrota do personagem, que, com o desenrolar da trama, já não consegue enganar a todos.



A violência de Nogueira só tem fim com a sua morte, provocada por uma de suas maiores vítimas, Erínia. Diferentemente de outro grande vilão da trama, Jacson, que morre quase heroicamente com um tiro no coração nos braços da mulher amada, Nogueira morre com um tiro pelas costas, após violentar e ameaçar Erínia pela última vez. Após o tiro, ele agoniza no chão da sala, implorando pela ajuda de sua vítima; a agonia se estende, enquanto

Erínia observa e aguarda pacientemente. Antes de finalmente morrer, ele delira, proferindo frases e relembrando imagens desconexas, que retratam a mente perturbada e psicótica de Nogueira. Nesse delírio, misturam-se cenas de violência por ele protagonizadas durante a trama e momentos felizes com mulheres e o filho, enquanto diz: "Eu sou o delegado Nogueira, autoridade-mor desse país", "Papai é um herói", "Eu vou ter minha mulher de volta", "Eu estou com saudades da minha mulher", "Meu Brasil, eu amo o meu país", "Meu filho, papai ta com saudades de você".

QUADRO 50

Seqüência – Erínia mata Nogueira

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



(Nogueira abre a porta para Erínia, que está com o rosto inchado da violência sofrida por Nogueira nos capítulos anteriores)

Nogueira: - Opa, por favor.



(Erínia entra, e Nogueira pergunta) Nogueira: - *A que devo a*

honra da sua visita? O que traz a madame tão cedo ao meu humilde lar. Quer tomar

um café?



Erínia: - Eu vim dizer que o senhor conseguiu o que queria. Minha vida conjugal está amagada, Sento se feliz

Mınna vida conjugai esta ameaçada. Sente-se feliz agora?



(Nogueira anda pela sala e Erínia o evita) Nogueira: - *O que foi que*

aconteceu? O boiola do seu maridinho te deu um pé na bunda, foi?



(Ele pára em frente a Erínia. Música de suspense)
Nogueira: - Isso faz parte do show. Minha ex-mulher também me deu um pé na bunda e eu ainda tenho que pagar pensão para aquela vagaba. Isso é que é injustiça! O mundo é injusto.



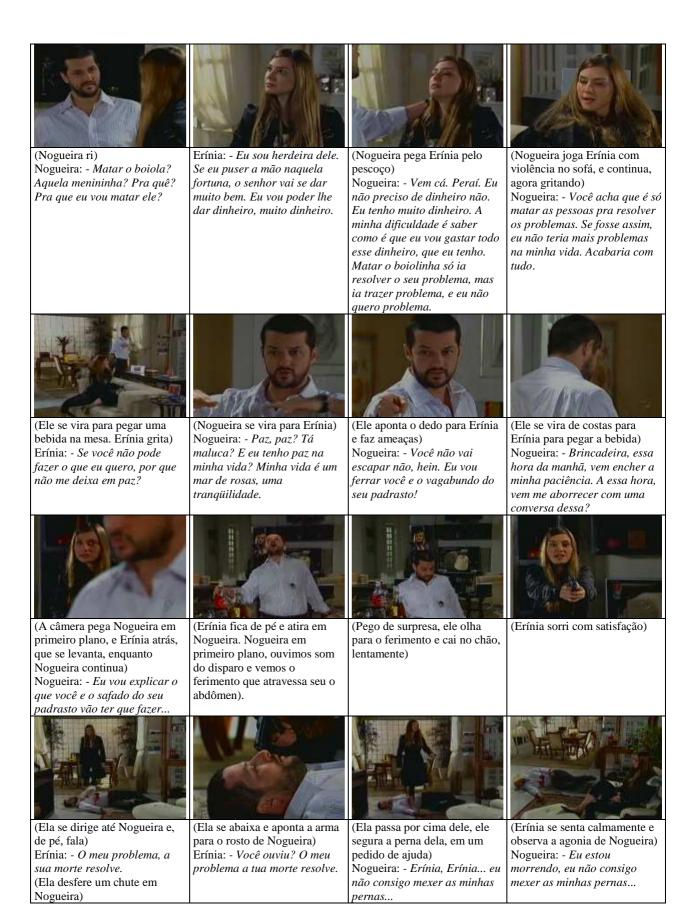
(Erínia olha para Nogueira, e com deboche, pergunta) Erínia: - Por que você não mata ela?



(Nogueira, também sarcástico, responde)
Nogueira: - Você tá ficando inteligente, hein? Aí, seria uma boa idéia, se as suspeitas não caíssem sobre mim, não é?



(Erínia então continua) Erínia: - E se o senhor... se o senhor matasse o meu marido?



QUADRO 51 Imagens - delírio de Nogueira

3. Quem quer ser um milionário?

No mundo do asfalto de *Vidas Opostas*, especialmente no que se refere à categoria de *executivos*, podemos perceber uma construção de personagens bastante típica da estrutura melodramática. O lado do "mal" dessa categoria é representado por vilões cujos caracteres se repetem na construção arquetípica dos vilões de telenovelas, tais como avareza, ambição, egoísmo, luxúria, dentre outras características consideradas de natureza moral inferior. Sendo assim, a conquista de poder e dinheiro é o que rege praticamente todas as relações sociais nesse ambiente, tal como as relações de violência que ali se estabelecem.

Os tipos de violência mais frequentes na categoria de *executivos* quase sempre estão relacionados às violências "invisíveis", tais como chantagem, coerção, traições, golpes, corrupção, fraudes financeiras, entre outros. A violência verbal é mais comum entre os próprios vilões, e a física quase nunca aparece. Quando ocorre, ela é sempre cometida pelos vilões contra pessoas mais fracas – mulheres e deficientes físicos, por exemplo – ou então não é cometida pelas suas próprias mãos, mas por contratados.

Dessa forma, os vilões ricos estão sempre associados, através dos estereótipos, à demagogia, ao abuso de poder e à corrupção. Trata-se de uma tendência de representação que, segundo Jakubaszko (2008), iniciou-se nas telenovelas na década de 70, em que as tramas mostravam, em pleno endurecimento do regime militar, um processo de engajamento social, com a proposta de discussões de temáticas sociais, especialmente as que tratavam da vida nas grandes cidades, "compondo verdadeiras tragédias urbanas que versavam sobre a hipocrisia, a ambição, o abuso de poder e a solidão" (idem, p. 61). Segundo a pesquisadora, as tramas apresentavam

um Brasil corrupto, repressor, repleto de mentiras e planos maquiavélicos de um sistema que legitima os horrores físicos e as deformações de caráter. As narrativas parecem figurativizar, alegorizar, metaforizar e desenhar a corrupção entranhada no país em todos os espaços sociais, desde o doméstico, passando pela rua, pelos pequenos comércios, pelos latifúndios, chegando às grandes empresas e postos públicos de comando; desde seus cidadãos mais comuns até os dirigentes mais poderosos. De acordo com algumas críticas que lemos, muitas das telenovelas, apesar dos "finais felizes" e das punições que os vilões recebiam como sentença – "exigência" do gênero, então firmemente mantida –, deixavam transparecer a certeza de que a sociedade havia se corrompido (JAKUBASZKO, 2008, p. 61).

Hoje, a questão da corrupção na sociedade brasileira já não é mais nenhuma novidade; a cada dia, notícias relacionadas a fraudes, corrupção, lavagem de dinheiro, tráfico de influência são mais comuns na mídia, gerando uma desconfiança geral da população para com a elite e a classe política, especialmente. Em *Vidas Opostas*, ainda que a trama apresente personagens diversos, que evitam a generalização de classes – por exemplo, há o bom e o mau

policial, o bom e o mau *executivo* – a classe dos políticos é apresentada sempre de forma negativizada. As relações dos políticos com diversos tipos de crimes cria um quadro da economia e da política brasileiras que liga essa classe não somente à elite, mas também à polícia e até mesmo aos traficantes. Segundo Zaluar (2007), esse panorama surge porque

a economia brasileira tornou-se diversificada e moderna, sem que a democratização de suas instituições políticas e jurídicas acompanhasse essa modernização. Assim, mesmo os seus setores mais dinâmicos praticam ilegalidades como o "caixa dois" das empresas, uma maneira de evitar o pagamento dos impostos. É essa a fonte para pagar as eleições dos candidatos que irão conceder às empresas envolvidas privilégios e contratos governamentais sem licitação, obrigatória pela lei administrativa brasileira. O país é agora uma democracia eleitoral. Porém, as eleições são muito caras e os candidatos recebem contribuições, nem sempre admitidas publicamente, de muitas fontes, incluindo as dos negócios ilegais (ZALUAR, 2007).

Diferentemente dos outros vilões da trama, o lado do mal dessa categoria a que denominamos de *executivos*, não é apresentado com personagens de natureza agressiva; ao contrário, são personagens caracterizados como fracos e covardes. Aliás, coragem não é um atributo que distingue essa categoria, incluindo aí o lado do *bem* (com exceção de Bóris).

Tomemos como exemplo o núcleo de Miguel, um dos protagonistas da trama. Ele e sua mãe, Isis, são assinalados pela fragilidade física e emocional; a pacificidade dos personagens beira a passividade, vivem cercados de pessoas interesseiras e são facilmente enganados por elas. São ludibriados até o fim por seus inimigos, só se dão conta da violência que sofrem no golpe de misericórdia. Isis, por exemplo, confia cegamente em Maria Lúcia, sua prima, e Mário, seu sócio, confiando-lhes comando quase total de suas empresas; a dupla passa a trama maquinando fraudes atrás de fraudes, até que comunicam Isis sobre a falência das empresas. Já Miguel não assume totalmente seu papel de herói protagonista para salvar Joana; diante da força representada por Jacson, somada às armações de Erínia e Nogueira, ele desiste (temporariamente) da luta e casa-se com a empresária, sem maiores justificativas, apenas para "esquecer Joana", que sacrifica sua liberdade pela comunidade. Não desconfia em nenhum momento da esposa, que mantém secretamente uma relação de submissão e violência

com o delegado Nogueira. Talvez por isso, o personagem não tenha sido capaz de ganhar a empatia do espectador, que torceu até o fim pela redenção do traficante Jacson – para então ele e Joana viverem "felizes para sempre".

O dinheiro e o poder são considerados, em *Vidas Opostas*, o grande "mal" do mundo do asfalto, responsável tanto pela manifestação da violência, quanto pela vitimização de personagens. É possível perceber, especialmente pelo contraste criado entre o *bem do asfalto* e o *bem da favela*, um processo que Xavier (2003) chamou de uma ótica moderna que se dispõe a "observar com ironia o processo de vitimização das personagens, que vivem sua desgraça na tônica da autocompaixão. Reivindicam uma fragilidade, no exagero quase a condição de "inocência desprotegida", que sugere decadência" (idem, p. 315).

Esse tipo de vitimização torna-se ainda mais evidente quando observamos as cenas entre as vítimas e os protagonistas, em que o exagero aparece em todos os elementos, da interpretação dos atores à trilha sonora. Se as cenas da favela apelam para uma caracterização o mais naturalista possível, podemos dizer que, nesse núcleo, abusa-se do tom melodramático dos primórdios do gênero, como caracterizou Xavier (2003, p. 39):

Esse tem sido (...) a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, oral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloqüência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e nos sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado.

Dessa forma, tudo nessas cenas é carregado em cores fortes – tanto a ação dos vilões quanto a vitimização de Isis e Miguel. Mário e Maria Lúcia fingem uma veneração e adulação exagerada a Isis, em tom que beira o deboche, que no entanto passa totalmente despercebido pela empresária. A encenação dos vilões diante de Isis é propositalmente teatral, para que a inocência de Isis seja ainda mais destacada. Em uma das cenas, Maria Lúcia se finge desolada

pelo golpe nas empresas; ela exagera na interpretação, que mistura revolta e tristeza. E não é somente pelo contexto que sabemos que se trata de um fingimento; a música incidental e o sorriso maldoso de Maria Lúcia ao abraçar Isis deixam claras as más intenções da vilã.

QUADRO 52

Seqüência – Maria Lucia finge revolta pelo golpe

(Leitura: da esquerda para direita, do alto para baixo)



(Maria Lúcia entra na sala de Isis, e diz em tom de revolta) M. Lúcia: - Meu Deus do céu, o que foi aquilo? Oue

reunião lamentável!



(Isis abaixa a cabeça, desolada) Isis: - Foi um espetáculo deplorável, isso sim!



(Ela caminha pela sala, gesticulando com revolta) Isis: - Deus do céu, eu nunca pensei, eu nunca imaginei passar por uma situação dessas aqui dentro, ainda mais envolvendo Mário.



(Maria Lúcia olha para baixo, com os braços cruzados. Isis continua) Isis: - O Mário, um amigo tão próximo, da nossa total confiança.



(Isis para, e juntando as (Ela mãos sobre o rosto, diz, gesti indignada) Isis:

Isis: - Eu e o Bruno enga

Isis: - Eu e o Bruno convivemos com ele tanto tempo. Meu Deus! O Bruno, amigo íntimo.



(Ela abre os braços, gesticulando)
Isis: - Será que eu me enganei todo esse tempo?
Como eu me enganei desta maneira?



(Maria Lúcia se vitimiza)
M. Lúcia: - Eu entendo
muito bem o seu
sentimento, Isis. Mas pelo
amor de Deus, você não
pode se culpar! Eu também
fui enganada pela lábia do
Mário! Canalha, ele
conseguiu escamotear tudo
muito bem!



(Maria Lúcia vai até Isis, e diz, parecendo bastante chateada)

M. Lúcia: - Ah, Isis. Na realidade, eu é que tenho que me desculpar com você.



(Isis suspira várias vezes, e balança a cabeça negativamente)
Isis: - Não...



(Maria Lúcia continua)
M. Lúcia: - É, porque eu
confesso que eu percebi
pequenas coisas que
pudessem me chamar a
atenção, mas... meu Deus,
eu jamais poderia imaginar



(Isis olha para Maria Lucia e diz) Isis: - Não se culpe, pelo amor de Deus. Você não

Isis: - Não se culpe, pelo amor de Deus. Você não tem que se desculpar de nada.



(Isis anda pela sala e continua)
Isis: - Uma coisa é certa. O Mário não é burro. Ele deve ter conseguido esconder muito bem até agora todas as coisa ilícitas



As situações em que os vilões tramam os golpes contra Isis também são marcadas por esse exagero melodramático; os diálogos são extremamente artificializados, repletos de metáforas e ironias, remetendo-se às empresas como um reino em que planejam conquistar e a Isis como a rainha prestes a ser derrubada do trono. Estruturalmente, as imagens não criam

qualquer diferencial evidente; a estruturação dos planos de câmera e ângulos são bastante simplificados, predominando os planos médios, recurso do plano/contraplano para diálogos e closes, efeito que, segundo Sadek (2008, p. 121), "valoriza o texto e as reações dos atores em detrimento da construção visual do espaço, o que, aliás, remete à radionovela". Nessas cenas, além dos diálogos e da interpretação exagerados, chama atenção a trilha sonora, quase sempre uma música de suspense, muito semelhante à clássica trilha de "Tubarão" (1975), de Steven Spielberg. Já mencionamos uma cena exemplar, mostrada no primeiro capítulo da trama (ver Capítulo II, item 3.a), em que Mário e Felix traçam planos em um belíssimo aquário em Portugal; ao som dessa trilha sonora, a cena se inicia com os personagens à frente de um cardume de peixes e tubarões, quase dando a ilusão de que eles estão dentro do aquário, misturando-se aos animais marinhos, e termina com um imenso tubarão em primeiro plano, criando uma associação entre o animal e os vilões. Assim como tubarões, os vilões dessa categoria espreitam a sua vítima pacientemente, esperando o momento oportuno para atacá-la. A música funcionaria como num filme de terror/suspense, criando certo exagero melodramático, ao mesmo tempo em que adianta ao espectador que algo de terrível está prestes a acontecer.

4. A vingança é um prato que se come frio?

Neste capítulo dedicado ao mundo do asfalto, discutimos até o momento principalmente a violência protagonizada pelo lado do *mal* desse ambiente, representado especialmente pelo delegado Nogueira e os empresários Mário e Maria Lúcia. Entretanto, como discutimos, nas relações de violência em *Vidas Opostas*, os lugares de vítimas e protagonistas não são estáveis, sendo possível, portanto, o lugar de protagonista ser ocupado pela instância do *bem* da favela e do asfalto. Entretanto, a diferença entre essas violências

protagonizadas pelo *bem* e aquelas protagonizadas pelo *mal* é que ao contrário do *mal*, a violência cometida geralmente não é gratuita, ou justificada por motivos mesquinhos e egoístas. Em todos os casos, a violência da instância do "bem" é exercida sobre personagens da instância do *mal*, como forma de resposta a uma violência anterior, ou então como forma de "justiça" ou "vingança social". Podemos citar a violência do honesto e corajoso promotor Leonardo contra o empresário Felix, que só ocorre porque este agredia covardemente o assistente de promotoria Marcos, deficiente físico. Além disso, Felix seduziu e enganou a filha de Leonardo, Carla, que era ainda menor de idade. A própria morte de Nogueira (ainda que Erínia seja retratada como personagem inserida na instância do *mal*) parece justificada quando consideramos a violência por ela sofrida.

No entanto, consideramos Bóris o maior "justiceiro" da trama; ainda que faça parte da categoria *executivos*, suas ações de justiceiro e defensor dos oprimidos possibilitam-nos dizer que ele oscila entre a categoria dos *executivos* e a categoria da *lei*. Diante da impunidade dos atos criminosos de Nogueira, ele mesmo decide se vingar do delegado corrupto; por estar à margem da lei como fugitivo, no entanto, ele cria métodos próprios e peculiares para promover a sua "justiça". Cremos que ele cumpra na trama o papel deslocado do herói – que deveria ser de Miguel – nos moldes do super-homem do romance popular democrático: o personagem heróico, forte e corajoso, que surge como

portador de uma solução autoritária (paternalista, autogarantida e auto-alicerçada) para as contradições da sociedade, atuando acima da cabeça de seus membros passivos. Os heróis decidem por conta própria o que é bom para as plebes oprimidas e como devem elas ser vingadas; jamais o super-homem se questiona sobre a possibilidade do povo decidir por conta própria, por isso nunca o consulta (ZANETTI, 2009, p. 188).

É interessante observar que essa concepção de justiceiro é bastante ambígua, não se distanciando tanto da idéia de "bandido social" de Hobsbawn (1976), já mencionado anteriormente. Como um "bandido social", Bóris também lança mão da violência como uma

forma de fazer a justiça, para além e a despeito da lei. Como, de certa forma, podemos observar na figura do super-herói,trata-se de uma violência legitimada, na qual os fins justificam os meios. Vale lembrar ainda que os antigos "esquadrões da morte", que atuavam no Brasil nos anos 50, também agiam sob a lógica de "justiceiros"; exterminando um grande número de mendigos e crianças de rua, esses grupos acreditavam fazer uma "assepsia social" que o Estado ineficiente deveria fazer. Esses grupos derivaram para o que hoje são as milícias, formadas por policiais e ex-policiais, que garantem a ordem nas favelas por meio do extermínio de traficantes e assaltantes, em troca de uma taxa de cada morador e comerciante da comunidade em que atuam.

Destacamos aqui o episódio em que Bóris coloca uma falsa bomba no carro de Nogueira. Nessa seqüência, Nogueira sai da delegacia e entra no carro, quando percebe a bomba; o esquadrão anti-bombas é acionado, e logo forma-se um aglomerado de populares, imprensa e policiais em volta do carro do delegado. A câmera é sempre espectadora, não assume em nenhum momento a perspectiva de Nogueira; os closes em sua expressão de desespero nos lembram do mesmo sofrimento empreendido por ele às suas vítimas e mostra que há a inversão de papéis – *ele* agora é a vítima. E em tal papel, ele não se comporta com tanto vigor e onipotência – ao contrário, a voz baixa, o suor, a expressão de sofrimento e especialmente a dor de barriga por ele sugerida mostram uma fraqueza do personagem.

É interessante notar como a seqüência mistura tensão e suspense com um certo tom de ironia; pois, ainda que se trate de uma situação que poderia culminar em um final trágico – afinal até então o espectador não sabe que se trata de uma bomba falsa – a construção do personagem de Nogueira não possibilita um processo de identificação que nos leve a compartilhar de seu sofrimento. Essa identificação é muito mais provável em relação a Bóris, que assiste à cena, de longe, com grande satisfação. O desfecho faz o espectador rir da violência: após tanta tensão e suspense, o policial do esquadrão anti-bombas abre a bomba;

quando ele acha que poderia haver uma explosão, ele vê dois papéis no lugar de explosivos e respira aliviado. Nos papéis, lê-se "PUM" e "Eu sou um delegado corrupto", em letras recortadas de revistas. A cena seguinte, em que Nogueira sai do carro e assume de volta sua postura cínica e autoritária, faz o espectador aplaudir, junto com Bóris, a vingança nesse "espetáculo grandioso" em que "um PUM assusta o delegado". E Sovaco, que assiste ao evento pela televisão, dá voz ao coro:

Repórter na TV: Continuamos com imagens ao vivo da dramática tentativa de desarmar a bomba colocada debaixo do assento do carro de um delegado de polícia. A bomba pode explodir a qualquer momento.

(Sovaco e Pavio estão sentados no bar, rindo da notícia)

Pavio: Vai morrer, maior comedião, mano.

Sovaco: Mermão, não falei que um dia esse cara ia morrer? Esse cara é o maior comédia, maior safado.

Pavio: Esse aí é que é o delegado Nogueira, é?

Sovaco: Esse comédia aí mesmo. Safado, maior safadão esse aí.

Pavio: A carinha dele, parece uma cotia velha.

(eles riem com satisfação)

Pavio: E aí, quer valer um dinheiro, que foi o gringo que botou essa bomba aí?

Sovaco: Neguinho, eu nem aposto com você, tá ligado. Porque se eu apostar, você vai ganhar. O gringo é neurótico, ele é sinistro, ele é boladão com esse cara, mano.

Pavio: O cara tá quase morrendo do coração, mano. Olha lá! (Ele ri)

Sovaco: Morra do coração, do pulmão. Vamos brindar a morte do delegado safado! (Todos brindam, rindo muito)



Essas situações que ironizam a violência não estão somente na "vingança" imposta pelos heróis da trama. Podemos identificar ainda essa "comicidade" em cenas envolvendo o núcleo do tráfico, especialmente quando a violência é exercida contra o lado do mal do asfalto. Podemos citar as cenas do assalto comandado por Jacson e sua gangue à casa do Ministro, amigo e "companheiro de negócios" de Mário e Maria Lúcia. A ironia já se inicia pelo figurino dos assaltantes, que vestem terno e gravata com máscaras pretas – contrastando com as vestimentas simples dos habitantes e convidados da mansão. Durante todo o assalto, as vítimas são submetidas a situações bastante constrangedoras – algumas acabam se tornando até engraçadas -, tais como questionários indiscretos sobre a vida sexual do ministro (que é idoso e casado com uma mulher jovem e bonita), ofensas sarcásticas (em um dado momento, Caranguejo retira um chifre de alce da parede e pede para o ministro "vesti-lo"), sem mencionar o assédio sobre as mulheres (sempre repreendido por Jacson), feito sempre em tom de piada. Vale lembrar ainda o momento em Maria Lúcia é levada pelos traficantes como "garantia" e largada no meio da estrada; ela implora para que os traficantes levem Mário em seu lugar (- Não me leva não, leva ele junto. Não, leva só ele!), mas os traficantes não estão interessados no "bola 6", "cabeça de minhoca", "ET". Por sua vez, Mário, sempre sarcástico, torce para que os criminosos a matem – o que resolveria muito de seus problemas. O desfecho, com o empresário consolando Maria Lúcia desesperada com visível deboche, dizendo "ah, coitadinha" "te deixaram viva, não deixa de ser uma gentileza", confere ainda mais graça às cenas. Essas situações trabalham com diversas variações de humor, sempre com o intuito de tornar risíveis situações de violência contra essas instâncias do asfalto. Às vezes, isso é feito de forma escancarada e sem rodeios, com sarcasmos e ofensas diretas, outras vezes em tom mais discreto, onde podemos identificar um "cruzamento de vozes" (BRAIT, 1996), constituindo-se em uma crueldade irônica (BERNARDET, 1990).

Como afirmou o próprio autor da trama³², essas cenas foram criadas *misturando violência com humor crítico*, expondo a fragilidade dos políticos e empresários, que se mostram imponentes com tanto poder e dinheiro, mas que na realidade são tão vulneráveis à violência quanto a comunidade da favela. Além disso, o autor também critica a hipocrisia e o esforço desses políticos para esconder essa fragilidade e para manter as aparências; assim como o Ministro da Fazenda, as vítimas sofrem o assalto sem prestar queixa à polícia, na tentativa de evitar a exposição na imprensa, afirmando ainda que "*até que eles eram gentis e educados*", e que "*a culpa é da atual conjuntura social*".

Dessa forma, o "mundo do asfalto" é representado de maneira bastante negativizada e por vezes crítica, tanto no que se refere à sua instância do *bem*, quanto sua instância do *mal*. É possível perceber um grande contraste com a representação dessas instâncias no "mundo da favela", retratada como pessoas fortes e lutadoras, que sofrem violência de todos os lados, mas sem nunca perder as esperanças. Enquanto isso, a representação dos moradores do asfalto ora reforçam a crueldade e a frieza desse núcleo, ora a passividade e a conivência de pessoas sem coragem e que se deixam abater facilmente.

Assim, temos em Vidas Opostas uma demarcação de fronteiras que se dá em todos os sentidos, geográfica, cultural, social e economicamente. Tratam-se de homens, mulheres e crianças com posturas e formas de enxergar o mundo e a vida completamente diferentes. E essa postura condiz com a maneira como esses mundos e essas pessoas são representadas, tanto no que se refere a sua temática, quanto a sua estrutura, como pudemos observar em nossas análises.

_

³² - "Novela se inspira em recente assalto a ministro Mantega", Folha Cotidiano, 08 de março de 2007.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vidas Opostas, entre a inovação e a tradição

Esperamos terem sido profícuas as nossas discussões até aqui realizadas, em uma tentativa de construir uma metodologia de análise discursiva sobre a violência em um produto audiovisual, a telenovela *Vidas Opostas*. Acreditamos, é claro, tratar-se de apenas um esboço – e um deles, uma vez que vários trajetos ainda podem ser desenhados nesse sentido. Vale dizer que procuramos, neste trabalho, observar a discursividade da violência a partir do pressuposto de uma Semântica Global do discurso, no sentido proposto por Maingueneau, para quem "a identidade de um discurso não é somente uma questão de vocabulário ou de sentenças, (...) ela depende de fato de uma coerência global que integra múltiplas dimensões textuais" (2005, p. 18).

Dessa forma, tivemos de considerar a disseminação da especificidade do discurso da violência em *Vidas Opostas* sobre os múltiplos planos que estruturam a sua linguagem de natureza heterogênea, desde a figurativização do espaço, personagens, tratamento da temática, coerções do gênero, planos de câmera, angulações, entre outros, sem que um fosse antecedente ou privilegiado em relação aos demais. Afinal, lembramos que Maingueneau postula que todos os planos da discursividade estão submetidos ao mesmo sistema de restrições, sistema este que é estruturado e não deve ser visto como "arquitetura estática", mas como "esquemas de tratamento do sentido". Assim, "o enunciador dispõe de regras que lhe permitem filtrar as categorias pertinentes e estruturar o conjunto dos planos do discurso" (idem, p. 72).

Entretanto, ainda que o autor tenha desenvolvido em seus estudos a validade da concepção de *prática intersemiótica*, explicitada mais profundamente no capítulo teórico

deste trabalho, o próprio Maingueneau lamenta, em seu prefácio à edição brasileira de Gêneses do discurso (2005), o fato de que seu esforço para integrar no mesmo sistema semântico textos de diferentes domínios semióticos (verbais e não-verbais) tenha permanecido na marginalidade (em seu extenso estudo sobre os discursos religiosos do humanismo devoto e do jansenismo, o autor analisa a relação entre dois quadros, "Peregrinos de Emaús" e "Ceia de Emaús", atribuídos a esses dois discursos religiosos, respectivamente). Sendo assim, e ainda considerando que tratamos de um objeto estruturalmente bastante diverso àqueles investigados por Maingueneau, em nosso percurso de "apreender o dinamismo da 'significância' que domina toda a discursividade: o enunciado, mas também a enunciação, e mesmo além dela" (idem, p.22), recorremos, por um lado, a teorias que dessem conta da análise do material audiovisual, e, por outro, a teorias e estudos diversos que nos levassem à compreensão do fenômeno da violência no contexto histórico, cultural e social brasileiro. E ainda que, nos capítulos analíticos pouco se tenha apontado explicitamente acerca da teoria discursiva, esperamos ter esclarecido que nossas análises e considerações acerca do objeto, em que integramos as teorias do audiovisual, da sociologia, da história e da antropologia, foram durante todo o tempo pautadas pelas considerações teóricometodológicas da Análise do Discurso, que nesta pesquisa constituiu-se mais do que em uma ferramenta, mas como uma forma bastante particular de perceber o objeto. Melhor dizendo, tratou-se de uma análise discursiva no sentido em que procuramos desenvolver um estudo que articulasse a materialidade audiovisual e aquilo que se encontra fora dela, buscando as relações estabelecidas entre a telenovela e o social, o ideológico e o cultural, em uma tentativa de integrar o "método sociológico" ao "método formal" que, separados, não seriam suficientes para dar conta da totalidade dos objetos (BAKHTIN, 1976).

Assim, pudemos perceber, nas análises realizadas, a existência de uma forte demarcação na representação dos espaços configurados como a *favela* e o *asfalto*, demarcação

que não se limitou apenas à figurativização desses lugares – caracterização dos personagens e cenários –, mas disseminou-se sobre os múltiplos planos do discurso da telenovela. No que tange a temática da violência, foi possível observar que, apesar de retratar a violência como elemento constituinte desses dois ambientes, essa territorialização discursiva também se mantém.

Vimos que foi impossível à trama fugir da estrutura melodramática que caracteriza a telenovela brasileira desde o seu nascimento, e que, assim, tipifica-a nesse gênero/formato. A estrutura maniqueísta bem/mal, elemento indissociável ao melodrama e que incide no processo de identificação, é um dos maiores exemplos. Podemos citar ainda a presença do casal protagonista, a mocinha, o mocinho, o vilão, o herói, o "final feliz", entre outros. Entretanto, foi possível perceber, por outro lado, que a apropriação dessa estrutura melodramática foi feita pela trama de forma a traçar um outro tipo de processo de identificação – não somente entre as instâncias do *bem* e do *mal*, mas principalmente entre os ambientes da *favela* e do *asfalto*, o que nos trouxe de volta à questão da territorialização.

Tanto a favela quanto o asfalto são caracterizados como ambientes complexos no que se refere à violência urbana – ambos possuem seus conflitos internos, mas a violência também ultrapassa as fronteiras territoriais, promovendo o encontro entre esses dois mundos; é relevante aqui lembrar que essa situação de conflito não se dá somente do morro para o asfalto (o traficante sai para assaltar o morador do asfalto, por exemplo), mas também no movimento inverso. Todas essas relações de violência, *intra* e *inter* "mundos", instauram *protagonistas* e *vítimas* como instâncias instáveis, que não se limitam ao *bem* e ao *mal* (categorias por sua vez estabilizadas).

A favela, no universo da trama, é o lugar da violência e do tráfico de drogas, mas também é o lugar de pessoas alegres e batalhadoras, que sofrem e lutam diariamente contra as adversidades, provindas tanto do tráfico, que se impõe como lei e autoridade naquele

ambiente, assim como das próprias autoridades que deveriam ali agir, mas que ou são corrompidas ou não possuem força ou vontade suficientes para atender as demandas daquele povo. Dessa forma, são personagens duplamente vitimizados, e assim também duplamente identificáveis, uma vez que o infortúnio da vítima inocente é uma forma canônica do melodrama de polarizar as instâncias do *bem* e do *mal* (XAVIER, 2003). Junta-se a essa vitimização o fato de que ainda são representados como um povo que não desiste, *que segue em frente e segura o rojão*, encontrando na união, coesão social e muito bom humor uma forma de lutar com as próprias mãos contra as injustiças sociais sofridas. São pessoas que representariam como ninguém o povo brasileiro, que une samba e luto, tiros e risos, cor e pobreza, sem nunca abaixar a cabeça.

Os conflitos desse ambiente que nos transportam aos filmes de guerra e aos noticiários da televisão apresentam, do outro lado, vilões fortes e viris, cuja violência aparece quase naturalizada para soldados vivendo em uma "guerra particular". Na sociedade corrompida por *madames* e *playboys*, o tráfico torna-se uma das poucas formas encontradas por esses jovens, irmãos, namorados, filhos e pais de se ajustarem à lógica hedonista da sociedade do consumo. O clima quente da guerra sugerido pelo sol do Rio de Janeiro e pelas explosões de fuzis e metralhadoras combina com o temperamento desses bandidos guerreiros, anti-heróis capazes de cometer atrocidades contra seus inimigos, mas que também podem mostrar seu lado humano frente à família, aos amigos e especialmente à mulher amada.

O asfalto, por sua vez, é o espaço das belezas naturais do Rio de Janeiro, das construções bem-acabadas (por vezes luxuosas), o cenário urbano que engloba o mundo do trabalho, das empresas milionárias, as instituições políticas, jurídicas e midiáticas, entre outros. A lógica *ser* é *ter*, é *poder* rege grande parte das relações sociais que ali se estabelecem, instaurando vítimas e protagonistas de uma violência que é às vezes latente, marcada por jogos de sedução, traições e falsidades, e outras vezes manifesta-se de forma

desumana ou então cruelmente irônica (BERNARDET, 1994). O *mal* constitui-se pela frieza, cálculos das ações e inescrupulosidade; traiçoeiro, se manifesta somente em relação vantajosa ou pegando sua vítima de surpresa. Ademais, são protagonistas que se extasiam com o sofrimento de suas vítimas, mas que mostram todas as suas fraquezas quando os papéis são invertidos.

A sociedade do asfalto, dessa forma, apresenta um Brasil corrompido, de um lado, pelas disputas de poder, pelas deformações de caráter, e por outro, pela passividade, pelo individualismo, pela preocupação descabida pelas aparências, por pessoas que se vêem de mãos atadas quando derrubadas de sua torre de marfim. Apesar dos finais (nem tão) felizes e das (nem tão) devidas punições aos vilões – "exigência" do gênero, então firmemente mantida –, *Vidas Opostas* deixa transparecer pouco otimismo em relação a esse mundo, que, dentre outras coisas, nega o final feliz ao seu grande herói (Bóris, que foge do país com Sovaco), prende e mata os bandidos da favela, mas deixa em liberdade os empresários e políticos corruptos³³. Vale ainda lembrar o fato de o grande *mal* da sociedade, o principal motor da engrenagem da violência na trama – a corrupção e a violência policial –, ter sido neutralizado pelas mãos de uma mulher enlouquecida pela violência sofrida, uma vez que nem a lei nem a sociedade tiveram sucesso em fazê-lo.

Sendo assim, pudemos identificar em *Vidas Opostas* não apenas uma demarcação espacial desses ambientes da favela e do asfalto, mas também e principalmente uma demarcação discursiva, que por um lado enaltece a favela, e de outro, critica a sociedade do asfalto. Dessa forma, é preciso levar em consideração que, no próprio ato de produção dessa "superfície discursiva" que a trama constitui, a posição do enunciador é "marcada", não somente pelo tratamento temático, "mas por procedimentos metaenunciativos, produzidos do

_

³³ "Vilões se dão bem no final de Vidas Opostas". Terra – Gente e TV. 27 de agosto de 2007. Disponível em: http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI1859279-EI7866,00-

Viloes+se+dao+bem+no+final+de+Vidas+Opostas.html. Acesso em: 20 de março de 2009.

interior da formação discursiva a que o enunciador pertence e que o condiciona a "trabalhar" para que a seqüência que produz seja uma das que pode e deve dizer" (POSSENTI, 2004, p. 376). Assim, a seleção daquilo que é "dito" e as formas de assinalar essa seleção não são nem simples seleção paradigmática nem mera retomada de linguagem, mas sim maneiras de assumir posições discursivas. Em contrapartida, as abordagens discursivas do tema são tanto uma ruptura em relação a suas concepções simplesmente estruturais, "obrigando a situar mesmo as 'marcas' em domínios do imaginário, além de fazer ver, no fio do discurso, as 'manobras' a que a enunciação obriga" (idem, p. 378).

Assim, considerando a *prática discursiva* de *Vidas Opostas*, é imprescindível levar em conta a relação entre o modo de produção e consumo de seu discurso, pensando-o "comensurável com a 'rede institucional' de um 'grupo', aquele que a enunciação discursiva ao mesmo tempo supõe e torna possível" (MAINGUENEAU, 2005, p. 23). Como já discutimos anteriormente, a telenovela *Vidas Opostas* surge em um conturbado, porém relevante, momento da história da televisão aberta brasileira, em que a Rede Record assume uma postura ofensiva à rival Rede Globo com o intuito de ameaçar-lhe a hegemonia. Com a reformulação total de sua grade de programação, a emissora, atual vice-líder de audiência, tomou uma decisão estratégica de disputar o primeiro lugar com a emissora global, com grande investimento em todos os seus setores, do esporte à teledramaturgia.

Desde o seu lançamento, a trama em questão apresentava-se como inovadora, uma trama que chegava à televisão "para contar uma história como você nunca viu³⁴". O autor, Marcílio Morais, por diversas vezes polemiza com a emissora carioca (na qual um dia fora contratado), dizendo que em sua nova trama e emissora teria finalmente liberdade para tratar temáticas relacionadas aos problemas sociais da realidade brasileira, fugindo da "estética da

_

³⁴ Comercial de lançamento da telenovela.

exclusão" que, segundo ele, caracterizou a maior parte das telenovelas brasileiras, "constituindo-se mesmo num pretenso 'padrão de qualidade".

De fato, a questão da pobreza e da violência, especialmente no que se refere às representações da favela brasileira, só surgiu mais recentemente na produção ficcional televisiva brasileira. Como afirma a pesquisadora Esther Hamburger, em artigo sobre a figuração da pobreza e da violência na produção audiovisual brasileira, a visibilidade de temas sobre pobreza e violência em situações urbanas, especialmente da favela, tem se restringido às produções do cinema nacional, com o advento do Cinema Novo, e aos telejornais vespertinos sensacionalistas. No que se refere ao restante da produção televisiva, no entanto, especialmente à produção ficcional, elas "têm se concentrado em difundir versões glamorosas da vida que a sociedade de consumo permite" (HAMBURGER, 2007). Essa invisibilidade provém de uma ampla discussão em relação à qualidade das transmissões televisivas, uma vez que a exposição de representações da pobreza associada à violência configura-se no senso comum como sensacionalismo, num "processo que estimula a disputa em torno do controle do que merece e do que não merece se tornar visível e de acordo com que convenções" (idem). E a principal dessas convenções, considerando a produção de telenovelas brasileiras, é, sem dúvida, o Padrão Globo de Qualidade instituído pela emissora carioca, que estabeleceu desde a década de 70 uma série de "normas" que autorizam e desautorizam certos discursos em suas tramas, uma espécie de "filtro" estético e político. Nesse sentido, podemos dizer que o Padrão Globo de Qualidade está intimamente ligado à questão do sistema de restrições semânticas do discurso televisivo. Esse "Padrão" é "condicionado" às coerções de exercício da função enunciativa e representa o que pode ou não ser dito ou mostrado, de acordo com questões morais, éticas e estéticas de uma determinada prática discursiva.

Assim, a proposta de Vidas Opostas pretende, de certa forma, desvirtuar-se desse padrão, em uma tentativa de diferenciar-se das produções globais; ao colocar-se como uma trama que não tapa o sol com a peneira, por meio de tratamento temático e estético diferenciado, ela se propõe como produto que dá visibilidade às camadas marginalizadas da sociedade, cumprindo assim uma função social que estaria além do entretenimento e da alienação. Colocando no centro das atenções a favela brasileira (e seus problemas sociais), Vidas Opostas faz uma tentativa de criação de um espaço em que o Outro possa existir, com a consciência de que falar sobre o "povo", sobre o "popular", é "enunciar um julgamento; a própria palavra engendra um mundo político. Preocupar-se com o popular é declarar que se tem consciência de um ato político, mesmo com o risco de entretê-lo e nele se comprazer..." (BOLLEME, 1986, p. 49). E, no caso de *Vidas Opostas*, esse discurso sobre o popular vem a enaltecê-lo, especialmente se considerarmos a fonte de inspiração para a sua narrativa, a peça "Fuente Ovejuna", do dramaturgo espanhol Lope de Vega, peça cultuada pelos comunistas por narrar a vitória de um povo sobre um senhor feudal. Aliás, o próprio autor da trama já foi filiado ao partido comunista nos anos 60, o que acrescenta outros dados extradiscursivos ao discurso de *Vidas Opostas*³⁵.

No entanto, é necessário ter em mente que, como afirma Bolleme (idem), qualquer que seja o discurso sobre o povo, o poder pertence àquele que o define e o qualifica, para o bem ou para o mal. É, ainda, o discurso que o concilia ou então o doma. Ainda que, de fato, seja aberto esse espaço de visibilidade para o Outro, trata-se de um discurso sobre o Outro a partir do Mesmo, ou seja, nesse processo interdiscursivo, apenas temos acesso ao simulacro criado a partir da formação discursiva do Mesmo.

Essas informações extradiscursivas também são relevantes ao discurso da trama, assim como sua estrutura especificamente material, uma vez que faz parte daquilo que Maingueneau

_

³⁵ "O arrastão da Record". Televisão. Revista Veja. 21 de fevereiro de 2007.

(2005) chama de incorporação do discurso. Incorporar um discurso significa, ao mesmo tempo, dar corpo textual ao discurso, assimilar o discurso e pertencer a determinado grupo discursivo. Para o autor (1993, p. 143), "as propriedades 'carnais' da enunciação são tomadas do mesmo material que o mundo que ela representa". Essa incorporação está ligada a um tipo de imagem construída no discurso, um *ethos* que no caso de *Vidas Opostas* podemos considerar institucional. Quando falamos de *ethos*, referimo-nos à concepção desenvolvida pelo autor (2001) a partir de uma releitura de Aristóteles, para definir a construção de uma imagem de si no discurso, que se desdobra no registro do "mostrado" e também no do "dito". Sua eficácia decorre do fato de que envolve de alguma forma a enunciação sem ser explicitado no enunciado (MAINGUENEAU, 1999), ou seja, trata-se de construir uma *maneira de ser* a partir de uma *maneira de dizer* e de uma *maneira de se apresentar no mundo* (idem, ibidem). Dessa forma, por meio da trama, é possível dizer que a emissora coloca-se institucionalmente como *democrática*, que dá visibilidade não somente às camadas sociais marginalizadas, mas também aos problemas sociais do país, "escondidos" por uma emissora *ditadora* ³⁶.

No entanto, não pretendemos com isso afirmar uma perspectiva de um dispositivo retórico pelo qual o autor "escolheria" o procedimento mais de acordo com o que ele "quer dizer". Maingueneau (2005) introduz a noção de incorporação para evocar essa intrínseca ligação do discurso e seu modo de enunciação. Nesse ponto de vista, o interlocutor não é simplesmente um "recebedor" de discursos, mas "ele acede a uma 'maneira de ser' através de uma 'maneira de dizer'. O laço assim estabelecido entre o corpo e a eficácia dos discursos não deixa de evocar a realidade das práticas linguageiras" (idem, p. 98). Segundo o autor (idem) trata-se de um modo de enunciação que obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo do discurso: "Não somente o modo de enunciação torna-se

_

³⁶ Ver capítulo II.

frequentemente tema do discurso, mas, além disso, esse conteúdo acaba por 'tomar corpo' por toda parte, graças ao modo de enunciação' (idem, p. 97).

Ademais, a produção, a circulação e o "consumo" de discursos (especialmente o da televisão) criam as condições, a partir da assimilação a um ethos, de um processo de tripla incorporação do discurso: a trama, enquanto metaenunciadora (melhor dizendo, enquanto efeito de unicidade resultante da enunciação de um conjunto), toma corpo por meio de uma maneira de dizer e de uma maneira de se apresentar que remetem a uma maneira de ser; os espectadores assimilam essa maneira de dizer e essa maneira de se apresentar (e de ser); esse duplo processo permite a adesão dos espectadores a uma comunidade imaginária que partilha de códigos compartilhados. Para Maingueneau (1999), "o texto não é para ser contemplado, ele é enunciação voltada para um co-enunciador que é necessário mobilizar, para fazê-lo aderir 'fisicamente' a um certo universo de sentido" (idem, p. 73); o texto exige do coenunciador "um trabalho de elaboração imaginária a partir de indícios textuais diversificados", uma vez que ele não é um ponto de origem estável que se "expressaria" dessa ou daquela maneira, mas é levado em conta em "um quadro profundamente interativo, em uma instituição discursiva inscrita em uma certa configuração cultural e que implica papéis, lugares e momentos de enunciação legítimos, um suporte material e um modo de circulação para o enunciado" (idem, p. 75). Por isso, ao contrário do que acontece na retórica tradicional, para Maingueneau o ethos não é visto como um modo de persuasão; ele é parte da cena de enunciação. Assim, "o co-enunciador captado pelo ethos envolvente e invisível de um discurso, faz mais do que decifrar seus conteúdos. Ele é implicado em sua cenografia, participa de uma esfera na qual pode reencontrar um enunciador que, pela vocalidade de sua fala, é construído como fiador do mundo representado" (idem, p. 90).

Podemos dizer, dessa forma, que a partir da construção desse *ethos*, o discurso da Rede Record polemiza com o da Rede Globo, nos termos de Maingueneau (2005). E isso não

se dá apenas de maneira explícita ou materializada no discurso, mas é dele constitutiva, considerando o contexto traçado até aqui. Afinal, a polêmica discursiva postulada nos trabalhos do autor se configura em dois níveis, o constitutivo e o marcado. O constitutivo seria o postulado segundo o qual todos os discursos estariam sempre em polêmica com seu outro, mesmo que este não seja empiricamente apresentado. Para essa polêmica constitutiva, qualquer enunciado, por ser sempre uma "resposta" a todos os outros enunciados que com ele dialogam, seria essencialmente polêmico. Entretanto, quando trata da polêmica discursiva, Maingueneau (2005) refere-se, de forma mais específica, a dois discursos identificados no interior de um mesmo espaço discursivo, que polemizam não só constitutivamente, mas que revelam essa polêmica através de uma heterogeneidade mostrada. Dessa forma, a polêmica discursiva seria um tipo de heterogeneidade na qual as marcas ou índices polêmicos podem ser identificados na superfície discursiva através de simulacros.

Sendo assim, não se trata de criação de um novo discurso, mas de um processo de interincompreensão. De acordo com essa noção, quando dois discursos partilham de um mesmo espaço discursivo, a relação estabelecida entre eles será sempre polêmica. Assim, toda vez que um determinado discurso está se constituindo, inicia-se a elaboração de uma rede dialógica que atrai para si uma infinidade de outros discursos. Porém, esses discursos outros são sempre modificados. E essa modificação se dá, muitas vezes, de forma polêmica, ou seja, o discurso-agente – aquele que se encontra na posição de tradutor – apropria-se do discurso-paciente – aquele que é traduzido – e (re)interpreta esse último para poder, dentre outras coisas, garantir o seu espaço e desautorizar o discurso outro. Pois, para constituir e preservar sua identidade no espaço discursivo, o discurso não pode haver-se com o outro como tal, mas somente com o simulacro que constrói dele (idem).

Deste modo, nesse processo de *interincompreensão* entre as emissoras, o eixo semântico de cada um desses discursos, em torno dos quais vai girar a enunciação referente a

qualquer plano discursivo, corresponde à valorização de um "padrão de qualidade", da Rede Globo, e da "democracia", do lado da Rede Record. Disso decorre que, lá onde a Rede Globo propunha o estabelecimento de "normas" para garantir um padrão de qualidade de sua programação, a Rede Record propõe mostrar, sem maiores pudores, a realidade social brasileira. Em termos de "tradução" e de "interincompreensão", isso implica que a "estética limpa" de uma será interpretada sob o registro negativo da outra, que traduzirá como "mascaramento" e "política de exclusão", enquanto que o que é visto como "sensacionalismo" e "mau gosto" pela primeira será interpretado como "papel social" e "democracia" pela outra.

No entanto, é possível perceber que ocorre, no caso de Vidas Opostas, um processo de adaptação e ressignificação do discurso com o qual polemiza, processo este que é intrínseco à interincompreensão regrada e está relacionado ao processo de transição pelo qual a Rede Record passava na época. A trama de Vidas Opostas joga com oposições imaginárias, instaurando a dinâmica melodramática bem x mal e assim lançando mão de estereótipos que funcionam como código compartilhado. Assim, considerando que a "a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de troca entre vários discursos convenientemente escolhidos" (MAINGUENEAU, 2005, p. 21), num "primado do interdiscurso sobre o discurso", pudemos perceber que a identidade discursiva de Vidas Opostas se constrói a partir de inúmeras relações intra e interdiscursivas tanto com telenovelas brasileiras, cuja estrutura foi tradicionalmente difundida pela própria Rede Globo, e com outros gêneros/formatos, tais como o filme de ação, o telejornal, o documentário, entre outros. Há, assim, um esforço de superar as tramas da rival global, o que faz Vidas Opostas oscilar constantemente entre a inovação e a tradição. Por um lado, procura diferenciar-se de outras tramas por meio de experimentações na linguagem, especialmente no que se refere à representação da realidade. Por outro lado, a trama apresenta uma série de elementos bastante característicos da telenovela brasileira, como pudemos observar nas análises.

É possível afirmar que *Vidas Opostas* representa um processo pelo qual o próprio melodrama vem passando ao longo dos anos. Segundo Xavier (2003), à medida que o século XX avançou, as mudanças sociais e as novas questões foram também trabalhadas na ficção. Nesse processo, o movimento em favor de uma crescente gratificação visual é o dado constante, ao lado da maleabilidade do gênero que, embora ainda afeito às encarnações do *bem* e do *mal*, incorpora muito bem as variações que tais noções têm sofrido. Para o pesquisador, a teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de essas polarizações existirem definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas. Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que "o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade" (idem, p. 93).

Como exemplares desse processo, podemos citar ainda a "trilogia de telenovela" Caminhos do Coração, Mutantes e Promessas de Amor como exemplares; as tramas, além de inovarem em seus formatos – um misto de telenovela e seriado, dividido em "temporadas" – realizaram diversas experimentações temáticas e de linguagem, trazendo para o público elementos da ficção científica e terror com altas doses de efeitos especiais, em claras referências a filmes e seriados norte-americanos, mas sem deixar de agradar ao público de telenovelas, mantendo a estrutura básica do melodrama, com vilões e mocinhos, casais românticos, etc.

Dessa forma, com esta investigação, pudemos perceber que o título deste trabalho – *Vidas Opostas, vidas expostas* – acabou por tornar-se a chave de compreensão do discurso da própria trama. Por um lado, trata-se de uma trama que propõe a exposição ao espectador da

crueza e da "realidade" de vidas completamente opostas — a favela e o asfalto. Expõe-se, assim, um discurso não somente sobre essas oposições, mas especialmente sobre o que o tratamento dessas oposições representa no interior dessa prática discursiva. *Vidas Opostas* não só coloca em exposição as oposições da vida — econômicas, sociais, culturais, simbólicas — mas também, e principalmente, coloca no centro das atenções uma oposição, uma disputa pela hegemonia na distribuição de bens culturais no panorama do mercado televisivo brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Livros

ALENCAR, M. *A Hollywood Brasileira*: panorama da telenovela no Brasil. São Paulo: SENAC, 2004.

ALMEIDA, S.S. Violência urbana e a constituição de sujeitos políticos. In: PEREIRA, C.A.M; *et al* (orgs). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ARAÚJO, M.F.; MARTINS, E.J.S. e SANTOS, A.L. Violência de gênero e violência contra a mulher. In: ARAÚJO, M.F. e MATTIOLI, O.C. *Gênero e violência*. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

ARISTÓTELES. Retórica. São Paulo: Rideel, 2007.

AUMONT, J. A imagem. 11.ed. Campinas: Papirus, 2006.

AUMONT, J. e MARIE, M. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papirus, 2007.

BAKHTIN, M; VOLOSHINOV, V. Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica). Traduzido por Cristóvão Tezza. Da tradução inglesa de I. R. Titunik. (Discourse in life and Discourse in art). In: *Freudism*. New York: Academic Press, 1976.

BAKHTIN, M. Problemas da Poética de Dostoiévski, Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. (Voloshinov). Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2006.

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV*: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo, Edusp, 2002.

BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, *et al. Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, Editora da UFPR, 2001.

BARROS, D. A comunicação humana. In: FIORIN, J. L. *Introdução à Lingüística* – I. objetos teóricos. São Paulo: Contexto, 2005.

BARTHES, R. O efeito de real. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BENVENISTE, E. Problemas de Lingüística Geral II. 3 ed. Campinas: Pontes, 1989

BOLLEME, G. O povo por escrito. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BORELLI, S. H.S. e PRIOLLI, G. *A Deusa Ferida* - porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus Editorial, 2000.

BOURDIEU, P. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAIT, B; MELO, R. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: *Bakhtin*: conceitoschave. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDÃO, H. N. *Introdução à Análise do Discurso*. 7.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, s.d.

BUCCI, E. O peixe morre pela boca. São Paulo: Scritta, 1993.

BURKE, P. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

CALDEIRA, T. P. R. *Cidade de muros*: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: 34/Edusp, 2000.

CAMPEDELLI, S. Y. A telenovela. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.

CHARAUDEAU, P. Discurso das Mídias. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, P. e MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do discurso*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA, A. *et al* . *Um país no ar*: história da TV brasileira em 3 canais. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

COSTELLA, A. Comunicação: do grito ao satélite. São Paulo: Mantiqueira, 1994.

COURTINE, J.J. O chapéu de Clementis: observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, F. e FERREIRA, M.C. *Os múltiplos territórios da Análise do discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1999.

CUNHA, T.R.A. *O preço do silêncio*: mulheres ricas também sofrem violência. Bahia: Uesb, 2007.

DAMATTA, R. Carnavais, Malandros e Heróis. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1979.

DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DIAS, L. F. Significação e Forma Lingüística na Visão de Bakhtin. In: BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

ECO, U. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARACO, C. A et al. Diálogos com Bakhtin. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

FERNANDES, I. Memória da telenovela brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1982.

FOUCAULT, M. A arqueologia do Saber. 3.ed. Rio de janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, M. A ordem do discurso. 4 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FREUD, S. Totem e tabu. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol.13, pp.11-191. Rio de Janeiro: Imago,1991.

GALLAGHER, M. I married rambo: spectacle and melodrama in Hollywood action film. In: SHARRET, C. *Mythologies of violence in postmodern media*. 2.ed. Michigan: Wayne State University Press, 1999.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade*: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. 3.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

GREGOLIN, M. R. *Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso* – diálogos e duelos. São Carlos: Claraluz, 2004.

GREGOLIN, M. R. Bakhtin, Foucault, Pêcheux. In: BRAIT, B. *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

HOBSBAWM, E. J. Bandidos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

JOST, F. Para além da imagem, o gênero televisual: proposições metodológicas para uma análise das emissões de televisão. In: DUARTE, E. B. *Televisão: entre o mercado e a academia II*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

KRISTEVA, J. História da linguagem. Lisboa: Edições 70, 1974

LOPES, M.I.V. Por um paradigma transdisciplinar para o campo da comunicação. In: Dowbor, L. Et al (org.). *Desafios da Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

LOPES, M. I. V. Pesquisa em comunicação. 8.ed. São Paulo: Loyola, 2005.

LOPES, Maria Imacollata Vassalo; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela*: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007.

MACHADO, L.Z. Masculinidades e Violências. Gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. In: SCHPUN, M.R.S. (Org.) *Masculinidades*. São Paulo, 2001.

MAFESSOLI, M. A violência totalitária, ensaio de antropologia política. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MAINGUENEAU, D. O contexto da obra literária. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MAINGUENEAU, D. L'Analyse du discours. Paris, Hachette Livre, 1997a.

MAINGUENEAU, D. Novas tendências em Análise do Discurso. Campinas: Pontes, 1997b.

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso*: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 1999.

MAINGUENEAU, D. Análise de Textos de Comunicação. São Paulo: Cortez, 2001.

MAINGUENEAU, D. Gênese dos discursos. Curitiba: Criar Edições, 2005.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. e REY, G. *Os exercícios do ver*: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC-SP, 2001

MATTELLART, A. e MATTELART. M. *O carnaval das imagens*: a ficção na TV. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MATTOS, S. *História da televisão brasileira*: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002.

MELO, J. M. As Telenovelas da Globo: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MENDONÇA, K. *A punição pela audiência*: um estudo do *Linha Direta*. Rio de Janeiro: Quartet, 2002.

MENESES, A. B. *Desenho Mágico*: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê, 2000.

MITCHEL, L.C. In: SLOCUM, J.D. *Violence and American cinema*. Kentucky: Routledge, 2001.

MORIN, E. *Cultura de Massas no Século XX*: o espírito do tempo. 8ed. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

MOTTER, M. L. *Ficção e realidade*: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

MUSSALIM, F. e BENTES, A C. *Introdução à lingüística*: domínios e fronteiras. Vol. 2. São Paulo, Cortez, 2000.

NICHOLS, B. *Representing reality*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1991.

ODIN, R. Film documentaire, Lecture documentarisante. In: ODIN, R e LYANT, J. C. (ed.): *Cinémas et réalites*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

OLIVEIRA, J.S. e MARCIER, M.H. A palavra é: favela. In.: ZALUAR, A. e ALVITO, M. *Um século de favela*. 2ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

ORLANDI, E. P. *Discurso e Texto*: Formulação e Circulação dos Sentidos. Campinas, Pontes, 2001.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. 4.ed. Campinas: Pontes, 2002.

ORLANDI, P. E. *Discurso fundador*: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas, SP: Pontes, 2003.

ORLANDI, E. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: DAVALLON, J. et al. *Papel de memória*. Campinas: Pontes, 2007

ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PÊCHEUX, M. Sobre a (des)construção das teorias lingüística. In: *Línguas e instrumentos lingüísticos*. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, M. O Discurso: estrutura ou acontecimento. 3ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2002.

PERALVA, A. *Violência e democracia*: o paradoxo brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

PEREIRA, C. A. M. O Brasil do Sertão e a mídia televisiva. In: PEREIRA, C.A.M; et AL (orgs.). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PERNIOLA, M. Cena e violência. In: NOVAES, A. (org). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005.

POSSENTI, S. Discurso, estilo e subjetividade. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

POSSENTI, S. Os limites do discurso. Curitiba: Criar Edições, 2004.

PRIOLLI, G. Antenas de brasilidade. In; BUCCI, E. e HAMBURGER, E. *A TV aos 50*: criticando a televisão brasileira no seu cinqüentenário. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

RONDELLI, E. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, C.A.M; et al (orgs). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

RUIZ, J.M. e MATTIOLI, O.C. Violência de gênero e violência psicológica. ARAÚJO, M.F. e MATTIOLI, O.C. *Gênero e violência*. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

SABAT, R. Quando a publicidade ensina sobre gênero e sexualidade. In SILVA, L. H. (Org.). *Século XXI:* Qual conhecimento? Qual currículo? Petrópolis: Vozes, 1999.

SADEK, J.R. Telenovela: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SCHUBART, R. Passion and acceleration: generic change in action film. In: SLOCUM, J.D. *Violence and American cinema*. Kentucky: Routledge, 2001.

SOARES, I. O. Sociedade da informação ou da comunicação? São Paulo: Cidade Nova, 1996.

SOARES, L.E. Violência e Política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ISERRelume Dumará, 1996.

SOARES, L. E. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In:PEREIRA, C.A.M; et al (orgs.). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOARES, R. L. Imagens veladas: Aids, imprensa e linguagem. São Paulo: Annablume, 2001

SODRÉ, M. A construção da realidade pela mídia. In: RAMOS, S. (org.). *Mídia e violência urbana*. Rio de Janeiro: Faperj, 1994.

SODRÉ, M. *O social irradiado*: violência urbana, neogrotesco e mídia. São Paulo: Cortez, 1992.

WOLF, M. Teorias da comunicação. Lisboa: Editorial Presença, 1995. p. 130.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, I. Discurso cinematográfico: entre a opacidade e a transparência. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, R. e SACCHI. Rogério. Almanaque da TV. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

ZALUAR, A. Para não dizer que eu não falei de samba: enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, F.A. *História da vida privada no Brasil*. Vol.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZALUAR, A. *Integração perversa*: pobreza e tráfico de drogas. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ZALUAR, A. e ALVITO, M. *Um século de favela*. 2ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

2. Dissertações e teses

CARRASCO, C. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

COUTO, F. M. L. *Chico Buarque: música, povo e Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem – IEL, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2007.

JAKUBASZKO, D. *Telenovela e experiência cotidiana: interação social e mudança*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MUNGIOLI, M. C. P. *Minissérie Grande Sertão*: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RIGHINI, R. R. A trilha sonora da telenovela brasileira: da criação à finalização. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo, 2001.

ROCHA, R.L.M. *Estética da violência: por uma arqueologia dos vestígios*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

SADEK, J. R. N. *Narrativas de ficção: interações entre filmes e telenovelas*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SALINAS, F. J. G. *O som na telenovela*: articulações entre som e receptor. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1994.

3. Artigos

ADORNO, S. e CARDIA, N. The police violence, the democratic transition and the rule of law in Brazil (1980-1990). In: XXII INTERNATIONAL CONGRESS OF LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, 2000, Miami. Disponível em: http://www.nevusp.org/downloads/down030.pdf >. Acesso em: 16 nov. 2008.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de estudos lingüísticos*, Campinas, UNICAMP – IEL, n. 19, p.25-42, jul./dez.1990.

BACCEGA, M. A. Comunicação: interação emissão/recepção. *Comunicação & Educação*, São Paulo - Editora Salesiana, v. VIII, n. 23, p. 7-15, jan./abr. 2002.

BALOGH, A.M. Fragmentos sobre universos fragmentados: mídia e temporalidade. *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, São Paulo, Annablume, Set.1996.

BENTES, I. Estéticas da violência no cinema. *Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 1, p. 217-237, 2003.

BENTES, I. O contraditório discurso da TV sobre a periferia. São Paulo: *Brasil de Fato*, 02 de fev. 2007. Disponível em: http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/aperiferia-como-convem. Acesso em: 12 de abr. 2009.

BERNARDET, J.C. A crueldade irônica: a nova fórmula de violência no cinema dos anos 90. *Imagens*, n.2, p.41-44, Campinas - Unicamp, ago.1994.

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *Revista da fundação SEADE*, v.15, n. 3, p.29-36, jul.-set. 2001.

COSTA, M.A.N. Sinergia e capital social na construção de políticas sociais: a favela da Mangueira no Rio de Janeiro. *Revista Sociologia e Política*, n.21, pp. 147-163, nov.2003.

FARIA, M. C. B. A radicalização de *Beto Rockefeller*: o discurso contemporâneo da telenovela brasileira. *Colóquio Brasileiro-Chileno de Telenovela*, 1, 2007, Santiago do Chile, 2007. Diponível em: < http://fcom.altavoz.net/prontus_fcom/site/ artic/ 20070416/asocfile/20070416090408/07_cristina_brand_uo.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2008.

GARBIN, C.A. S.; GARBIN, A. J.I.; DOSSI, A.P. e DOSSI, M.O. Violência doméstica: análise das lesões em mulheres. *Caderno de Saúde Pública*, v.22, n.12, p.67-73, dez.2006.

GUIMARÃES, E. Os Estudos Sobre Linguagens - Uma História das Idéias. *ComCiência – Revista eletrônica de jornalismo científico*. Linguagem: cultura e transformação, n.23, ago.2001. Disponível em: http://www.comciencia.br/reportagens/framereport.htm. Acesso em: 20 mai. 2007.

HAMBURGER, E. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.78, Jul. 2007. Disponível em: < http://novosestudos.uol.com.br/acervo/download.asp?idMateria=101>. Acesso em: 25 out.2008.

HERSCHMANN, M.M. Música, juventude e violência urbana: o fenômeno *funk* e *rap*. *Comunicação e Política. Mídia, Drogas e Criminalidade*, Rio de Janeiro, v. 1, no. 2, pp. 79-140, dez./mar.1994-1995.

IANNI, O. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, n. 7, p. 176-187, jan/jun 2002.

JAKUBASZKO, D. Levantamento da Presença de Temas de Importância Social nas Telenovelas Brasileiras. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31, 2008. Natal-RN. Anais... Natal: INTERCOM, 2008. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0925-1.pdf>. Acesso em: 28 jan.2009.

JOZEF, F. et al. Comportamento violento e disfunção cerebral: estudo de homicidas no Rio de Janeiro. *Revista brasileira de psiquiatria*, Rio de Janeiro, v.3, n. 22, p.124-129, 2000. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/rbp/v22n3/ v22n3a03.pdf>. Acesso em: 24 out.2007.

KEHL, M. R. *As fratrias órfãs*. Disponível em: http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Kehl5.htm. Acesso em: 7 mar. 2008.

LOBO,N.J.F; MALCHER, M. A. Ficção Televisiva Seriada: um olhar sobre a produção acadêmica. *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação e Educação*, São Paulo, v.1, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.

MACHADO, A. Pode-se Falar em Gêneros na Televisão? *Famecos*, Porto Alegre, n. 10, p. 142-158, jun. 1999.

MACHADO, J. Vocabulário do roteirista. *Roteiro de cinema* (s.d.). Disponível em: http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 19 mar. 2008.

MACHADO, R. Os espaços de exclusão e de violência no cinema e na TV Brasileira. CONFERÊNCIAS SESC-SP, Linguagens da Violência, São Paulo, set. 2001. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/Conferencias/subindex.cfm?? Referencia=2948&ID=143&ParamEnd=6&autor=173> . Acesso em: 26 out. 2008.

MOTTER, M. L. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Revista USP*, São Paulo, n.48, p.74-87, dez/fev 2000-2001.

MOTTER, M. L.; JAKUBASZKO, D. Telenovela e Realidade Social: algumas possibilidades dialógicas. *Comunicação & Educação* (USP), ano XII, n.1, p. 55-64, jan./abr. 2007.

MOTTER, M. L.; MUNGIOLI, M. C. P. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade, um breve retrospecto. COLÓQUIO BRASIL-CHILE DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2007, Santiago. *Banco de papers*. Santiago: Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação, 2007. Disponível em: http://fcom.altavoz.net/ prontus_fcom/site/artic/20070416/asocfile/20070416090408/04__maria_de_lourdes_motter.p df>. Acesso em: 03 fev. 2007.

ORLANDI, E. P. Efeitos do Verbal sobre o Não-Verbal. *Rua*, Campinas, v.1, n.1, p. 35-47, 1995.

PINHEIRO, P.S. Violência, crime e sistemas policiais em países de novas democracias. *Tempo social* – Revista de sociologia da USP, São Paulo, v.1, n.9, p. 43-52, mai. 1997.

POSSENTI, S. Observações sobre o interdiscurso. *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, especial, p. 253-269, 2003b. Disponível em: < http://www.letras.ufpr.br/documentos/ pdf_revistas/possenti.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2008.

ROCHA, R.L.M. Uma cultura da violência na cidade? Rupturas, estetizações e reordenações. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v.13 n.3, jul/set. 1999. Disponível em: http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v13n03/v13n03_11.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2008.

ROSÁRIO, N. M. Televisão: simulação em tempo real e sedução em tempo integral. *Verso e Reverso*, São Leopoldo: Unisinos, *a*no XV, n. 32, 2001.

ROSSINI, M. S. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, n.10, p.29-34, nov. 2003.

SILVA, M. M. Teorias da violência, mídia e direitos humanos. *Direitos e desejos humanos no ciberespaço*. Natal-RN, s.d. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/dh/br/go/goias/index.html>. Acesso em: 15 março 2007.

SOUZA, T. C. C. Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não-verbal. *Revista eletrônica Ciberlegenda*, Niterói: UFF, n. 1, 1998. Disponível em: http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm.

SOUZA, T. C. C. A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. *Revista eletrônica Ciberlegenda*, Niterói: UFF, n. 6, 2001. Disponível em: http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm.

WAJNMAN,S. Modernização e Visualidade na Telenovela Dancing Days. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.

XAVIER, I. O cinema brasileiro nos anos 90. *Praga* - Revista de estudos marxistas. São Paulo, Hucitec – n. 9, p.97-138, jun.2000.

ZALUAR, A. Exclusão e políticas públicas: dilemas teóricos e alternativas políticas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo*, v.12, n. 35, fev.1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091997000300003 & lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 jan.2009.

ZALUAR, A. Violência intra e extra muros. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.16, n.45, p.145-164, fev. 2001.

ZALUAR, A. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. *Estudos Avançados IEA*, Rio de Janeiro, n.61, v.21, p.31-49, set/dez 2007.

ZAN, J. R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS*, São Paulo, v.3,n. 1, p.105-122, s.d.

ZANETTI, D. Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama. *MATRIZes* – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da USP, São Paulo, v.2, n.2. jan./jul. 2009.