

UNIVERSIDADE PAULISTA

**CONFIGURAÇÃO ESTRATÉGICA DO DISCURSO
REPRESENTAÇÃO MIDIÁTICA DAS RELAÇÕES
AFETIVAS**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

STEFANNIA DOMINGUES PIRES BASTOS SUGUITA

SÃO PAULO

2016

UNIVERSIDADE PAULISTA

**CONFIGURAÇÃO ESTRATÉGICA DO DISCURSO
REPRESENTAÇÃO MIDIÁTICA DAS RELAÇÕES
AFETIVAS**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora Dra. Anna Maria Balogh

STEFANNIA DOMINGUES PIRES BASTOS SUGUITA

SÃO PAULO

2016

Suguita, Stefannia Domingues Pires Bastos.

Configuração estratégica do discurso : representação midiática das relações afetivas / Stefannia Domingues Pires Bastos Suguita. - 2016.

94 f. : il. color.

Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Paulista, São Paulo, 2016.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática.

Orientadora: Prof.^a Dra. Anna Maria Balogh.

1. Televisão. 2. Novela. 3. Melodrama. 4. Relações afetivas.

I. Balogh, Anna Maria (orientadora). II. Título.

STEFANNIA DOMINGUES PIRES BASTOS SUGUITA

**CONFIGURAÇÃO ESTRATÉGICA DO DISCURSO
REPRESENTAÇÃO MIDIÁTICA DAS RELAÇÕES
AFETIVAS**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____/____/_____
Profa. Dra. Anna Maria Balogh - Orientadora
Universidade Paulista – UNIP

_____/____/_____
Prof. Dr. Luis Fernando Ferreira de Araújo
Universidade Mackenzie

_____/____/_____
Prof.Dra. Elisana Marta Machado
PUC Campinas

_____/____/_____
Profa. Dra. Carla Reis Longhi
Universidade Paulista – UNIP

_____/____/_____
Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista – UNIP

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meus pais que me trouxeram até aqui.

Ao meu marido Fernando Cesar e aos meus filhos João Victor e Maria Fernanda por estarem sempre comigo, no coração.

Minha irmã Giovanna Pires dedico a você a jornada que me ensinaste a lutar.

Dedico ao Theo Augusto, o querido da titia doutora, Arianna Pires e Edson Fukushima que me fortalecem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à UNIP por me conceder a oportunidade desta formação e a equipe do Programa de Doutorado.

À minha orientadora livre-docente Dra. Anna Maria Balogh meus agradecimentos por compartilhar seus conhecimentos e minha admiração por sua trajetória acadêmica. Pela compreensão e por ter me trazido até aqui, muito obrigada.

Ao Marcelo agradeço seu profissionalismo.

Obrigada à minha amiga D. Helena pelo exemplo de coragem e força.

Aos meus pais a minha eterna gratidão por me ensinarem o que há de melhor, o amor e o trabalho.

*“O que gostaria de conservar na família no terceiro milênio
são seus aspectos mais positivos: a solidariedade, a
fraternidade, a ajuda mútua, os laços de afeto e o amor.
Belo sonho”.*

Michelle Perrot

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar a cultura midiática das relações afetivas contemporâneas a partir da configuração do discurso televisivo da trama 'em família' de Manoel Carlos. Ela constrói o entendimento sobre como as relações afetivas são retratadas na mídia televisiva. Apresenta a cultura midiática televisiva, seu produto novela e o gênero melodrama. Expõe os principais conceitos da teoria psicológica cognitiva. Analisa o percurso gerativo de sentido da novela 'em família' nos níveis: fundamental, discursivo e narrativo a partir das personagens Helena, Clara e Juliana, as quais compõem os núcleos principais da novela. Conceitua e esclarece os motivos pelos quais a tese introduz o termo relações afetivas à definição das famílias contemporâneas. Analisa as relações afetivas das personagens em estudo, Helena, Clara e Juliana, marcadas pela contraposição entre a busca do amor e o desencontro deste. A tese utiliza da técnica quantitativa e apresenta uma visão sobre os modelos afetivos referenciais da novela. Para isso estuda as relações afetivas de vinte e um personagens, a análise das relações afetivas se desdobra ao estudo das relações do tipo extras, as formadas por triângulos e pentágonos, em decorrência de sua presença em uma parte significativa da trama. A hipótese que se tem é a de que esta trama apresenta uma variedade na configuração das relações afetivas característica da contemporaneidade, a priori se tem a percepção de que esta novela apresenta novos formatos nas relações afetivas. E as considerações finais e conclusões ponderam sobre o modelo de relações afetivas que não contribuem ao desenvolvimento social do indivíduo, reforçam relações falidas que servem de modelo comportamental às futuras gerações, ao mesmo tempo em que reafirma os modelos das relações tradicionais.

Palavras-chave: Televisão. Novela. Melodrama. Relações Afetivas.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the media culture of contemporary affective relations from the televised speech setting the plot 'family' of Manoel Carlos. It builds understanding of how personal relationships are portrayed in television media. Presents the television media culture, the product is novel and the genre melodrama. It sets out the main concepts of cognitive psychological theory. Analyzes the generative path towards novel 'family' levels: fundamental, discursive narrative and characters from Helena, Clara and Julian, which make up the main core of the novel. Conceptualizes and clarifies the reasons why the thesis introduces the term emotional relationships to the definition of contemporary families. Analyzes the emotional relationships of the characters studied, Helena, Clara and Juliana, marked by the contrast between the pursuit of love and this mismatch. The thesis uses the quantitative technique and gives an insight into the emotional reference models of the novel. For this study the emotional relationships of twenty-one characters, the analysis of affective relationships unfolds to the study of the extra type relationships, formed by triangles and pentagons, due to its presence in a significant part of the plot. The assumption that one has is that this plot has a variety in the configuration of personal relationships characteristic of contemporaneity, a priori has the perception that this novel presents new formats in emotional relationships. And the final considerations and conclusions ponder on the model of personal relationships that do not contribute to the social development of the individual, reinforce failed relationships that are the behavioral model to future generations, while reaffirming the models of traditional relations.

Keywords: Television. Soap opera. Melodrama. Affective relations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Logotipo da novela, esta marca foi assumida pela tese, mantendo seu título em letras minúsculas	33
Figura 2 – Diagrama das relações afetivas	34
Figura 3 – Toda família no almoço que encerra a novela	35
Figura 4 – A abertura da novela “em família”	45
Figura 5 – A tragédia e o amor.....	48
Figura 6 – Helena e Virgílio em Paris, nas cenas finais quando eles se declaram felizes para sempre	55
Figura 7 – O casamento de Clara e Marina.....	57
Figura 8 – O beijo homoafetivo	57
Figura 9 – Cena em que Juliana combina os horários de visitas com Fernando e Jairo, para que os dois rivais não se encontrem	58
Figura 10 – Juliana, sua irmã Helena, sua funcionária e amiga e o casal de filhos, Bia filha de Fernando e Arthur filho de Jairo	59
Figura 11 – Laerte e Shirley amantes desde a adolescência, se reencontram na vida adulta	63
Figura 12 – Laerte com sua affair e futura assassina, a pianista Lívia.....	63

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Configurações das relações afetivas.....	53
Quadro 2 – O tema amor de Helena	55
Quadro 3 – Configurações afetivas na trama “em família”	60
Quadro 4 – Relações afetivas triangulares/pentágonos e seus motivos eróticos.....	66

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Frequência das relações afetivas	64
Gráfico 2 – Frequência dos motivos das relações afetivas triangulares.....	67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 CULTURA MÍDIÁTICA TELEVISIVA: NOVELA E MELODRAMA	17
3 TEORIA COGNITIVA COMPORTAMENTAL – TCC.....	30
4 ANÁLISE DO DISCURSO	33
4.1 Descrição do Objeto	33
4.2 Percorso gerativo do sentido	36
4.2.1 Nível fundamental	36
4.2.2 Nível narrativo	37
4.2.3 Nível discursivo	42
5 RELAÇÕES AFETIVAS	50
5.1 As relações afetivas das personagens Helena, Juliana e Clara	54
5.1.1 HELENA – relação afetiva tradicional	54
5.1.2 CLARA – da relação afetiva tradicional à agregada homossexual.....	56
5.1.3 JULIANA – relação afetiva tradicional à agregada heterossexual.....	58
5.2 Relações Afetivas Na Trama “Em Família”	59
5.3 Triângulos e Pentágonos Afetivos em “Em Família”	64
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÕES	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
APÊNDICE 1	78
APÊNDICE 2.....	85
APÊNDICE 3.....	86
ANEXO 1.....	88

1 INTRODUÇÃO

Iniciar um programa de Doutorado em Comunicação é, sem dúvida, nenhuma um desafio bastante significativo quando se tem da influência familiar a frase “um país se faz com homens e livros”, de Monteiro Lobato. Para mim, defender uma tese de doutorado significa permitir que minhas análises, constructos teóricos e aplicados possam contribuir ao desenvolvimento social do país.

Em meu percurso profissional, a sala de aula sempre esteve presente, por meio de minha formação acadêmica, inicialmente pelo magistério, depois pela formação em psicologia (licenciatura e psicóloga), e finalmente em empresas contratantes de treinamentos, minha especialidade de mercado.

Relacionar os conhecimentos da Psicologia com as Ciências Sociais possibilita a visão considerada holográfica do homem e da sociedade, pela qual todo o indivíduo traz consigo as marcas das instituições, organizações e informações recebidas em diferentes momentos sociais vivenciados.

Considero que o estudo do indivíduo e da sociedade não pode acontecer de forma paralela, mas sim simultânea e agregada. O homem e as mídias, bem como as novelas e seus elementos do discurso apresentam-se como elementos para a compreensão da cultura midiática contemporânea.

A teoria cognitiva, das ciências psicológicas, compreende o ser humano a partir de suas aprendizagens e experiências, analisa como se dá o enfrentamento das situações estressoras, a partir dos pensamentos automáticos e das crenças, central e intermediária. A teoria cognitiva considera a existência humana a partir do discurso e o discurso como construtor cultural. Estas teorias contribuem ao entendimento sobre os impactos sociais do discurso midiático.

Esta tese se justifica também pela possibilidade da construção de conhecimento em diferentes áreas do saber. Através da compreensão do percurso gerativo do sentido podemos verificar os elementos que compõem os modelos afetivos da trama, seus significados sociais e os impactos no comportamento humano.

Desde o programa de mestrado, sigo a mesma linha teórica, muito bem defendida e transmitida por minha expertise livre docente, pós-doutora Anna Maria Balogh; a teoria Greimasiana, com a análise do discurso a partir da análise do

discurso. Com apoio de textos do próprio Greimas e, principalmente, da Dra. Balogh, Fiorin, Paz, Lopes.

O foco de meus estudos é a mídia televisiva e seu produto telenovela, produzidos e transmitidos pelo maior canal aberto de televisão brasileira, a rede Globo. Parte-se do princípio de que esse canal é referência, construtor cultural, de largo alcance populacional, sobretudo para as camadas sociais menos privilegiadas que têm a seu favor alguns minutos de entretenimento na hora da novela.

A distensão do espectador é possível porque as narrativas apresentadas em uma telenovela são reconhecidas por ele, são desejos reconhecidos em seu cotidiano. Os espectadores se veem retratados nos personagens da trama. As narrativas giram em torno das ações que lhes são cotidianas. Essas ações são constituídas de inúmeros elementos que refletem a própria cultura, foco desta pesquisa.

Esta tese tem como objetivo analisar a cultura midiática das relações afetivas contemporâneas a partir da configuração do discurso televisivo da trama “em família”, de Manoel Carlos. Ela constrói o entendimento sobre como as relações afetivas são retratadas na mídia televisiva.

O primeiro capítulo, intitulado “Cultura midiática televisiva: novela e melodrama”, apresenta um breve histórico da televisão brasileira dando consistência à afirmação: mídia como elemento cultural. Elenca as características do maior produto televisivo brasileiro, a telenovela. O estudo das características do produto possibilita a análise a partir de suas servidões, ou seja, das limitações inerentes ao produto midiático. Expõe sobre o gênero característico das novelas, o melodrama, o que contribui para o entendimento sobre a configuração do discurso, no que se refere aos temas e às estratégias reiteradas pelo gênero.

No segundo capítulo apresentamos os principais conceitos que embasam a teoria psicológica cognitiva utilizada na compreensão do impacto do discurso midiático no comportamento humano. Um dos axiomas formais postulados na teoria cognitiva afirma que o principal caminho à adaptação psicológica consiste de estruturas de cognição com significado. Este “significado” refere-se à interpretação da pessoa sobre determinado contexto e da relação daquele contexto com o *self*.

No terceiro capítulo, a tese apresenta a análise do percurso gerativo de sentido da novela “em família” nos níveis: fundamental, discursivo e narrativo a partir

das personagens *Helena*, *Clara* e *Juliana*, as quais compõem os núcleos principais da novela.

O quarto capítulo inicia com a conceituação das relações afetivas, esclarecendo os motivos pelos quais a tese introduz o termo “relações afetivas” à definição das famílias contemporâneas.

Analisa as relações afetivas das personagens em estudo, *Helena*, *Clara* e *Juliana*, marcadas pela contraposição entre a busca do amor e o desencontro, componente presente no discurso das personagens e que demonstram a variedade da afetividade apresentada na trama.

Para que fosse possível demonstrar qual a configuração afetiva mais utilizada no discurso em estudo, a tese utiliza da técnica quantitativa e apresenta uma visão sobre os modelos afetivos referenciais da novela. Para isso, estuda as relações afetivas de vinte e um personagens.

A análise das relações afetivas se desdobra ao estudo das relações do tipo extras, as formadas por triângulos e pentágonos, em decorrência de sua presença em uma parte significativa da trama.

Foi utilizada a análise do discurso para compreender a produção do sentido na telenovela e seus personagens, como acontece a significância para e por sujeitos. Segundo Orlandi (2000, p.26), essa compreensão implica explicitar como a novela organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido. Compreender é saber como um objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, música...) produz sentidos.

Dizeres são efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão, de alguma forma, presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação ao dizer com sua exterioridade, suas condições de produção. Esses sentidos têm a ver com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi.

A hipótese que se tem é a de que essa trama apresenta uma variedade na configuração das relações afetivas característica da contemporaneidade, *a priori* se tem a percepção de que essa novela apresenta novos formatos nas relações afetivas.

Gostaria de chamar “arte da sedução” a construção do audiovisual com a denominação novela. Pelo simples e complexo fato de que ela consegue envolver

milhares e milhões de espectadores, mesmo quando sua época histórica não é a atual.

A oportunidade de estudar uma telenovela, produto nacional de reconhecimento mundial, possibilita a discussão acadêmica sobre os elementos midiáticos que compõem a obra e, conseqüentemente, sobre os movimentos culturais que a circundam. Estudar a cultura midiática, a partir do discurso das relações afetivas, proporciona conhecimento sobre o ser humano e a sociedade.

A telenovela brasileira “em família”, de autoria de Manoel Carlos, exibida em 2014 pela rede aberta de televisão, TV Globo, foi escolhida por duas razões principais: por a personagem *Helena* ser representada durante quase três décadas em suas novelas; e por ter sido anunciado que seria a última novela desse autor, fechando um ciclo de representação social na visão de Manoel Carlos.

A análise do discurso das relações afetivas se faz a partir da teoria semiótica de Greimas e do Groupe D’Entrevernes. Esta pesquisa parte do princípio de que uma narrativa se constrói a partir de um sujeito e seu objeto de desejo, configurando o investimento de um querer, para então o personagem poder executar uma série de ações em busca da satisfação do desejo. O desejo leva o personagem a ser o sujeito da ação (BALOGH, 2006).

Como nos diz Fiorin (2006) e Balogh (2002, p. 61), “para que o sujeito do programa narrativo possa levá-lo a cabo, é necessário primeiro que ele tenha um querer (ou dever), um poder e um saber que lhe possibilitem chegar à ação (fazer)”.

Na busca do objeto de desejo, a narrativa vai determinando os diferentes atuantes, o oponente, o ajudante, que contribuem ou não ao alcance das modalizações do saber e do poder. Na maioria das vezes, o objeto de desejo é também desejado por mais de um atuante e então as idas e vindas narrativas se constroem.

Quando se pensa em estudar telenovela se torna imprescindível compreender o gênero melodrama, embora esse produto midiático tenha se distanciado do original, ainda reserva elementos característicos. O estilo novela adotou esse gênero e o apresenta a partir de diferentes narrativas e elementos discursivos.

Cada programa vai ser constituído pelas características principais de seu gênero, mas tem a propriedade de incluir algumas outras. Considerar um programa como pertencente a um gênero ou outro pressupõe decidir qual o conjunto de características mais importantes (BALOGH, 2002, p. 93; FIORIN, 2006, p. 90).

Steimberg (1998, p. 41) conceitua gênero como “[...] clases de textos u objetos culturales que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad em distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”.

2 CULTURA MIDIÁTICA TELEVISIVA: NOVELA E MELODRAMA

Este capítulo apresenta os elementos que embasam a convicção de que a televisão brasileira e seu principal produto, a novela, são elementos constitutivos da cultura nacional. Apresenta um breve percurso da televisão brasileira, as principais características do objeto em estudo, a novela e seu gênero característico, o melodrama.

Esta tese considera que a televisão, principalmente por meio das telenovelas, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizam as mudanças sociais e econômicas, tendo também uma direta relação com o desenvolvimento da nação e de seu povo, fazendo assim parte de uma comunidade nacional imaginada (BALOGH, 2002, LOPES, 2003).

Anderson (1991) cunhou o termo “comunidade nacional imaginada” e ele indica as representações sobre o Brasil veiculadas pelas novelas e as maneiras como elas produzem referenciais importantes para a nação e a identidade nacional. No caso brasileiro, trata-se do fato da telenovela ter se convertido em um espaço público de debate nacional.

Dados quantitativos sustentam a afirmação de que a televisão faz parte da vida dos brasileiros. Segundo a última pesquisa feita pelo Grupo de mídia de SP, *Mídia Dados Brasil* (2011, p. 50), “o país tem uma população de 192.278,4 mil habitantes e 57.037,3 mil domicílios ocupados”. A pesquisa foi realizada com um universo de 40.434 mil pessoas e constatou-se que 97% dos entrevistados tinham assistido pelo menos uma vez na semana à programação televisiva.

Outra informação importante é que 95,1 % dos domicílios ocupados possuem um aparelho de televisão. Entre as emissoras de televisão aberta, a Rede Globo destaca-se por seu alcance e abrangência e também pelo *share* (número de televisores ligados) com 51,20%.

Ao considerar não somente a importância da televisão através de sua penetração nos lares brasileiros, mas também a participação da telenovela na grade de programação, vemos que “a emissora Globo produz aproximadamente 2,5 mil horas anuais de novelas e programas – recorde mundial de teledramaturgia que equivale a duração de 100 longas metragens por mês – e mais de 1,8 mil horas anuais de telejornalismo”, segundo o *Guia Ilustrado da Rede Globo* (2010, p. 5).

Esses dados quantitativos complementam as pesquisas de diversos autores como: Balogh, Lopes, Motter, entre outros, acerca das telenovelas no Brasil, eles afirmam que as telenovelas são termômetros da vida cotidiana e dos costumes da sociedade mostrando a vida privada para o grande público.

A história da televisão brasileira é marcada pelas transformações que se deram nas últimas décadas e que levaram alguns estudiosos a falar na “morte” da televisão como mídia de massa, provocando importantes repercussões na realização de seus programas. Nesse sentido, adverte-se que as mudanças sociais e técnicas impulsionam uma série de modificações, tanto na prática do espectador, como também na figura do destinatário.

Segundo Umberto Eco (1999, p. 55), essa fase tem como característica a tendência em “olhar para si mesma”, voltar-se ao que acontece no interior da mídia em detrimento do ocorrido no exterior, o que era o foco na fase anterior. Mesmo porque nessa última fase era possível estabelecer uma diferenciação *clara* entre a informação e os enunciados que se produzem independente da ação da televisão e da ficção.

Com a nova-televisão, essa distinção entre ficção e informação se faz mais difusa e a programação deixa de ser concebida como “una ventana al mundo”, uma vez que se destaca o aspecto construtivo de sua modalidade de funcionamento (CARLÓN, 2004, p. 56).

Para Mazziotti (2014, p. 39) trata-se de uma modificação do contrato de comunicação apresentado pela televisão ao espectador e que rege a relação entre a oferta e a demanda. Pensamos que, na paleo-televisão, se estabelecia um vínculo pedagógico, baseado em um modelo de educação popular e cultural, e se dirigia a um público massivo através de uma grade de programação *clara* e definida; e na nova-televisão, as condições contratuais são mais simétricas.

A partir do momento em que o espectador consegue identificar os códigos conhecidos anteriormente, ele é capaz de reconhecer novos produtos midiáticos como similares. Podemos percorrer a história e rever a reiteração, iniciando na literatura com os dramas de Shakespeare e seus discursos teatrais, na cinematografia mundial, nos discursos radiofônicos, nos folhetins, na televisão, na rede e nas redes sociais.

As histórias contadas encantaram o público brasileiro antes de a televisão chegar ao Brasil, em 1950. Em 1941, as radionovelas já ganhavam a exaltação do

ouvinte. Segundo Sodré (1972, p. 58), “o ouvinte de rádio tem de se entregar a um, certo, exercício de imaginação para visualizar a mensagem transmitida”. O autor afirma que o cinema, e podemos dizer também a TV, “leva a uma maior aproximação e a um processo de identificação mais direto que o rádio”.

Em 1964, inicia-se a *Era da Telenovela* com a adaptação da radionovela *O direito de nascer*. Sobre essa telenovela, Campedelli (1985, p. 10) afirma que “o texto teve expressiva audiência na TV-Tupi: o país contava com 598.000 aparelhos”.

De qualquer forma, embora em canais diferenciados, tradicionalmente a radionovela e posteriormente a telenovela fazem-se presente na cultura brasileira. *Telenovela* é o nome genérico dado à narrativa ficcional televisiva no Brasil, independentemente de seu formato ser telenovela *stricto sensu*, minissérie, caso especial ou outro. Também denominada *novela* que é seu nome mais conhecido. Atualmente são produtos com características bem diferenciadas das séries e ambos são frequentes na programação brasileira.

Cinquenta anos após a sua introdução no Brasil, é possível afirmar que a telenovela é considerada produto artístico e cultural e tem papel de agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país.

Pode-se afirmar que constitui um ritual assistir às telenovelas no Brasil, num determinado horário, diariamente. Ao longo de 50 anos, todo o território nacional domina as convenções narrativas consolidadas pela telenovela e tomam os padrões nela mostrados como referenciais da família brasileira, mulher brasileira, homem brasileiro e também da corrupção brasileira, violência brasileira, impunidade.

A novela se tornou um veículo que capta e expressa a opinião pública sobre padrões legítimos e ilegítimos de comportamento privado e público, produzindo uma espécie de *fórum de debates* sobre o país (LOPES, 2002, p.12).

Sem dúvida no final do século XX e início do século XXI, a comunidade acadêmica passa a reconhecer a telenovela como objeto privilegiado de estudo sobre a cultura e a sociedade contemporânea. Segundo o Núcleo de Pesquisa de Telenovela da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, há um crescente interesse nesse campo de estudo: as dissertações de mestrado e teses de doutorado passam de 6 na década de 70 para 76 na de 90, com média de aproximadamente 8 trabalhos/ano (LOPES, 2003, p. 5).

Percebe-se também maior investimento financeiro nos produtos midiáticos nacionais. Segundo Lopes (2003, p.3), no início da década de 80, cerca de 3/4 da

programação da TV já era nacional e em 2003, 79% da produção da TV Globo tinha origem nacional. Dos 13 programas de ficção que estavam no ar em 2003, na rede Globo, 56% eram nacionais e 44% importados.

De acordo com Aprea e Soto (2014), o termo telenovela é utilizado para referir-se “a los textos construidos alrededor de las vicisitudes ocurridas a lo largo de la constitución de una pareja que vive um amor pasional y que necesariamente culmina en un final feliz”.

“Tudo gira em torno de casos amorosos difíceis e impossíveis, gerando as ações dentro da trama da telenovela e ao mesmo tempo pode ser visto como uma textura do formato da telenovela” (ARAÚJO, 2006, p. 27).

Através de histórias de fácil compreensão e assimilação pelo espectador, os enredos das novelas apresentam temáticas conhecidas e os conteúdos do enredo são identificados no decorrer da exibição da trama. A novela tem o caráter da atualidade, ela é escrita podendo a qualquer momento incluir elementos do “agora”, fazendo com que o espectador perceba a trama em sua temporalidade como atual, quando não se trata de enredos de época, passada ou futura.

As novelas reelaboram ou promovem novas articulações de temas recorrentes na vida cotidiana, que vão desde a atualidade às motivações elementares do comportamento. Uma grande equipe, roteiristas, cenaristas, diretores de novelas constroem uma atualidade social ficcional e levam aos espectadores narrativas que lhes são “familiares”.

Essas narrativas reconstituem “comunitariamente” os significados problemáticos da mutação social, exercendo, assim, uma função “consoladora” ou neutralizadora das tensões típicas da vida real em comunidade (PAIVA e SODRÉ, 2008, p. 32).

Os produtos midiáticos reiteram formatos e gêneros na busca de reconhecimento do espectador e alcançam a identificação a partir dos códigos comuns entre os programas televisivos. Essa reiteração tornou o Brasil, especialmente pela atuação da rede Globo, um grande produtor e exportador de telenovelas.

É uma habilidade da telenovela, fundir os limites entre a realidade e a ficção, possibilitar a identificação com eventos da vida cotidiana, no universo criado pela ficção, além de ser o produto televisivo que melhor manifesta a *estética da repetição*:

Ao opor o reconhecimento ao estranhamento como o prazer maior da fruição; ao opor a exibição em fragmentos homeopáticos à coesão e continuidade do texto poético; ao opor o gosto pelo contato à sensação de desvendar a complexidade. (BALOGH, 2002, p. 165).

Associado à estética da repetição, a novela apresenta a “retórica do excesso” que se completa entre outras coisas com uma grande atuação, um grande volume de recursos técnicos, de cenografia e iluminação, e a utilização da música para ressaltar, ou significar determinadas ações ou momentos. O tema musical funciona como operador de identificação, portanto, sua escolha é fundamental (MUSANTE, 2011, p. 163).

Os elementos implicam em uma fantasia reconfortante, manifesta nos finais felizes ou moralíssimos, redutivos e/ou arbitrários, mas que correspondem ao desejo de fugir do real. Essa estrutura supõe simplificações morais como a inserção de crimes e criminosos dentro de paradigmas de conflito moral, conforme alegorias do bem e do mal e nas quais o bem vence (TAVOLA, 1996; MATTELART, 1998; MARTÍN-BARBERO, 2003; BALOGH, 2002).

A estruturação dramática da telenovela é organizada em torno de núcleos de conflitos e apresenta uma divisão arquetípica clássica dos personagens: bons e maus, sérios e engraçados, honestos e de caráter socialmente inaceitáveis. A polarização na hora de compor e apresentar os personagens são típicos do gênero melodramático, se acentua nos detalhes, nos acessórios, na escolha do vestuário, nos gestos e modos de falar característicos, sem cair em esquemas prontos.

A telenovela também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-massmediação (LOPES, 2002, p. 1).

Motter (1998, p. 1) afirma que a novela brasileira tem se atualizado e está cada vez mais distante do modelo tradicional, o qual tem marcada tendência de reafirmar estereótipos e esquemas maniqueístas. Já as atuais quebram esse paradigma e apresentam a realidade como espaço de conflito, de embate, e, assim, mostram que as mudanças sociais dependem da percepção e mobilização de grupos na defesa de direitos e interesses comuns.

Alguns autores consideram que a telenovela cumpre também uma função didática e moralizante: por se constituir em meio à estrutura social vigente, incide sobre ela quando indica papéis que o indivíduo deve exercer em sociedade.

Assumindo uma postura, em inúmeros casos, moralizante, ao mesmo tempo em que reproduz a sociedade, atua em um movimento dialético sobre o seu público, articulando, por um lado, os valores presentes na mesma e, por outro, propondo outros que eventualmente ditam formas de comportamentos socialmente adequados à sua manutenção, ao seu funcionamento e à sua transformação (SILVA, 2010, p.19-20).

O escritor Manoel Carlos falou sobre a responsabilidade social na novela: “[...] uma novela que pega milhões de pessoas e que ajuda vender liquidificador, shampoo, creme de beleza, enfim. Eu acho também, que pode vender boas ideias, vender uma luta contra o preconceito, “vender” boas informações, informações úteis em termo de saúde. Então, eu uso isso em todas as minhas novelas de maneira muito consciente e com bastante rigor” (www.g1.com.br).

Segundo o Dicionário da TV Globo (2003), os programas prestam um serviço inestimável, o “merchandising social” com campanhas embutidas nas tramas das novelas. Duas campanhas de grande sucesso ocorreram nas novelas “Laços de Família” (2000), sobre doação de medula óssea, e “O Clone” (2001), na luta contra as drogas.

A cena de “Laços de Família”, na qual a personagem Camila raspa a cabeça por conta do câncer foi usada em campanha nacional. A pedido da então primeira-dama Ruth Cardoso, o autor incluiu cenas que ajudaram na campanha “Solidariedade e Cidadania”. O Instituto Nacional do Câncer recebeu dez novos cadastramentos de doadores por mês e passou a receber 149, nas semanas que se seguiram ao término da novela (GLOBO, 2003, p. 278).

“A Globo é a única que dedica quase toda sua grade de programação a produções brasileiras” [...] “Não é apenas uma fábrica com milhares de autores, artistas, produtores, técnicos, jornalistas e centenas de outros profissionais. É também [...] um espelho onde os brasileiros se veem” [...] (GLOBO, 2003, p. ix).

Percebemos que para conviver com dezenas de personagens e ler suas trajetórias de vida, seus problemas e entender suas ações com algum interesse, é indispensável que eles nos pareçam reais. Um dos elementos fundamentais para que esse efeito se realize, está, na estruturação da personagem a partir da

instituição de um cotidiano que o prenda, que o ancore no espaço e no tempo (FIORIN, 2006; MOTTER, 2003, p. 32).

A telenovela pode ser considerada, no contexto brasileiro, o nutriente de maior potência do imaginário nacional e, mais que isso, ela participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, se modificam, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades (MOTTER, 2003. p. 174).

A matriz do ficcional é o mundo real, a ficção está ligada às leis da verossimilhança, sem que necessariamente esteja comprometida com a verdade (BALOGH, 2002; LOPES, 2003; MOTTER, 2003; SUGUITA, 2007).

Devemos lembrar que as inovações tecnológicas também servem à produção tele dramática e acrescentam, a esse produto, características ainda mais “espetaculares”, proporcionando cada vez mais o apagamento dos limites entre o que é real e o que é espetáculo.

As tecnologias contribuem para uma maior aproximação do público com o que está sendo representado. Aproximação da ficção e distanciamento da realidade.

Por meio de técnicas de dramaturgia e do poder manipulativo dos aparatos midiáticos, a telenovela (re)produz uma sociedade que também é produto das transformações tecnológicas (SILVA, 2010, p. 25-26).

Pode-se dizer que, na transição pela qual passam as mídias, não estão descartados os vai-e-vem e as contradições; há sim um forte impacto dos recursos e estratégias de construção do texto audiovisual. Entre os mais significativos, vale ressaltar a mescla e fusões de gêneros e estilos, a multiplicação dos novos formatos ficcionais, a aceleração dos tempos narrativos e a difusão de uma estética associada ao vídeo-clip.

Como ensina Balogh (2002, p. 76), “grandes arquétipos encontram sua plasmação ética e estética mais perfeita e se gravam em nossa memória e nos acompanham ao longo dos anos”. O gênero “delimita” o fazer e a forma de comportamento do público.

Respighi (2004) escreve sobre o molde em que se move a telenovela e afirma que, na contemporaneidade, ela toma emprestado discursos ou recursos temáticos próprios de outros gêneros. Nesse sentido, percebe-se, na trama “em família”,

núcleos específicos responsáveis em agregar a comédia, com a personagem *Shirley*, o discurso policial, com Alice.

O autor Manoel Carlos e o diretor geral Jaime Monjardim demonstram domínio das series culturais ao retrabalhá-las em um novo produto midiático. Fazendo com que o espectador, ao mesmo tempo em que reconhece as estruturas narrativas apresentadas, se surpreenda com os vieses dados pelo autor.

A telenovela supõe regras, as quais são chamadas pautas construtivas dos textos. O discurso das tramas se estabelece também segundo a delimitação de certas “claves” de leitura, compartilhadas com o público. O reconhecimento do melodrama é historicamente construído pelas telenovelas.

Lopes (2003) nos mostra que a novela tende a abordar um “repertório comum” que permite com que as pessoas de diferentes lugares, classes e sexo se reconheçam umas às outras.

Ao reconhecer elementos da trama, o espectador “desata os nós trançados no decorrer da fábula para alcançar a purgação das emoções e, com isso, alcançar a harmonia necessária para o apaziguamento destas emoções” (SILVA, 2010, p. 20).

A telenovela a partir de suas características, seja no conteúdo, seja no formato, pressupõe e potencializa uma relação de alteridade e, ao mesmo tempo, de pertencimento junto ao público que consegue se reconhecer como uma única nação.

As tramas das novelas são, em geral, pautadas em oposições entre homens e mulheres, gerações, classes sociais, urbano e rural, arcaico e moderno. Além disso, a telenovela sintetiza público e privado, político e doméstico, notícia e ficção, masculino e feminino.

Machado (2005) diz que as telenovelas brasileiras possuem uma construção teleológica, ou seja, possuem uma narrativa seriada caracterizada por uma única narrativa, ou narrativas entrelaçadas, que se sucedem ao longo de todos os capítulos, os quais, no início, um ou mais conflitos colaboram para um desequilíbrio estrutural, para que, posteriormente, a narrativa consiga restabelecer até o último capítulo a resolução desses conflitos entre as personagens.

A telenovela, por ser uma obra aberta e sujeita a acréscimos narrativos, tanto de ambientes como de personagens, terá a audiência como influenciadora no andamento da criação da narrativa e da produção televisiva.

Balogh (2002) também escreve sobre a característica serial da telenovela e sinaliza para a necessidade de mecanismos de reiteração da narrativa, pois é por intermédio dessa “recapitulação” que é possível “reassegurar o entendimento do espectador já cativo, mas que eventualmente tenha perdido algum capítulo, e para fisgar o espectador não cativo, seduzindo-o para o acompanhamento de uma trama maior com a qual não está familiarizado” (BALOGH, 2002, p. 166).

Ao mesmo tempo em que a trama depende do autor, este não se encontra em condições de domínio exclusivo na elaboração de uma telenovela e, portanto, tem que estar sujeito a possíveis contratempos, tais como: atores que não aceitam seu papel, divergências com a equipe de produção da telenovela ou mesmo como o diretor responsável (do núcleo) e possíveis conflitos com o interesse da emissora.

O público também determina, de certa forma, o destino de uma telenovela: personagens podem ganhar ou perder destaque maior na trama de acordo com a audiência.

Com as exigências de produção circunscrita a uma condição seriada e ao mesmo tempo marcada por um processo produtivo simultâneo de gravações e produção do roteiro, autores que tradicionalmente escreviam sozinhos passam a escrever com colaboradores e contam com as enquetes e possibilidades de pesquisa via web e suas tramas se alteram a cada manifestação midiática.

A importante função reguladora do gênero na ficção televisual está, no entanto, intrinsecamente ligada à sua plasmação em formatos específicos. Embora reciclados e transmutados no campo literário e transformados em base de sustentação para a produção da ficcionalidade nos meios audiovisuais, os gêneros ficcionais partem de uma matriz grega determinada por regras que os especificam em tragédia, comédia e drama (BALOGH, 2002, p. 94; LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 245).

Seguindo essa perspectiva, Steimberg (1998, p. 53) define estilo como *“conjuntos de rasgos que por su repetición y remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo lenguaje, medio o género”*.

Toda fábula deve conter uma preocupação com o verossímil, os fatos narrados devem fazer parte de um repertório reconhecível pelo público. Na tragédia grega, o universo familiar era formado pelo mito, nas formas mais contemporâneas de representações dramáticas, como as telenovelas é a cotidianidade, a diferença

de classes, a aproximação do personagem com o público que dá verossimilhança à trama (SILVA e BRAGA, 2005, p. 6; ARISTÓTELES, 1984, 247-248).

A estruturação do melodrama advém do gênero teatral originado na França no final do século XVIII e representado no Brasil desde os meados do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX. Elementos próximos àqueles descritos por Aristóteles para a tragédia, tais como o uso da peripécia e do reconhecimento, são assimilados pelo melodrama.

Como estrutura da narrativa, um acontecimento deve resultar de uma ação complexa e para que uma mudança nos rumos da vida da personagem seja verossímil. Na sequência dos fatos, é preciso utilizar-se dos recursos da peripécia ou do reconhecimento. Como peripécia, o filósofo identifica a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado sempre; e como reconhecimento, a passagem do estado de ignorância para o conhecimento, sendo que o mais belo dos reconhecimentos é o que provém da peripécia.

Os gêneros, tragédia e melodrama, fazem uso da peripécia e do reconhecimento com o objetivo maior de alcançar a catarse no espectador. A peripécia, as mudanças no rumo da história, colaboram para manter presa a atenção do público aos fatos narrados no palco. Procedimentos que trazem sentimentos inerentes à natureza humana: amor, medo, paixão, ódio, provocando a identificação do espectador.

Dentre os personagens que compõem a trama melodramática, as vítimas e heroínas, geralmente se veem obrigadas a transgredir a ordem social ou moral para alcançar a felicidade. Na novela “em família”, a concretização do amor, entre *Helena* e *Laerte*, é primeiro impedido pela ocorrência de um crime e depois pela imposição das obrigações morais, do casamento e do ser mãe.

A autora Silva (2010) constrói a trajetória do gênero melodrama e nos mostra que ele é voltado para um público composto por espectadores de todas as classes sociais, portanto, extremamente popular, o que está relacionado ao contexto em que surge, o período pós Revolução Industrial. Nesse momento histórico, uma nova classe chamada “proletariado” busca uma maior representação no espaço social.

A partir desse movimento político, autoriza-se a abertura de novos teatros, e com isso trabalhadores, muitos analfabetos e de diferentes estratos, passam a ter acesso às salas de espetáculos, o que era proibido antes da Revolução Francesa.

Segundo Thomasseau (2005), essa nova configuração social demanda uma forma de entretenimento voltada para esse novo público.

Esse contexto econômico, político e cultural da sociedade francesa no final do século XVIII produziu um tipo específico de público e, juntamente com esse público, condições suscetíveis para o surgimento de uma produção teatral que atendesse às novas configurações sociais, mas que também fosse capaz de envolver as camadas populares.

Charles Guilbert de Pixérécourt foi o escritor francês que formulou as bases do melodrama principalmente a partir das próprias composições, escritas desde 1798. Em suas obras pode-se perceber que “para este público novo [...] no qual se desejava inculcar certos princípios de sadia moral e de boa política, era necessário elaborar uma estética ao mesmo tempo rigorosa e prestigiosa” (apud HUPPES, 2000, p. 22-28), e nessa perspectiva, ao mesmo tempo em que o público vê no teatro uma forma de entretenimento, é educado e até mesmo persuadido pelo forte caráter moralizador contido nas peças (SILVA, 2010).

Nesse sentido, Oróz (1992, p. 28-29) também destaca que “[...] a retórica do melodrama que pretende assinalar, reiteradamente, o mesmo significado através do diálogo, da encenação, da insistência musical etc. está estreitamente relacionada com o gosto popular e sua necessidade de reafirmação conceitual”.

Podemos afirmar que a relação entre a telenovela e os mecanismos de identificação por ela suscitados, perpassam a configuração social da contemporaneidade. Dessa forma, as peripécias da trama alcançam o reconhecimento do espectador, provocando a catarse.

“[...] nas novelas tradicionais há, em geral, no mínimo três núcleos de personagens: os ricos, os pobres e a classe média. Assim, todas as parcelas de público se identificam com a narrativa” (BALOGH, 2002, p. 62).

Com representações de situações cotidianas, o melodrama faz com que o espectador veja sua vida espelhada ou projetada na tela. Isso representa um momento de entretenimento e também alcança a identificação e a reafirmação de valores sociais vigentes (SILVA, 2010, p. 22).

No gênero melodrama, há uma caracterização bem delineada de cada personagem, a dicotomia entre bom/mau, correto/incorreto, terror/compaixão, grotesco/sublime, visa levar a plateia a se reconhecer no palco.

Nesse gênero, tais características são sublinhadas, salientadas e contrapostas, é a “estética do exagero”. Essa construção marca as relações estabelecidas entre os personagens e sua identificação pelo público, e devem permanecer até o fim da trama sem que haja quebra de contrato com o espectador.

Para avançar a análise é necessário determinar com mais precisão as marcas que definem o melodrama, porque a história de amor e o final feliz estão presentes na maioria da programação televisiva, mesmo porque os finais felizes e o politicamente correto correspondem aos desejos humanos mais profundos, o desejo de fugir da realidade (BALOGH, 2002; SUGUITA, 2007, p. 71).

A catarse maciça e as descargas emocionais que o melodrama oferece a qualquer tipo de público organizam a compreensão da realidade. No melodrama se conjugam a impotência e a aspiração heroica de uma coletividade que não tem saídas públicas (MONSIVAIS apud MATTELART, 1998, p. 19). Martín-Barbero (2003, p. 169) denomina o melodrama como o “grande espetáculo popular”.

Segundo Steimberg (1998, p. 65), o trans gênero é o gênero que recorre a diferentes mídias e linguagens, serve para explicar a repetição do componente melodramático na maioria dos textos narrativos de circulação massiva: televisão, cinema, rádio e literatura.

No melodrama sempre estão presentes o sacrifício, a renúncia e a dor; são fatores essenciais: a transgressão, o escândalo e a expiação. Segundo Balogh (em sala de aula), o melodrama trata de uma ferida; provoca suspense emocional e prende como cola. Isso somado a uma pitada de humor e de suspense faz da telenovela brasileira sucesso no mundo.

A partir desse raciocínio, podemos perceber que na trama “em família” há episódios em que a narrativa policial se impõe como também há o discurso da comédia e do exagero, mas é claro que a matriz melodramática está mais presente que nunca. No melodrama há tanto a exibição do sofrimento dos personagens cujos desejos enfrentam alguma convenção social, quanto o prazer na contemplação da circunstância dolorosa (APREA, 2014).

Temos que considerar que um gênero não permanece imutável, alguns de seus temas se modificam com o tempo e até desaparecem, mas devemos perceber que mudanças, como a diluição da centralidade do par romântico protagonista e de sua história de amor, podem ameaçar o reconhecimento social como telenovela (MARTINEZ, 2014).

Historicamente, a novela apresenta os reveses sofridos por um casal, estrutura-se a partir do desenvolvimento de uma história principal ao redor do qual giram e se expandem as tramas secundárias. E a fragmentação do relato em episódios, herança do folhetim, potencializa o suspense em cada informação dada, suscitando a intriga do público, mas sem desvelar o enigma.

É um jogo entre o conhecido, que se recupera a partir de diferentes procedimentos que apelam para a memória do espectador e o questionam sobre como se resolverá o mistério. Nesse sentido, Escudero (1997, p. 75) define a novela como “um particular dispositivo de enunciação da ficção narrativa, no interior da produção televisiva, que tem o segredo como sua energia narrativa” (traduzido).

Musante (2011, p. 13) apresenta um relato frequente do melodrama: “En general, se oculta el origen o filiación de los protagonistas que activan las distintas tramas de la historia a través de la búsqueda de sus verdaderas identidades”.

Outro elemento da narrativa melodramática é a figura do vilão, o que tem a personalidade caracterizada como aquele que finge ser quem não é. Não é uma identidade que possa ser reconhecida, mas uma que tem sido cuidadosamente ocultada (MUSANTE, 2011).

3 TEORIA COGNITIVA COMPORTAMENTAL – TCC

Desde a década de 1970, quando o papel da cognição na depressão e na terapia foi descrito pela primeira vez na literatura, tem havido um progresso contínuo no desenvolvimento da teoria e da terapia cognitiva comportamental - TCC.

Esta teoria apresenta três proposições fundamentais, a primeira é o papel mediacional da cognição, que afirma que há sempre um processamento cognitivo e avaliação de eventos internos e externos que podem afetar a resposta a esses eventos; a segunda defende que a atividade cognitiva pode ser monitorada, avaliada e medida; e a terceira, que a mudança de comportamento pode ser mediada por essas avaliações cognitivas e, desta forma, pode ser uma evidência indireta de mudança cognitiva.

A TCC postula que há pensamentos nas fronteiras da consciência que ocorrem espontânea e rapidamente e são formados a partir da interpretação sobre a situação vivida. São chamados de pensamentos automáticos e se diferem do raciocínio reflexivo ou na livre associação. São geralmente aceitos como plausíveis e verdadeiros. As pessoas treinadas podem monitorá-los e identificá-los, visando sua transformação. É tão possível perceber um pensamento, focar nele e avaliá-lo, como é possível a identificação e reflexão sobre qualquer sensação, como a dor (BECK, 2005).

Um paciente que teme situações sociais e apresente baixo desempenho social se beneficiará com as técnicas utilizadas, por exemplo, encenando com o terapeuta a situação temida para construir habilidades sociais inibidas e superar o problema. O terapeuta age como um modelo, para que os pacientes possam aprender a ter um desempenho social.

Através da compreensão das crenças específicas e padrões de comportamento de cada indivíduo, é possível provocar uma mudança emocional e comportamental duradoura. Esta teoria é utilizada, sobretudo, na solução de problemas atuais e para modificação de pensamentos e comportamentos disfuncionais.

Para isso a TCC tem como princípios básicos estar baseada em uma formulação em desenvolvimento contínuo dos problemas dos pacientes e em uma conceituação individual de cada paciente em termos cognitivos. Três estruturas são utilizadas, a identificação do pensamento atual, o qual contribui para o sentimento

que o paciente apresenta; seu comportamento problemático, influenciado pelo pensamento disfuncional e a identificação dos fatores precipitantes, das situações sociais que desencadeiam a inabilidade. É possível então levantar hipóteses a respeito dos eventos chave do desenvolvimento disfuncional e dos padrões de interpretação.

Assinalar os sucessos nas mudanças de pensamento e comportamento, realizar feedback para entender os sentimentos frequentes requer uma aliança terapêutica baseada na empatia, atenção e interesse. A TCC enfatiza a colaboração e a participação ativa, há um trabalho em equipe na identificação das distorções no pensamento e das crenças adquiridas nos processos de aprendizagem vivenciados.

A TCC privilegia questões atuais e em situações específicas que são angustiantes deve construir uma avaliação sobre os momentos culturais e as vivências sociais construtoras de comportamentos inadequados. A atenção se volta para o passado apenas em duas ocasiões, a primeira quando há uma necessidade de recuperar elementos do passado e a segunda quando pensamentos disfuncionais são reconhecidamente aprendidos em um passado remoto, sempre visando modificar suas ideias disfuncional.

Uma teoria considerada educativa, tem como objetivo ensinar, educar o indivíduo a reconhecer e questionar suas crenças, seus pensamentos para que possam influenciar suas emoções e comportamentos de forma funcional.

A estrutura proposta pela TCC aumenta a compreensão por parte do indivíduo e a eficácia das mudanças comportamentais. Quando ocorre a identificação das principais cognições se adota perspectivas mais realistas, o que contribui ao desenvolvimento emocional e comportamental.

“Em todas as formas de terapia cognitiva comportamental derivadas do modelo de Beck, o tratamento está baseado em uma formulação cognitiva das crenças e estratégias comportamentais que caracterizam um transtorno específico” (BECK, 2013, p. 22).

A TCC engloba estratégias com o intuito de provocar mudanças em padrões de pensamento, através da identificação e compreensão de comportamentos disfuncionais, tem como objetivo a reestruturação cognitiva, refazendo esquemas e crenças.

Segundo Beck (2013): "para o terapeuta comportamental, a modificação do comportamento é um fim em si mesmo; para o terapeuta cognitivo, é um meio para

se atingir um fim - isto é, a mudança cognitiva", desta forma sua teoria afirma que é preciso conhecer os comportamentos buscando as crenças e pensamentos que alimentam esta ação, para que a transformação 'interna' desencadeie a modificação comportamental. Um paciente que teme situações sociais e apresente baixo desempenho social se beneficiará encenando a situação temida para construir habilidades sociais inibidas e superar o problema. O terapeuta age como um modelo, para que os pacientes possam aprender a ter um desempenho social.

Esta abordagem estruturada, com metas claras, tem como objetivo provocar mudanças no pensamento e nos sistemas de significados provocando transformações emocionais e comportamentais.

A autora Machado (2008) nos mostra que:

A definição de subjetividade reconhece uma especificidade ontológica do homem enquanto uma instância qualitativamente diferente daquela do legado da construção do pensamento psicológico: o lugar outorgado à cultura como equivalente àquele lugar da psique animal. (MACHADO, 2008, p. 25).

Reconhece a cultura tanto como elemento constitutivo e gerador, uma vez que a subjetividade não aparece somente no nível individual.

4 ANÁLISE DO DISCURSO

Esta tese tem como processo metodológico a análise do percurso gerativo do sentido, mas antes se faz necessário, como exigência da teoria semiótica estruturalista, apresentar uma descrição do objeto escolhido, evitando que se faça simples “paráfrases” nas análises seguintes, o que se quer é uma efetiva interpretação do objeto. A apresentação aqui será feita a partir das três personagens estudadas, as relações afetivas da trama podem ser visualizadas na figura 2 e o enredo pode ser lido no apêndice 1.

4.1 Descrição do Objeto

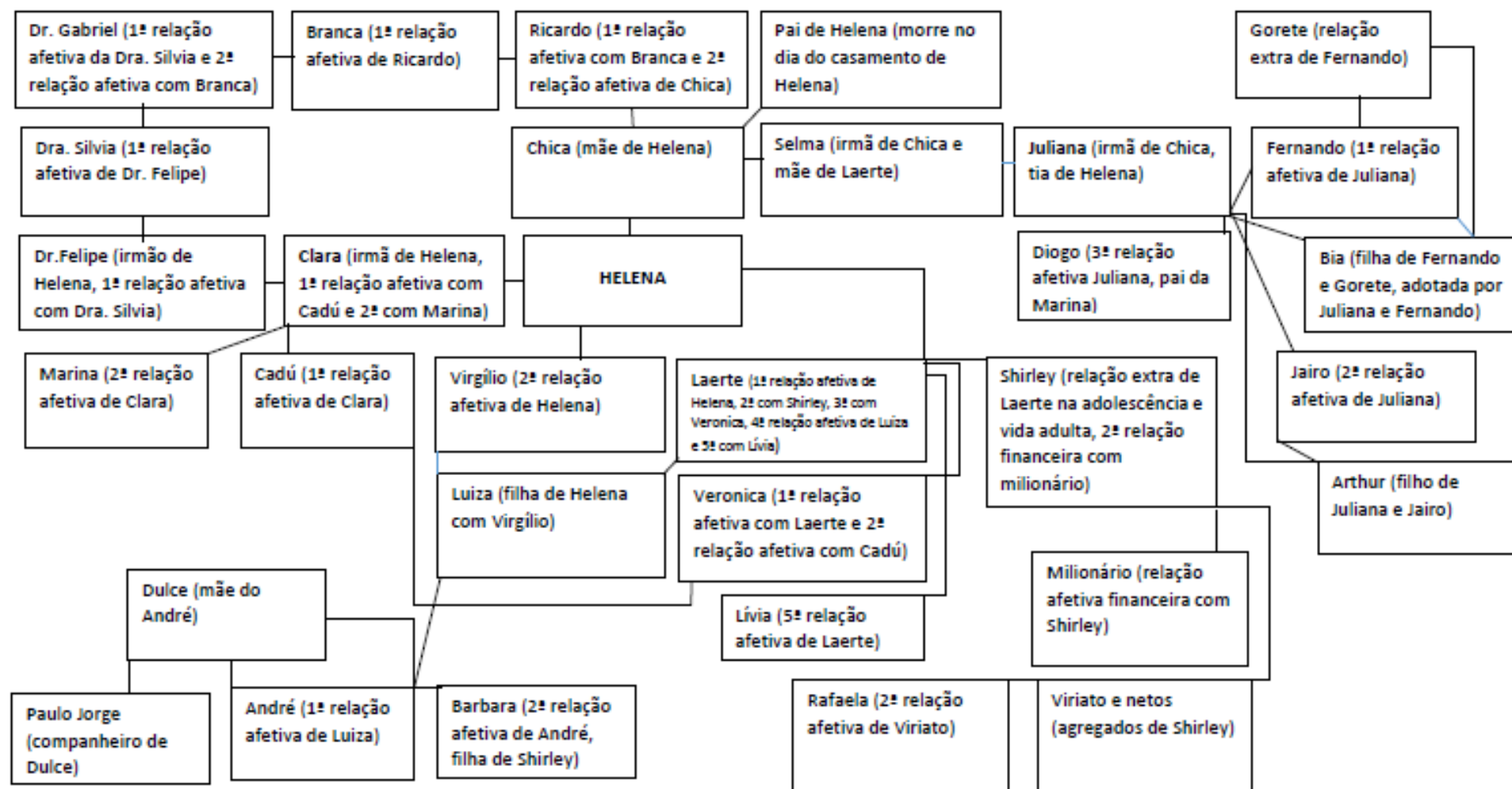
Figura 1 – Logotipo da novela, esta marca foi assumida pela tese, mantendo seu título em letras minúsculas



Fonte: <http://gshow.globo.com>

Figura 2 – Diagrama das relações afetivas

Figura 2 – Diagrama das Relações Afetivas



Fonte: A autora.

A história de “em família” gira em torno da família de *Helena*, é ela quem cuida e protege a todos, inclusive financeiramente, pois administra o antiquário da família e distribui as quotas de cada herdeiro.

Na adolescência quando estava se casando com *Laerte*, seu grande amor, ele foi preso no altar por ter enterrado *Virgílio* vivo. *Virgílio* é amigo de *Helena*, sua família trabalha na casa dos pais dela, eles têm uma amizade de cumplicidade e provocam o ciúme de *Laerte*, que fica preso por 17 anos pelo crime cometido. *Helena* se sente culpada pelas consequências do ciúme doentio de seu noivo e promete à mãe de *Virgílio* que ela vai reparar o acontecido, se casando com ele e cuidando de sua família. Quando *Laerte* volta à cidade natal, depois da prisão e de sua temporada como músico no exterior do país, logo conhece *Luísa*, filha de *Helena* e *Virgílio*, eles revivem a trajetória de *Helena* com *Laerte*, e ao final se casam. *Laerte* é morto com um tiro, na porta da igreja, por sua *affair*, a pianista *Lívia*. *Luísa* o abraça e ele morre em seus braços.

Sobre as pessoas que convivem com *Helena*: primeiro sua mãe *Chica* que ficou viúva no dia de seu casamento com *Laerte*, ela mora por um tempo com *Helena*, mas depois conhece *Ricardo* e eles vão morar juntos; seu irmão *Dr. Felipe* apresenta a temática do alcoolismo, ele tem a ajuda fundamental da Dra. *Silvia* e é com ela, depois de muitas idas e vindas, que ele se casa. *Helena* também convive com as irmãs de sua mãe, as tias *Juliana* e *Selma*. Com essa última *Helena* convive menos, ela é mãe de *Laerte* e culpa *Helena* pela prisão do filho; *Selma* termina apresentando sequelas da demência por senilidade.

Figura 3 – Toda família no almoço que encerra a novela



Fonte: <http://gshow.globo.com>

A tia *Juliana* é casada com *Fernando*, luta por um filho e não consegue, termina seu casamento e adota uma criança; se casa com o suposto pai da criança que adotou; descobre que o pai de sua filha é seu ex-marido e a mãe ex-garota de programa, se casa e tem um filho com o ex-marido da mãe de sua filha adotiva. Termina a trama cuidando de seu casal de filhos e flertando com o sogro de sua sobrinha *Clara*.

Clara, a irmã de *Helena*, tem uma união exemplar, tradicional, com um filho inteligente, até que ela conhece a fotógrafa *Marina*. Elas constroem uma narrativa de sedução, apaixonam-se, até que *Clara* desfaz sua relação com *Cadú* e elas começam a namorar e se casam no civil. Com direito a beijo.

4.2 Percurso gerativo do sentido

O como se faz, se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo, é compreendido a partir do percurso gerativo do sentido, composto por três níveis: o fundamental (profundo), o narrativo e o discursivo. Estudaremos a novela “em família” nesses três níveis a fim de compreender os elementos que compõem o discurso das relações afetivas e, posteriormente, relacionar as narrativas às composições afetivas.

Estudaremos a novela ‘em família’, a partir das três personagens escolhidas, a fim de compreender os elementos que compõem o discurso das relações afetivas e posteriormente relacionaremos as narrativas às composições afetivas.

4.2.1 Nível fundamental

O nível fundamental abriga as categorias semânticas que estão na base da construção do texto, dando sentido ao conjunto de elementos do nível superficial (FIORIN, 2006, p. 27).

Essas categorias fundamentam-se numa diferença, numa oposição; porém, para que dois termos sejam compreendidos conjuntamente, eles apresentam algo em comum, a diferença se estabelece a partir do traço comum. Isso quer dizer que contrapomos, por exemplo, /democracia/ *versus* /ditadura/; /masculinidade/ *versus* /feminilidade/.

O texto se constrói a partir da oposição semântica, é o que organiza o sentido. Os termos opostos mantêm a relação de contrariedade, cada elemento da categoria semântica recebe a qualificação /euforia/ *versus* /disforia/. As categorias semânticas se definem a partir da presença e da ausência de certo traço. O primeiro elemento tem um sentido positivo; e o segundo, negativo.

O contraditório à categoria semântica /masculinidade/ e /feminilidade/ é /não-masculinidade/ e /não-feminilidade/; essa forma de contraditório Fiorin (2006, p. 22) denomina sub contrários, para que se faça a distinção da categoria semântica inicial.

A análise do nível fundamental da telenovela “em família” nos apresenta as categorias semânticas /amor/ *versus* /desamor/, e há a seguinte organização textual fundamental: a busca de uma relação afetiva exige que se abra mão de outra.

O que se compreende a partir da análise do discurso da telenovela em estudo é que apenas 3 personagens, dos 21 estudados, mantêm o mesmo par romântico, os demais deixam uma relação afetiva (amor) em busca de outra.

As histórias das três personagens, *Helena*, *Clara* e *Juliana*, têm em seu percurso a troca de par na relação afetiva. “Em família” é construída a partir, principalmente, dessas trocas, idas e vindas dos casais. Vale destacar a relação afetiva homossexual feminina, a qual foi construída a partir de um discurso com muitos elementos eróticos, ou seja, uma linguagem sutil, sem conotação sexual.

4.2.2 Nível narrativo

Para conhecer a estrutura narrativa e discursiva do texto em estudo, essa tese utiliza o esquema de Everaert-Desmedt (1989, p. 55) que aproxima a teoria Greimasciana à do Groupe d’Entrevignes, nas palavras de Balogh (2005, p. 58), “de forma harmônica e aperfeiçoada”.

Essa teoria compreende textos como narrativas complexas em que uma série de enunciados de fazer e de ser (de estado) estão organizadas hierarquicamente. Uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação/contrato, a competência, a performance e a sanção (FIORIN, 2006; BALOGH, 2003; SANTAELLA, 2004; SUGUITA, 2007).

Uma sequência narrativa se inicia com a manipulação, quando um sujeito age sobre outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa. Os sujeitos

narrativos podem ser representados no nível discursivo pelo mesmo personagem; nesse caso, tem-se uma narrativa com o mesmo manipulador e manipulado.

Fiorin (2006, p. 30) apresenta quatro tipos mais comuns da manipulação. O primeiro apresenta-se quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, exemplo “se comer ganha doce”.

O manipulador pode obrigá-lo a fazer algo por meio de ameaças, ocorre uma intimidação, por exemplo, “se não comer não assiste a TV”.

A manipulação pode acontecer a partir da manifestação de um juízo positivo sobre a competência do manipulado, há uma sedução, “fiz porque você é capaz de entender”.

Quando se faz por um juízo negativo, considera-se manipulação pela provocação, como exemplo: “perguntei, mas sei que você não consegue encontrar a resposta”.

Há também manipulação pela ordem, exigência de alguém e pelo pedido.

Na fase de qualificação, o sujeito que vai realizar a transformação central da narrativa é dotado de um saber e/ou poder fazer; é necessário que ele tenha as aptidões, a competência para levar adiante o que quer. Quando a narrativa apresenta a falta de qualificação para executar as ações e atingir o objeto de desejo, é denominado programa narrativo de uso.

Seguindo a sequência canônica, a terceira fase, é a da performance, quando a ação acontece e há a transformação na narrativa. Libertar a princesa é a performance e ela acontece porque sucede a competência de saber ou poder usar a força.

A última fase é a da sanção, em que se distribuem prêmios e castigos. Nela ocorre a constatação de que a performance aconteceu e, conseqüentemente, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. Nas narrativas conservadoras, o bem é premiado; e o mal, castigado. Na sanção, há um fazer interpretativo sobre o contrato estipulado na manipulação e eventualmente nas fases seguintes.

As fases da sequência narrativa não se encadeiam numa sucessão temporal, muitas fases podem ficar ocultas e são recuperadas a partir das relações de pressuposição, sendo assim, não são todos os programas narrativos que trazem todas as fases. Muitas narrativas não se realizam completamente, pode ocorrer, por exemplo, a não aceitação da manipulação e a história não prossegue. Por fim, as

narrativas realizadas podem relatar uma das fases, como em um jornal sensacionalista, ao contar um assassinato, narra-se preferencialmente a performance; em um romance policial que tem como foco a fase da sanção, sobre o desvelamento de um segredo.

A narrativa fílmica baseada tradicionalmente nas ações, na sequencialidade com base nas transformações sucessivas, pode ser considerada segundo seu fim. Quando a narrativa termina realizando a obtenção do objeto de desejo é denominada narrativa de realização; quando não há obtenção do objeto de desejo, narrativa de virtualização (GREIMAS, 1986; BALOGH, 2002; FIORIN, 2006).

A análise do programa narrativo das personagens *Helena*, *Clara* e *Juliana* nos mostra narrativas complexas, estruturadas na sequência canônica com as quatro fases: manipulação, qualificação, performance e sanção.

A. HELENA

Na fase da manipulação, *Helena* provoca os ciúmes em *Laerte* através de sua cumplicidade com *Virgílio*, em busca de seu objeto de desejo: o amor de *Laerte*. O sujeito que opera a transformação é *Laerte*, enterrando vivo seu oponente. Quando a transformação do enunciado acontece, *Helena* passa de apaixonada a sacrificada, e assim procura esconder seus sentimentos por *Laerte*. Ela apresenta as qualificações necessárias para alcançar seu novo objeto de desejo: o perdão de *Virgílio*. A personagem o conhece muito bem, eles cresceram juntos e a transformação alcançada com suas competências é a de se casar com *Virgílio* para reparar o que “provocou”.

Outras qualificações são exigidas de *Helena* na segunda fase da novela quando *Laerte*, novamente, opera a transformação na narrativa. Ele se apaixona pela filha de *Helena*, *Luísa*. *Helena*, nesse percurso narrativo, passa a ter como objeto de desejo a relação afetiva tradicional, ela passa a querer sua família unida. Para isso, adquire competência de superar o vivenciado com *Laerte* em benefício da felicidade da filha.

O fato é que o triângulo amoroso aparece constantemente nas relações amorosas de *Helena*, seja na composição com *Laerte*, ou com *Virgílio*; seja outras mulheres ou com *Luísa*.

A fase da sanção da narrativa de *Helena* acontece também ao longo do percurso gerativo de sentido, a partir da revelação de segredos, em maior destaque o segredo de *Helena*, demonstrado pela inquietude da personagem, em seus momentos nostálgicos em que se tranca no quarto para apreciar sua caixa com objetos do passado.

Outro segredo foi exposto em uma chamada de intervalo: *Helena* relata ser a dor da perda do filho de *Laerte* uma dor jamais superada e que jamais sairá de seu coração. Ela estava grávida quando ia se casar com *Laerte* e este é preso pela tentativa de homicídio.

Nas narrativas das triangulações das relações afetivas de *Helena*, as sanções foram trágicas: *Laerte* tentou matar *Virgílio* e o enterrou vivo, sendo preso no altar da Igreja quando casava com *Helena*, e a narrativa triangular de *Helena* / *Laerte* / *Luísa* traz o assassinato de *Laerte* na saída da igreja do casamento do casal.

A sanção final de *Helena* segue o modelo das narrativas conservadoras, o bem é sempre premiado; e o mal, punido. A humildade e resignação de *Helena* sofrem a sanção positiva, e a arrogância e orgulho de *Laerte* são castigados com a maior sanção negativa possível, a morte. Há narrativa de virtualização em relação ao objeto de desejo: amor de *Laerte*, e de realização quanto ao objeto: o amor de *Virgílio* e *Luísa*, de sua família.

B. CLARA

O programa narrativo de *Clara* se inicia com a manipulação de *Marina*, que a envolve em busca do reconhecimento do sentimento que há entre elas. *Marina* é destinadora da manipulação que leva *Clara* à ação. *Clara* é o sujeito operador dessa narrativa.

Não basta o querer, é necessário também que ela tenha aptidões para levar adiante o seu querer. *Clara* se mostra determinada a realizar sua relação afetiva homossexual. Ela supera a insegurança e constrói sua qualificação para a ação, o momento principal da narrativa, que termina com seu casamento e a conjunção com seu objeto de desejo, a relação afetiva com *Clara*. A sanção positiva ocorre quando a relação afetiva agregada entre elas se realiza e sua narrativa se encerra com o beijo homossexual feminino.

O Supremo Tribunal Federal (STF) aprovou o reconhecimento da união estável homoafetiva em 5 de maio de 2011 (BRASIL, 2011), ratificando aos casais *gays* os mesmos direitos patrimoniais dos casais heterossexuais. Uma semana depois foi ao ar a primeira cena de beijo lésbico, entre as personagens Marcela (Luciana Vendramini) e *Marina* (Giselle Tigre), na novela *Amor e revolução*, da emissora SBT.

A Rede Globo, detentora da maior audiência de telenovelas, desistiu na última hora de exibir uma cena de beijo *gay* na novela *América* (2005), o que só fez aumentar a mobilização homossexual em redes sociais exigindo a cena.

Somente em 31 de janeiro de 2014, durante o último capítulo da novela *Amor à vida*, a rede Globo inseriu o beijo *gay* entre *Felix* (Mateus Solano) e *Niko* (Thiago Fragoso), o que causou enorme repercussão nas redes sociais e nos milhões de lares que acompanhavam a trama. Diversos críticos de televisão, além de personalidades ligadas ao movimento *gay*, saudaram o caráter histórico da novela por retratar o beijo entre dois homens.

Em seguida vieram o beijo *gay* entre *Marina* (Tainá Muller) e *Clara* (Giovanna Antoneli) na novela “*em família*”; entre *Cláudio* (José Mayer) e *Leonardo* (Klebbber Toledo) e entre *Teresa* (Fernanda Montenegro) e *Estela* (Nathalia Timberg), o casal de idosas da novela *Babilônia*. Imagens essas que inseriram a representação homoafetiva na teledramaturgia da Rede Globo.

C. JULIANA

Juliana, a terceira personagem estudada, apresenta na fase de manipulação o desejo de ser mãe; ela é destinadora e sujeito operador do programa narrativo; a maternidade é o objeto de desejo a ser alcançado. A personagem tem um programa narrativo de uso, ou seja, ela precisa alcançar as qualificações para chegar à ação, conseguindo tais competências, ela adota uma criança.

A narrativa de *Juliana* põe em ação um jogo de máscaras, segredos são desvelados. O segredo é um dos elementos marcantes na construção da linguagem melodramática, os segredos trazem o jogo, pistas verdadeiras e falsas se misturam e fazem o espectador ter a certeza de que sabe como desvendá-los (FIORIN, 2006, p. 31).

O segredo declarado na fase da sanção é de que a filha adotada por *Juliana* é filha legítima de seu marido, de uma relação afetiva extraconjugal com uma ex-garota de programa, que se tornou funcionária de sua esposa. No percurso narrativo, a personagem transforma suas relações afetivas e alcança seu segundo filho, com o marido da ex-garota de programa com quem tem uma relação afetiva agregada. *Juliana* apresenta uma narrativa de realização. Sua relação afetiva final é monoparental, ela cuida de seus filhos, mantém uma relação social com seus dois ex-maridos e namora um quarto elemento.

4.2.3 Nível discursivo

No nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são “*revestidas de termos que lhe dão concretude*” (FIORIN, 2006, p. 41, grifo do autor). Isso se torna possível a partir do relato de apresentação, dos temas, dos modos de organização dos atores, da espacialidade e da temporalidade.

Em termos discursivos, a trama constrói a actorialização em *Helena*, *Clara* e *Juliana* como as mulheres que se dedicam à família, mais que à carreira profissional, aliás apenas *Helena* é apresentada profissionalmente desde o início da segunda fase, como administradora e leiloeira oficial do antiquário da família. *Clara* descobre sua vocação profissional ao lado de *Marina*, e depois de estagiar para ela, *Clara* aprende a fotografar e faz seus próprios trabalhos. *Juliana* tem dedicação exclusiva à casa e ao sonho da maternidade. Elas têm características atribuídas a pessoas ricas, mulheres que se sentem responsáveis pela organização das rotinas da casa, dedicadas à maternidade.

A. Relato de Apresentação

Sobre o relato de apresentação, Greimas afirma que esse relato é fundador da realidade de que o discurso deverá falar; esse relato contextualizador pressupõe o título, os protocolos de abertura, as frases iniciais da história.

Balogh (2002, p. 44) apresenta a definição de paratextualidade denominada por Vilches: “[...] La paratextualidad se refiere a todas aquellas notal al margen de la serie: títulos, subtítulos, intertítulos, presentation e portada, apertura y leitmotiv musical, la publicidad en torno a su emision [...]”.

As aberturas introduzem a identidade visual do programa, funcionam como um contrato firmado com os espectadores ao dar crédito a elenco e equipe e interpretam visualmente temas da narrativa.

O designer Saul Bass (apud Crook, 1986), responsável pela ruptura estética modernista dos créditos cinematográficos na década de 1950, afirma que as aberturas devem ajudar a enunciar a intenção e a temática da obra que introduzem, sob pena de serem taxadas como representantes de uma retórica visual vazia, sem contribuir ao discurso que está sendo apresentado. Segundo o designer, “precisava haver uma atitude compartilhada entre o crédito e o filme” (BASS apud CROOK, 1986, p.12).

No caso das aberturas, elas podem incorporar diferentes tipos de motivos, interpretando-os graficamente, tipograficamente e imagneticamente. A preocupação de Saul Bass com a atitude compartilhada entre filme e crédito se constitui, portanto, a partir da qualidade do próprio filme em apresentar e motivar seus espectadores a assistir com prazer.

O esforço para trazer a atenção do espectador casual e dispersivo e envolvê-lo com a narrativa passa pela elaboração de uma identidade visual na abertura da novela, responsável por apresentar a principal temática, ou as temáticas que serão constantes ao longo da trama.

Esperam-se habilidade e sensibilidade do comunicador gráfico para encontrar uma solução que respeite a intenção da obra e a ela conduza, a partir de um equilíbrio entre o conhecido e o inesperado.

Uma abertura, enfim, não existe sozinha ou isolada do programa que a inspira, não é movida por um propósito decorativo, ela compõe o discurso.

A importância da abertura de uma telenovela vai além do seu caráter informativo de marcação para o início da narrativa, ela funciona como um mosaico representativo de imagens que fazem sentido ao telespectador que acompanha a trama até o final. A força dramática pode ser potencializada pela técnica utilizada em cooperação com a temática proposta pelo enredo; entretanto, as significações proporcionadas por essa união possuem sentidos diferentes a partir do contexto em que são, tanto produzidas, quanto veiculadas. A compreensão está ligada à familiarização com os códigos imagísticos por parte do público, ou seja, independente dos recursos vídeo-gráficos usados nas aberturas, um fator

indispensável é a cultura imagística do telespectador (PUHL, TIETZMANN, 2013, p. 185).

A abertura é o primeiro elo entre o público e a narrativa. As aberturas são os únicos companheiros fixos dos telespectadores que vão acompanhar cada capítulo para desvelar as significações que a abertura mostrou desde a primeira vez que foi veiculada. Consideramos a abertura como um componente, uma marca da narrativa televisual, enquanto está sendo veiculada; e, por outro lado, quando a trama adormece ainda poderemos encontrar os vestígios do tempo da sua produção.

A abertura introduz uma lista de nomes de elenco e equipe, vinhetas de entrada e saída de blocos e créditos finais, na maioria das vezes trazendo uma interpretação visual dos temas do programa sem usar cenas dele diretamente. Ela se faz a partir de uma produção separada dos demais segmentos e episódios.

Segundo o *Guia Ilustrado TV Globo* (2010), as aberturas das telenovelas da emissora possuem em média 50 segundos e são utilizadas tanto para anunciar, quanto para assinar, ou seja, dar uma identidade visual aos programas.

Elas começaram a ter o padrão que é reconhecido atualmente com o *designer* Hans Donner, atuante na emissora desde 1975.

Como característica das aberturas produzidas a partir dessa data, são citados os recursos de computação gráfica, referências a obras de artistas plásticos, maquetes, inspirações cinematográficas, animações, entre outras fontes e técnicas. As aberturas da rede Globo buscam manter um diálogo com a trama principal.

B. Abertura da novela “em família”

A novela “em família” tem um minuto e quarenta segundos de apresentação inicial. Seu tema da abertura é a música “Eu sei que vou te amar”, de autoria de Tom Jobim e Vinicius de Moraes e interpretação da cantora Ana Carolina. Representa o amor da protagonista *Helena* por *Laerte*, um amor que renasce, um amor eterno, mas repleto de sofrimentos e desventuras do viver. Porque ela passa toda trama com *Virgílio* pensando, revivendo e remoendo o *Laerte* do passado.

A letra da música diz “Eu sei que vou te amar,/ por toda minha vida/ eu vou te amar.../ Em cada despedida eu vou te amar,/ desesperadamente,/ eu sei que vou te amar/ e cada verso meu/ será pra ti dizer/ que eu sei que vou te amar/ por toda minha vida./ Eu sei que vou sofrer/ a eterna desventura de viver/ a espera de viver

ao lado teu/ por toda minha vida./ E cada ausência tua há de trazer/ o que essa falta tua me causou”.

O percurso narrativo da protagonista *Helena* apresenta a ela se casando com *Virgílio*, para reparar um erro do passado (sacrifício). Ela sofrendo (dor) a ausência de *Laerte* (“eu sei que vou te amar por toda minha vida/ [...] em cada despedida/ [...] e cada ausência tua há de trazer/ o que essa falta tua me causou”) e vivendo ao lado de *Virgílio* (“eu sei que vou sofrer/ a eterna desventura de viver/ [...] viver ao lado teu/ por toda minha vida”). Podemos afirmar, portanto, que há o encaixe perfeito entre paratextualidade (abertura) e a narrativa (percurso).

A dimensão enunciativa é o “efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional” (STEIMBERG, 1998, p. 44).

O horizonte iluminado, o campo verde e uma árvore, assim se apresenta a abertura da novela. A câmera inicia focalizando a raiz da árvore e vai se abrindo ao topo.

Figura 4 – A abertura da novela “em família”



Fonte: Rede Globo.

Em primeiro plano, o caule de uma árvore grande, iluminada ao fundo pela luz do sol no horizonte. A câmera sobe em direção à copa da árvore, passando pelos

galhos, subindo e focalizando diferentes fotos dos personagens da trama, enquanto as legendas apresentam os atores.

Quando a câmera abre, mostra à direita da tela uma única e grande árvore com folhas verdes e fotos penduradas, balançando com o vento; ao fundo um campo verde, apresentado na maior profundidade de câmera. Em seguida, algumas das fotos voam da árvore, à esquerda da tela, como folhas levadas ao vento. Ao final, temos, em primeiro plano, ao lado da árvore, do lado esquerdo da tela, o título: “em família”, em letra minúscula e cursiva. Por esse motivo, optamos em escrever nesta tese “em família”, em letra minúscula, como se representa na abertura.

A árvore, elemento que representa a composição histórica das famílias, a árvore genealógica, nos mostra os antepassados e descendentes de uma família. Com tronco largo e forte sustenta as relações familiares e amplia as descendências. Com a copa extensa e verde, simbolizam-se a fertilidade e prosperidade dessa instituição.

Uma verdadeira sintonia fina entre os elementos que compõem a abertura e o título “em família”, com o objetivo claro de uma grande árvore representar a família, dos galhos demonstrar os personagens e suas relações com os demais, através das fotos, e das fotos levadas ao vento representar que em toda família, pessoas, coisas e fatos se vão. São levados do convívio, retirados da história como folhas ao vento.

O vento balançando as fotos movimenta o cenário, composto pela árvore com as fotos, o horizonte e o sol. Simples na quantidade de elementos e complexo em sua representação da família; forte por meio do tronco da grande e solitária árvore; e vulnerável com o vento batendo, balançando e levando algumas pessoas ou relações, simbolizadas pelas fotos.

C. Temas

No decorrer do processo artístico, as frases particulares, os elementos que compõem a obra combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam uma construção na qual se unem através de uma ideia ou tema comum. As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala) (TOMACHEWSKI, 1976, p. 169, BALOGH, 2003, p. 80; SUGUITA, 2007, p. 77).

Os temas são responsáveis por “colorir” os elementos abstratos do nível narrativo. Os temas não apenas apontam problemas e denunciam, mas devem demonstrar os impactos sociais, afetando a vida das pessoas (MOTTER, 1998, p. 03; BALOGH, 2002, p. 74).

O tema pode ser designado de maneiras diferenciadas. O termo “premissa dramática”, adotado nesta pesquisa, explicita a função do tema como “fio condutor levando ao desenlace” (BALOGH, 2003, p. 81).

Os estudos sobre a ficção evidenciam um conjunto de temas recorrentes a cada cultura. Balogh (2002) apresenta temas recorrentes nas ficções nacionais, entre eles: os amores impossíveis e o sacrifício como forma de expiar os pecados.

Segundo Oróz (1992, p. 29-50), os temas paradigmáticos do melodrama são: o amor, a paixão, o incesto e a mulher. O tema “amor” pode se referir ao amor do homem pela mulher buscando o casamento; ao amor-sacrifício, presentes nos laços filiais e fraternos e que busca a ascensão social do ente querido.

Para Greimas (1966, p. 181), as principais forças temáticas gerais seriam: amor; fanatismo; desejo de riqueza; inveja, ciúmes; ódio; desejo de vingança; curiosidade; desejo de um trabalho ou vocação; desejo de repouso, paz, asilo, liberdade.

O que vemos na trama “em família” como tema central é o amor sacrifício em prol da família, o sofrimento como transformador do discurso. Essa compreensão é alcançada tanto na análise do relato de apresentação quanto no interior da obra: as relações afetivas são efêmeras e trazem sofrimentos; os personagens passam por suas narrativas em busca da realização afetiva, às custas do sacrifício.

O objeto em estudo apresenta as principais forças temáticas gerais de Greimas: Amor (sexual, familiar, manifesto em amizade), Fanatismo, Desejo de riquezas (luxo, prazer, beleza), Inveja, Ciúmes. Ódio, Desejo de vingança. Como tema central a família, seguido de amor e traições.

A trama é constituída por um núcleo de relação afetiva central, o de *Helena*, e por outros núcleos afetivos secundários. A temática central da trama está explícita em seu título, a família e o amor sacrifício são demonstrados no relato de abertura na qual os membros, representados por fotos, se vão, ao vento.

A imagem do site da novela ilustra de forma significativa tal análise (figura 5):

Figura 5 – A tragédia e o amor



Fonte: “Em Família”/TV Globo

D. Os espaços e tempos

Assim como as pessoas são tematizadas e figurativizadas na sintaxe discursiva, os espaços e os tempos também o são. O espaço tematizado representa valores abstratos, é figurativizado quando é descrito com suas propriedades. Assim como, o tempo tematizado tem qualificações abstratas, quando é figurativizado e concretiza suas qualificações.

A temporalidade da trama “em família” se divide em dois momentos, o tempo de Goiânia, tempo de liberdade, da adolescência, tempo das paixões e que se figurativiza nas imagens de *Helena* pelos verdes campos da fazenda do pai, sendo olhada por *Virgílio* e buscando *Laerte*. Sempre sorrindo. E o tempo atual, tempo de batalhar, criar a filha, cuidar da família, o qual se figurativiza a partir de dois cenários principais: a sala do apartamento do casal e a loja do antiquário.

A temporalização utiliza de *flashbacks* remetendo-os ao tempo da adolescência. Recurso bastante utilizado para reiterar a história ocorrida entre *Laerte* e *Helena* com *Laerte* e *Luísa*. Os personagens *Helena*, *Laerte*, *Virgílio* e *Shirley* trazem com frequência lembranças do passado e demonstram as similaridades entre as histórias.

Essa construção temporal associada à narrativa já conhecida pelo espectador constrói a expectativa da tragédia. Ou seja, a história entre *Helena* e *Laerte* se

encerra com a tragédia: *Laerte* enterra vivo seu oponente e é preso durante seu casamento com *Helena*. Enquanto *Luísa* vive seu romance com *Laerte*, diferentes coincidências acontecem. A história de *Helena* está se repetindo com ela e isso faz com que o espectador aguarde a tragédia que colocará fim ao romance. E ela acontece! Também na igreja, como acontecera com *Helena*, *Laerte* é morto com um tiro no peito disparado por uma de suas “affaires”.

Os principais espaços e temas desse universo e suas respectivas figurativizações foram estudados, espaços “onde cada qual vive o seu tempo, armam-se os conflitos que ameaçam desatar e mesmo romper os laços que unem a família” (MOTTER, 2006, p. 36).

Os espaços da novela “em família”, na primeira fase, eram abertos, em contato com a natureza, cidade pequena e rural. Muito verde, cachoeiras. Os jovens se divertiam livremente, sem preocupações.

Na segunda fase, os espaços são lugares fechados, mas ambientes claros, iluminados que transmitem tranquilidade. O espaço que mais se reitera e onde acontecem as principais transformações na narrativa é o lar/apartamento de *Helena* e *Virgílio*. Outros “lares” também se reiteram como o de *Clara* e *Juliana*, as duas moram no mesmo prédio que *Helena*, o prédio da família. O apartamento de *Laerte* e a luxuosa casa da *Shirley* também são espaços importantes no desenrolar da trama.

Os espaços públicos também mantêm características comuns, lugares fechados, porém bem iluminados: os principais são o antiquário administrado por *Helena*, o espaço cultural de *Laerte* e o Haras de *Shirley*, este último é o único espaço aberto. O apêndice 2 traz o estudo sobre a espacialização na trama.

5 RELAÇÕES AFETIVAS

Este capítulo discute o tema central da obra de Manoel Carlos, relações afetivas, e analisa quais os modelos afetivos são reiterados pelo autor. Compreende as relações afetivas como resultantes de um processo sócioindustrial que reorganiza a sociedade, as subjetividades e constrói novas formas de atuação, profissional e pessoal.

A cada dois ou três séculos ocorre na história ocidental uma grande transformação. Em poucas décadas, a sociedade se reorganiza: altera-se sua visão do mundo, seus valores básicos, sua estrutura social e política, suas artes, suas instituições mais importantes. Depois de cinquenta anos, existe um novo mundo. E as pessoas nascidas nele não conseguem imaginar o mundo em que seus avós viviam (DRUCKER, 1999).

Em tempos remotos, defender a família podia significar matar o casal que se ama fora do casamento; crimes em defesa da honra eram aceitos. Muito utilizado, o termo “filho bastardo” designa o filho de uma relação que não é formada pelo matrimônio; nomear por “meio irmão” marca a presença de outra relação afetiva, são fatos que perpassam a história e as transformações nas relações afetivas.

No século XX, a sociedade se referia de forma pejorativa àquelas famílias com modelo diferenciado do tradicional, ou seja, àquelas que não eram compostas por homem e mulher com filhos, ou ao menos com a possibilidade de tê-los. Casais estéreis poderiam solicitar ao Estado o cancelamento legal do enlace matrimonial, por não ter garantido o direito à hereditariedade.

O que antes era concedido pelo laço da consanguinidade passa a ser no século XXI garantido legalmente pela construção de laços afetivos, são concedidos direitos às relações afetivas e de convívio; a afetividade é considerada dever perante a legislação brasileira.

Na contemporaneidade, a ciência jurídica compreende que as relações afetivas (denominadas de paternidade) se fazem a partir dos condões da afetividade, pois só através dela se é capaz de alcançar os preceitos da dignidade humana. Essa afetividade não é necessariamente a oferta de amor, mas, com certeza, o cumprimento do dever familiar constitucionalizado.

O pai que assegura ao filho, com prioridade absoluta, o direito à vida, à saúde, à cultura, à profissionalização, à dignidade, ao lazer, à educação e à

convivência familiar e comunitária está sendo afetuosos com sua prole, pois o afeto é o meio de exercitar cuidados necessários ao desenvolvimento humano (www.ambitojuridico.com.br).

As relações afetivas proporcionam a criação de símbolos, de formas de convivência e estilos de vida, ou seja, de cultura em seu sentido literal. As relações afetivas são tomadas como produtos específicos e contingentes da dinâmica da interação intragrupal e intergrupar (via redes sociais) que se baseia na convivência, normatizada por situações de consenso e conflito, que são geradas no contexto da produção e distribuição do poder.

Essa produção/distribuição se dá entre sujeitos pertencentes a gêneros (homens-mulheres) e gerações (adultos/crianças/jovens) diferentes. Os sujeitos que compõem as relações afetivas elaboram, à sua maneira, as características gerais que fundam o social e o histórico. Ou seja, as relações afetivas não são receptoras passivas, mas ativas, cujas ações geram modalidades distintas de relações.

Juridicamente, hoje a família é núcleo descentralizado, igualitário, democrático e, não necessariamente, heterossexual. Trata-se de *entidade de afeto e entre-ajuda, fundada em relações de índole pessoal, voltadas para o desenvolvimento da pessoa humana*, que tem como diploma legal regulamentador a Constituição da República de 1988 (BRASIL, 1988).

A partir do exame dos arts. 226 a 230 da Constituição Federal, observa-se que:

O centro da tutela constitucional se desloca do casamento para as relações familiares dele (mas não unicamente dele) decorrentes; e que a milenar proteção da família como instituição, unidade de produção e reprodução de valores culturais, éticos, religiosos e econômicos, dá lugar à tutela essencialmente funcionalizada, à dignidade de seus membros (TEPEDINO, 1999, p. 349).

As relações afetivas podem ser constituídas legalmente por sexos opostos ou não, filhos consanguíneos e agregados; relações oficializadas e uniões estáveis estabelecidas; arranjos afetivos os mais diversos.

Extrapolase, nesse passo, a tradicional concepção biológica de família para visualizar-se uma concepção mais ampla. Nesse sentido, “a família deixa de ser um fenômeno natural, assumindo antes um caráter de fenômeno cultural, na lição precisa do mestre” (PEREIRA, 2001, p. 172).

É, portanto, a inserção definitiva da família no terreno da cultura, desprendendo-se de velhos conceitos biológicos. A respeito do tema, Claude Levy-Strauss (1967), com rara sensibilidade, já percebeu o fenômeno de *desnaturalização da família*, retirando-a do campo biológico, para encartá-la na seara cultural, pela compreensão do parentesco a partir de um laço social, desatrelado do fato biológico.

Dois motivos se mostram essenciais para a formação do núcleo familiar na sociedade, dos quais um é, antes, o fim imediato desejado pelo outro: o desenvolvimento da personalidade humana e a concretização do projeto de felicidade. A família, pois, não se localiza dentro de um conjunto de muros ou num campo, mas em atitudes mentais, no terreno fecundo da cultura (FARIAS, 2012).

A transição da família como unidade econômica para uma compreensão igualitária, tendente a promover o desenvolvimento da personalidade de seus membros, reafirma uma nova feição, agora fundada no afeto e no amor. Seu novo balizamento evidencia um espaço privilegiado para que os seres humanos se complementem e se completem.

Predomina, assim, de acordo com Lôbo (2002), um modelo familiar *eudemonista*, afirmando-se a busca da realização plena do ser humano. Aliás, constata-se, finalmente, que a família é o *locus* privilegiado para garantir a dignidade humana e permitir a realização plena do ser humano.

Eleito, pois, como princípio fundamental da República, a dignidade da pessoa humana, de forma revolucionária, veio a se coadunar com a nova feição da família, passando a garantir proteção de forma igualitária a todos os seus membros, em especial à criança e ao adolescente, como reza o art. 227 do Texto Magno, pelo qual se incumbe à família, à sociedade e ao estado conferir proteção integral e prioridade absoluta (PEREIRA, 2001).

A partir do entendimento de que a dignidade humana é responsabilidade das famílias contemporâneas, as quais estão alicerçadas na afetividade, esta tese constrói categorias de análises das relações afetivas.

As diferentes possibilidades de composição afetiva que a contemporaneidade suscita é o motivo da categorização. Para cada categoria, há critérios de gênero (heterossexual ou homossexual) e, se há presença de filhos ou qualquer outro participante na relação, são considerados agregados; tais critérios determinam as configurações das relações afetivas.

Embora a semiótica tenha as categorias de Propp sistematizadas, as nomenclaturas às configurações das relações afetivas foram desenvolvidas pela autora nesta tese, em decorrência da complexidade da primeira citada. O quadro 1 apresenta tais configurações e suas respectivas conceituações.

Quadro 1 – Configurações das relações afetivas

Relação afetiva tradicional	Casal heterossexual com filhos.
Relação afetiva agregada	Casais heterossexuais ou homossexual com filhos ou agregados de uma ou de ambas as partes.
Relação afetiva em casal	Casal heterossexual ou homossexual sem filhos.
Relação afetiva social	Casal heterossexual ou homossexual que não convive em mesmo território, moram com os pais ou sozinhos.
Relação afetiva mono parental	Há presença única da mãe, da cuidadora ou do pai, do cuidador na criação dos filhos.
Relação afetiva extra	Relações que formam triângulos e pentágonos amorosos, se somam às relações afetivas existentes.
Relação afetiva financeira	Casal heterossexual ou homossexual mantidos pelo vínculo financeiro; incluem-se os serviços de sexo.

Fonte: A autora

A relação afetiva monoparental está em contraposição ao modelo tradicional, ela funciona em torno de apenas uma figura do par. Quando os filhos são criados apenas pela mãe, ou apenas pelo pai, considera-se monoparental com suas diferenciações de chefia do homem ou da mulher.

A configuração monoparental surge também de relações distintas das já indicadas (separação do varão do âmbito familiar) como, por exemplo, as das mães solteiras, que acabam reforçando o vínculo principal mãe/filho(a) com variabilidades dadas tanto pelo reconhecimento existente ou inexistente da paternidade, como por

tipos de inserção da mãe solteira em sua família de origem. Surgem, também, dos casos de viuvez (morte de um dos cônjuges), não seguidas por novas uniões, e dos casos de migrações prolongadas de um dos membros do casal.

As relações afetivas com agregados são constituídas pelo casal e filhos ou agregados, parentes, esposas e maridos dos ex-parceiros e ex-parceiras.

A configuração em casal se refere às relações afetivas que se constroem a partir da opção em não ter filhos, mas constituir uma relação afetiva fixa.

Relação afetiva social relaciona-se a homens e mulheres que moram sozinhos ou com os pais e que têm ou não pares afetivos fixos. Incluem-se os namorados, noivos e paqueras/flertes.

Relação afetiva extra são as compostas por triângulos, podem ser amantes não conhecidos ou o terceiro elemento que se agrega ao casal, incluem-se casais heterossexuais ou homossexuais com três ou mais pessoas.

Na relação afetiva financeira há algum vínculo monetário envolvido.

5.1 As relações afetivas das personagens Helena, Juliana e Clara

5.1.1 HELENA – relação afetiva tradicional

A trama “em família” apresenta o amor-sacrifício de *Helena* por *Laerte*, *Virgílio* e *Luísa*: o amor cúmplice, de *Helena* com *Virgílio*, e o amor paixão dela com *Laerte*.

O amor paixão que *Helena* tem por *Laerte* se transforma em amor sacrifício, ela se sente culpada por ter deixado acontecer o crime. Na análise do discurso, percebe-se a sutileza da sedução que *Helena* troca com ambos, *Laerte* e *Virgílio*, por isso ela se sente culpada e se sacrifica pelo ocorrido.

O amor cúmplice que ela tem com *Virgílio* passa a ser o amor sacrifício. *Helena* promete à mãe dele fazer de tudo para reparar a dor de toda família. Sacrificando todo o amor que sente por *Laerte* para cuidar do vitimado *Virgílio*.

Helena volta a representar sob a tematização do amor sacrifício pela filha *Luísa*, que se apaixona e se casa com *Laerte*. Mais uma vez ela sacrifica o amor por *Laerte*, mas agora tem o dever de fazer a filha realizar seu desejo.

Quadro 2 – O tema amor de Helena

	Primeira fase	Segunda fase
<i>Laerte</i>	Amor paixão	Amor sacrifício
<i>Virgílio</i>	Amor cúmplice	Amor sacrifício
<i>Luísa</i>	----	Amor sacrifício

Fonte: A autora

Helena ama sua filha e não disfarça a dor de ver seu grande amor sendo o grande amor dela. *Helena* nos mostra o amor ferido, o amor sacrifício.

O fato é que o triângulo amoroso aparece constantemente nas relações amorosas de *Helena*, seja na composição com *Laerte*, ou com *Virgílio*; seja com outras mulheres ou com *Luísa*.

Helena demonstra intensamente seu amor por seu marido, sua filha e por sua paixão adolescente e não poderia deixar de apresentar a temática do ciúme. Ela está sempre de olho no marido, principalmente quando a funcionária da fazenda, Ana, está por perto; está sempre querendo *Luísa* por perto; e se pega em ódio quando *Shirley* aparece para lhe provocar com o amor por *Laerte*.

Figura 6 – Helena e Virgílio em Paris, nas cenas finais quando eles se declaram felizes para sempre

Fonte: <http://gshow.globo.com/>

Manoel Carlos utiliza o papel da oponente como forma de reforçar a magnitude de sua *Helena* como mãe/mulher. Segundo Fiorin (2006, p. 99) o autor pode superpor dois percursos figurativos distintos para criar determinado efeito de sentido. “Em família” apresenta *Shirley* como oponente de *Helena* e a figurativiza de maneira oposta. Ela é irônica, debochada, flerta com os homens, se sente sedutora e anuncia ao mundo seu poder de sedução. Usa saltos altos, saias curtas, roupas decotadas e estampas extravagantes. *Shirley* é explosão constante e a partir da representação do oposto, o autor reforça as virtudes de *Helena*.

Um elemento que se destaca é o fato de a protagonista ser apresentada profissionalmente. Ela apresenta como um tema secundário o desejo de trabalho, diferente de muitas teledramaturgias que não fazem essa referência. Quando adolescente, ela era estudante, e a mulher *Helena* é profissional, leiloeira oficial do antiquário herdado de seu pai, o qual administra junto com *Virgílio* e mantém financeiramente toda família.

5.1.2 CLARA – da relação afetiva tradicional à agregada homossexual

Destaca-se o triângulo formado por *Cadú*, *Clara* e *Marina*. *Clara* deixa sua relação afetiva tradicional com *Cadú* após conhecer e se apaixonar por *Marina*.

Apesar de elas ainda não terem se tocado fisicamente, já se conheciam no sentido erótico. Quer dizer que a sedução entre as personagens era tamanho provocativo, e fundamentalmente sem a presença do toque. Seguindo a maior das características do erotismo, ele não pressupõe o ato, não precisa do tato (ALBERONI, 1988, SUGUITA, 2007). O flerte entre elas busca a identificação do espectador que acaba por torcer pelo encontro desse casal.

Clara e *Marina* encerram suas narrativas com o casamento civil delas, uma superprodução com características tradicionais como o vestido longo e branco, a decoração com as rosas vermelhas, símbolo do amor, o diferencial ficou por conta da rosa azul levada pelas noivas, que simboliza o amor eterno. *Clara* e *Marina* estavam com o mesmo modelo de vestido, branco e longo. A tradição encontra espaço no casamento civil homoafetivo feminino.

Figura 7 – O casamento de Clara e Marina



Fonte: gshow.com

Figura 8 – O beijo homoafetivo



Fonte: gshow.com

5.1.3 JULIANA – relação afetiva tradicional à agregada heterossexual

A personagem inicia a trama em uma relação afetiva em casal, mora com *Fernando*. Seu maior sonho é ter um filho, mas o casal não consegue esse feito. *Juliana* faz uma peregrinação pelos consultórios médicos e manifesta euforicamente seu desejo materno. O sentimento de culpa permeia a relação e o casal se distancia cada dia mais. *Fernando* sai do apartamento de *Juliana*, mas passa um tempo insistindo em reatar o casamento.

Juliana consegue a guarda de *Bia*, filha de sua funcionária, depois que esta sofre um acidente e morre. Na busca pela adoção, ela conhece o viúvo *Jairo*, suposto pai de *Bia*. Com quem se envolve e vive uma relação afetiva agregada e com quem tem o filho *Arthur*.

Depois do nascimento de *Arthur*, a relação afetiva do casal entra em declínio, principalmente por ter sido uma relação construída sob o aspecto erótico masculino, ou seja, eles representam o desejo do gozo, da sedução ao sexo. Depois do nascimento do pequeno, outras prioridades são manifestadas. *Jairo* volta a morar na comunidade, e *Juliana* mora sozinha com seus filhos, numa relação afetiva monoparental.

Figura 9 – Cena em que Juliana combina os horários de visitas com Fernando e Jairo, para que os dois rivais não se encontrem



Fonte: <http://gshow.globo.com/>

Figura 10 – Juliana, sua irmã Helena, sua funcionária e amiga e o casal de filhos, Bia filha de Fernando e Arthur filho de Jairo



Fonte: <http://gshow.globo.com/>

Nas cenas finais, a personagem conhece *Diogo*, o pai de *Marina* que é casada com sua sobrinha *Clara*, e forma um par romântico com ele. *Juliana* termina a trama em uma relação afetiva agregada.

5.2 Relações Afetivas Na Trama “Em Família”

A partir da análise sobre as relações afetivas de 21 personagens da telenovela em estudo (Quadro 3), é possível perceber que dos personagens estudados apenas os da família de *Helena* iniciam e terminam a trama com a mesma configuração na relação afetiva, a tradicional, composta por pai, mãe e filha morando juntos. No percurso da trama, esses vivenciam outros modelos nas relações afetivas, mas como o próprio site da novela anuncia: “*Luísa*, *Virgílio* e *Helena* superam diferenças e terminam juntos” (www.gshow.com.br).

Apenas 3, *Virgílio*, *Selma* e *Dr. Felipe*, mantêm tanto o formato da relação afetiva inicial e final quanto o par amoroso, todos os demais têm no início uma configuração na relação afetiva e após a transformação narrativa passa a outro formato, esses personagens iniciam e terminam a trama com o mesmo par, a partir do modelo tradicional.

As relações afetivas apresentadas na trama são de naturezas distintas: namorados, noivos, casados no civil e/ou religioso, os que moram juntos, ou como o personagem *Paulo Jorge* disse “dividem as despesas, os problemas e a cama”. Há

ainda os amantes, aqueles que tendo um compromisso afetivo se envolvem afetuosamente ou sexualmente com outro par.

A análise das relações afetivas foi realizada a partir de seu arcabouço estrutural, de seu conteúdo na trajetória do discurso, do conteúdo a transformar/conteúdo transformado. As relações afetivas estudadas estão relatadas no apêndice 3, a seguir o quadro 3 que apresenta as configurações das relações afetivas estudadas na trama.

Quadro 3 – Configurações afetivas na trama “em família”

PERSONAGENS	Relações Afetivas Iniciais E Finais					
	CLASSIFICAÇÃO DA RELAÇÃO AFETIVA					
1. Helena	Noiva Laerte e mora com os pais.	Casa com Virgílio. Filha Luiza. Por um tempo sua mãe Chica mora com eles. E o irmão Felipe também			A família Virgílio, Helena e Luiza moram juntos	
	TRADICIONAL	AGREGADA			TRADICIONAL	
2. Virgílio	Mora com os pais, sua família trabalha para a família de Helena.	Casa com Helena. Filha Luiza. Por um tempo sua sogra Chica mora com eles. E o irmão Felipe também			A família Virgílio, Helena e Luiza moram juntos	
	TRADICIONAL	AGREGADA			TRADICIONAL	
3. Laerte	Noivo de Helena. Mora com os pais.	Amante de Shirley. Pai de Leto.	Namora e mora com Verônica.	Mora sozinho. Namora Luiza.	Amante de Livia.	Casa com Luiza
	TRADICIONAL	EXTRA	EM CASAL	SOCIAL	EXTRA	EM CASAL
4. Luiza	Namora André e mora com os pais.	Mora com a prima. Namora Laerte.	Casa com Laerte	Volta para o convívio com seus pais.		
	TRADICIONAL	SOCIAL	EM CASAL	TRADICIONAL		

5. André	Namora Luiza e mora com a mãe		Mora com a mãe e seu companheiro Paulo Jorge.		Namora Bárbara
	TRADICIONAL		AGREGADA		SOCIAL
6. Chica (Matriarca)	Casada	Viúva mora com Helena e Virgílio		Mora com Ricardo	
	TRADICIONAL	AGREGADA		EM CASAL	
7. Ricardo	Casado com Branca, Filha: Gisele.				Morar com Chica.
	TRADICIONAL				EM CASAL
8. Branca	Casada com Ricardo. Filha: Gisele.		Separa-se e mora com a filha		‘Sociedade’ com Dr. Gabriel.
	TRADICIONAL		MONOPARENTAL		FINANCEIRA
9. Selma	Viúva. Filho: Laerte.		Morar com a ex nora Shirley		
	TRADICIONAL		AGREGADA		
10. Juliana	Mora com Fernando	Casada com Fernando. Adotam Bia.	Casa com Jairo. Filho: Arthur.	Mora com seus filhos	Namora com Diogo
	EM CASAL	TRADICIONAL	AGREGADA	MONO PARENTAL	AGREGADA
11. Fernando	Casado com Juliana Filha: Bia, menina é adotada por ele e Juliana.	Amante de Gorete.	Mora com a família de Helena, sobrinha de Juliana. Mora sozinho.		Namora sua secretária.
	TRADICIONAL	EXTRA	AGREGADA		SOCIAL
12. Jairo	Viúvo de Gorete, mãe de Bia.	Casa com Juliana. Pai de Arthur.	Após a separação volta para sua casa na comunidade e mora com a sogra.		
	TRADICIONAL	AGREGADA	AGREGADA		
13. Dr. Felipe	Solteiro. Mora com a família de Helena.	Casa com Dra. Silvia.			
	AGREGADA	TRADICIONAL			

14. Dra. Silvia	Noiva do Dr. Gabriel	Casa com Dr. Felipe		
	SOCIAL	TRADICIONAL		
15. Clara	Casada com Cadú. Filho: Ivan.	Casamento no civil com Marina. Moram com o filho de Clara: Ivan		
	TRADICIONAL	AGREGADA HOMOSSEXUAL		
16. Cadú	Casado com Clara. Filho Ivan.	Mora e namora com Verônica.	Casa com Verônica	
	TRADICIONAL	AGREGADA	AGREGADA	
17. Verônica	Morava com Laerte	Namora e mora com Cadú	Casa com Cadú	
	EM CASAL	AGREGADA	AGREGADA	
18. Shirley	Amante de Laerte. Filho: Leto, quando morava com os pais.	Casa-se e fica viúva. Filha: Barbara.	Mora com seus filhos e seu pai mora junto com eles.	Amante de Laerte.
	EXTRA	TRADICIONAL	AGREGADA	EXTRA
19. Viriato	Mora sozinho em Goiânia.	Viúvo, mora com a filha: Shirley.	Namora e Casa com Rafaela. Filhos gêmeos: João e Maria, eles voltam para Goiânia.	
	MONOPARENTAL	AGREGADA	TRADICIONAL	
20. Dulce	Solteira convicta. Filho adotivo: André.	“Divide as despesas” com Paulo Jorge.		
	MONOPARENTAL COM CHEFIA FEMININA.		AGREGADA	
21. Marina	Flerta com colega de trabalho	Se casa com Clara		
	SOCIAL	AGREGADA		

Fonte: A autora.

Na trajetória dos 21 personagens estudados, aconteceram 64 relações afetivas. Temos 33% do total de relações afetivas no formato tradicional, 31,5% de

relações afetivas agregadas; 9,5% social; 8% extra; 11% relações afetivas em casal; 5% mono parental e 1,5% de relações afetivas financeiras.

O personagem *Laerte* merece destaque por ter apresentado as relações afetivas das mais diversas. Ele foi noivo de *Helena*, amante de *Shirley* (pai de Leto), namorado de *Verônica* (era como ele se referia a sua relação com ela, embora eles morassem juntos); enquanto era namorado e noivo de *Luísa*, foi amante de *Lívia* e *Shirley*; ao fim da trama ele se casa com *Luísa*. O único personagem a viver todas as configurações de relação afetiva.

Figura 11 – Laerte e Shirley amantes desde a adolescência, se reencontram na vida adulta



Fonte: <http://gshow.globo.com/>

Figura 12 – Laerte com sua affair e futura assassina, a pianista Lívia



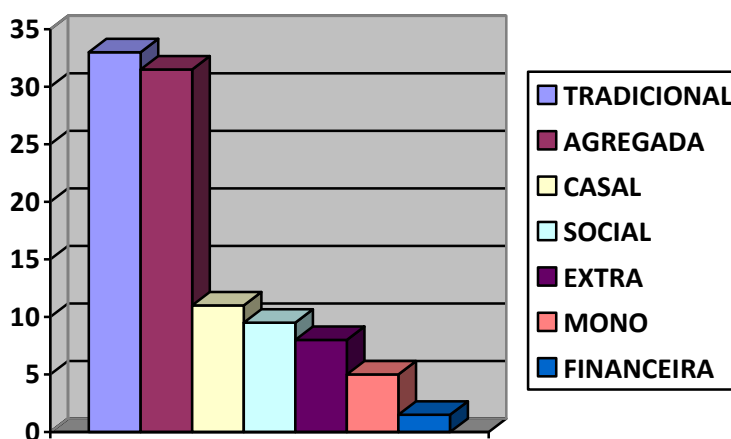
Fonte: <http://gshow.globo.com/>

Percebe-se que a configuração da relação afetiva mais frequente, apresentada pelos personagens da trama, é a tradicional. Embora diferentes configurações de relações afetivas sejam contempladas na trama, a presença da tradicional se destaca das demais. Há, portanto, uma diferença significativa que

demonstra a preocupação com a manutenção de uma sociedade fundamentada em valores morais “conhecidos”: manter a ordem social e o *status quo* permeia a história dos produtos midiáticos.

A segunda maior frequência é a das relações afetivas com agregados, o que demonstra o quanto o tema do divórcio é presente na trama, reiterado pelo autor em um terço das relações afetivas. O modelo monoparental tem uma pequena representação quando comparado com os demais modelos apresentados. Como ilustra a figura que se segue.

Gráfico 1 – Frequência das relações afetivas



Fonte: A autora

5.3 Triângulos e Pentágonos Afetivos em “Em Família”

A partir do estudo das relações afetivas, percebe-se uma presença significativa das triangulações dos pares românticos: 22 personagens participam das tramas que têm a presença de um terceiro e até quarto personagem disputando o amor de uma das partes. A frequência do triângulo afetivo está presente em 85,7% dos personagens estudados apresentados na análise das relações afetivas.

A característica do triângulo/pentágono afetivo é a de estar em um relacionamento e ter a presença de um personagem disputando ou buscando a relação afetiva. Essa disputa, segundo Alberoni (1998), tem diferentes motivações, como veremos adiante.

Vinte e dois personagens participam das triangulações/pentágonos afetivos, a partir de doze diferentes casais ao longo da trama. Incluem-se a irmã *Clara* e o

irmão de *Helena*, *Dr. Felipe*, sua mãe *Chica* e sua tia *Juliana*. Da família direta de *Helena* apenas uma das tias, a mãe de *Laerte*, não se envolve em uma triangulação amorosa.

O triângulo/pentágono amoroso é recorrente na trama. Manoel Carlos traz relações afetivas tradicionais e extras. Os temas da trama têm foco na família, no amor e na traição. Há reiteração desses temas em personagens protagonistas e secundários, o que demonstra a coerência que o autor apresenta em seu texto.

O que se pode afirmar a partir deste estudo é que o suspense, os segredos, a forma como esses triângulos vão se formando são estratégias do discurso para envolver e encantar o espectador em busca dos próximos capítulos. A sutileza na formação dos triângulos aproxima o espectador do inesperado, do subversivo e isso dá à trama a relação tensão/distensão do melodrama.

Essa reiteração do triângulo amoroso e a forma como ela se apresenta ao espectador faz pensar nos elementos da sedução e do erotismo. Eles se apresentam de forma sutil, com um jogo de ir e vir, “sua essência está no interdito criador do desejo” (PAZ, 1990, p. 15; BALOGH, 2000; SUGUITA, 2007).

Essa estratégia do ir e vir, do formar o casal e separá-lo, pode ser analisado a partir do conceito do erótico, em que a aproximação e o distanciamento, “o querer” *versus* “o não poder” fazem com que a trama crie uma expectativa sobre seu desenlace.

O erotismo é muito mais que a sexualidade, é jogo, é insinuação, é disposição para a fantasia. Falar de erotismo significa adentrar em uma narrativa que supõe suspender o ato reprodutivo. O jogo erótico é cultural, referenda matrizes culturais (BALOGH, 2000; ALBERONI, 1988; SUGUITA, 2007).

O que se observa nas imagens eróticas é uma variação na forma como o erotismo se expressa, ou seja, são os detalhes das cenas que mostram o jogo para a conquista. Omissões, recusas, contemplações, rodeios, decepções, tudo isso tem como objetivo provocar a sedução, é um percurso de atração e repulsa, de dualismo (BUDRILLARD, 1999. ALBERONI, 1988, SUGUITA, 2007).

Baudrillard (apud SUGUITA, 2007, p. 105) se refere a elementos inerentes à sedução que se traduzem de maneira primorosa nos movimentos corporais dos atores, na ocupação que fazem do espaço (proxêmica), nos recortes e angulações das fotografias, nas estratégias de aproximação e distanciamento dentro do jogo

corporal entre sedutor(es) e seduzido(s). O autor diz que o erotismo se utiliza da poesia do desejo (idem, p. 108).

Alberoni (1988) nos mostra que o jogo erótico feminino está sempre em busca do amor, enquanto o homem entende o desejo de aproximação como desejo de orgasmo. Segundo ele, para as mulheres, o erótico é contínuo, engloba a compreensão amorosa, íntima, tranquila e suave do enamoramento. Para os homens, o erótico é descontinuidade, é a intensidade do encontro sexual, é anseio egoístico de gozo; portanto, antagônico ao erótico feminino.

O jogo erótico pode se desenvolver a partir de três objetivos: o primeiro se refere ao erótico masculino, quando a relação se dá a partir da finalidade sexual; o segundo, quanto ao erótico feminino, em busca do amor; e o terceiro, na categoria dos ciúmes, em que a conquista ocorre pelo prazer da disputa, já que o jogo erótico é conquista.

Quadro 4 – Relações afetivas triangulares/pentágonos e seus motivos eróticos

CASAL	TERCEIRO ELEMENTO	QUARTO ELEMENTO
1. HELENA E LAERTE	VIRGÍLIO (CIÚMES)	SHIRLEY (ERÓTICO FEMININO)
2. HELENA E VIRGÍLIO	LAERTE (CIÚMES)	
3. CHICA E RICARDO	BRANCA (CIÚMES)	
4. CLARA E CADÚ	MARINA (ERÓTICO FEMININO)	
5. JULIANA E FERNANDO	GORETE (ERÓTICO MASCULINO)	
6. JULIANA E JAIRO	FERNANDO (CIÚMES)	
7. JULIANA E DIOGO	JAIRO (CIÚMES)	
8. LAERTE E VERÔNICA	HELENA (CIÚMES)	LUÍSA (ERÓTICO FEMININO)
9. LUÍSA E ANDRE	LAERTE (CIÚMES)	BÁRBARA (ERÓTICO FEMININO)
10. LUÍSA E LAERTE	SHIRLEY/ LAERTE (ERÓTICO FEMININO) (ERÓTICO MASCULINO)	LÍVIA/ LAERTE (ERÓTICO FEMININO) (ERÓTICO MASCULINO)
11. DRA. SILVIA E DR. GABRIEL	DR. FELIPE (CIÚMES)	
12. DRA. SILVIA E CADÚ	DR. FELIPE (CIÚMES)	VERÔNICA (ERÓTICO FEMININO)

Fonte: A autora.

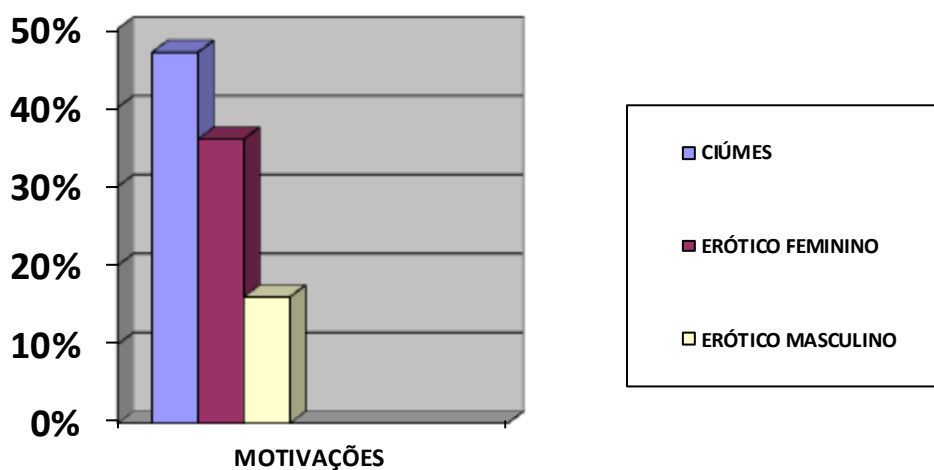
Em relação aos 12 casais estudados, ocorrem 13 triangulações afetivas em suas narrativas e 6 pentágonos, totalizando 19. O triângulo provocado pelo ciúme

representa 47,3%: são ex-esposas e ex-maridos que tentam retomar suas relações anteriores, procurando insistentemente seus ex-pares.

As relações por motivação erótica feminina – o desejo do desejo, a busca da cumplicidade e companheirismo – representam 36,8%.

As relações afetivas triangulares pela motivação erótica masculina – o desejo do gozo – aparecem em 15,7%. Nesta categoria de análise, os personagens têm relações sexuais com mulheres, com as quais não estabelecem envolvimento emocional. Por exemplo, no caso de *Fernando* e *Gorete*, ela, garota de programa, engravida do cliente; e no caso de *Laerte* e *Lívia*, em que ele mantém uma relação de satisfação sexual.

Gráfico 2 – Frequência dos motivos das relações afetivas triangulares



Fonte: A autora

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÕES

Esta tese defende que a entidade familiar deve ser entendida, hoje, como grupo social fundado, essencialmente, por laços de afetividade, pois à outra conclusão não se pode chegar à luz do texto constitucional. Nesta linha de raciocínio, impõe-se reconhecer todas as formas de entidade familiar como protegidas, tuteladas, pelo Direito, sob pena de grave violência constitucional.

A partir desta compreensão sobre a afetividade como elemento fundador da relação familiar, esta tese nomeia o que se convém denominar família como relação afetiva e as categoriza, segundo sua formação.

A análise do conteúdo por meio do percurso gerativo do sentido possibilitou-nos conhecer os elementos constitutivos do texto. A partir da categorização das relações afetivas, vimos que todas as personagens da novela vivenciam em sua narrativa mais de uma forma de relação afetiva. Uma parcela significativa dos personagens vivencia triângulos ou pentágonos afetivos.

A novela “em família” apresenta em seu discurso, no nível mais abstrato, a relação de oposição /amor/ *versus* /desamor/ e isso significa a presença de, no percurso do texto, rupturas, desencontros, sofrimento e abnegação.

O percurso narrativo das personagens estudadas tem em comum a escolha entre uma relação afetiva em detrimento de outra, o que provoca grande sofrimento, até que aconteça a realização da narrativa com a conquista do objeto de desejo de cada uma delas. *Helena* e seu sentimento de abnegação é a única entre as três que realiza a conjunção pela troca do objeto de desejo.

No gênero em estudo sempre há o sacrifício, a renúncia e a dor, são essenciais a transgressão, o escândalo e a expiação. Estes sentimentos todos foram apresentados pelo casal protagonista e nos secundários estudados, principalmente na figura de *Helena*, sua narrativa reitera o sofrimento quando a história ‘se repete’ com sua filha *Luiza*, que se apaixona e se casa com *Laerte*, o vilão, que finge ser quem não é.

É característica do melodrama a transgressão à ordem social ou moral, e isto acontece não só com os protagonistas. As transgressões em busca da realização afetiva são muitas, a começar pela tentativa de homicídio, o casamento por obrigação, sair de casa para viver o grande amor, terminar o casamento para viver um romance e como último exemplo a sedução por interesse.

Estas transgressões podem também ser analisadas como uma necessidade de reafirmação conceitual, ao mesmo tempo em que ela vai contra os princípios sociais, a maioria de base católica, ela contribui para reafirmar seus significados. No melodrama há uma caracterização bem delineada dos personagens e seu papel na trama, os vilões e mocinhos não são confundidos e o público distingue os transgressores dos que não o são.

O estudo do percurso gerativo do sentido nos fez perceber que o texto se constrói a partir das relações afetivas e este conhecimento desencadeou a necessidade da quantificação de cada configuração afetiva, como forma de compreender seu impacto na cultura contemporânea.

A relação afetiva final das três personagens estudadas revelam três modelos diferenciados: Helena, tradicional, Clara, agregada homossexual e Juliana agregada, sendo a tradicional e a agregada as configurações mais frequentes da trama. A homossexualidade pode ser considerada a transgressão que o discurso apresenta, por ser a única relação neste modelo em toda a história.

A relação afetiva tradicional é representada em um terço dos personagens empatando tecnicamente com as relações agregadas, ambas juntas ocupam a maioria das relações estudadas e nos mostram que os casamentos acontecem, os filhos nascem e a relação se desfaz, mas será substituída por outra.

Um fator social importante na constatação de que as relações tradicionais se desfaçam é que na maioria dos lares a mulher tem a maior renda monetária em relação ao cônjuge, de acordo com o que divulgam as pesquisas do IBGE (2015), a independência financeira pode ser facilitador à mulher para que desencadeie o desenlace matrimonial.

A configuração afetiva em casal onde não há filhos ou qualquer outro elemento na relação afetiva e o par mora no mesmo ambiente é a terceira mais reiterada, seguida do modelo social, aqueles que não tem filhos e moram em ambientes diferentes.

Estas configurações nos revelam características sociais contemporâneas, nesta realidade a carreira profissional principalmente a feminina tem prioridade, impossibilitando uma estrutura que comporte os cuidados que uma relação afetiva ou que uma criança exige. Desta forma as relações em casal e social são as configurações que têm a tendência a aparecer cada vez mais.

Embora o conservadorismo da relação tradicional tenha grande espaço na trama, podemos considerar que 'em família' apresenta a transformação nas relações afetivas, a quebra com o paradigma de que uma relação afetiva deve seguir o preceito da eternidade e da exclusividade. Para que este sentido se faça o texto constrói sua oposição, a partir de relações afetivas efêmeras e triangulares.

Há com certa frequência as relações afetivas extras, aquelas que acontecem paralelas a outra forma de afetividade. Elemento constitutivo da cultura brasileira, chamada popularmente de 'dor de corno', inspiração para ritmo e música, poesia e conto dedicados aos parceiros e parceiras, traídos e traídas. As relações extras são afronta ao modelo tradicional, contrários à ideia de natureza católica onde a relação afetiva pressupõe fidelidade.

Sobre os motivos eróticos vimos que ele acontece na maioria das tramas por ciúmes, que representa o desejo pelo prazer da disputa. O motivo erótico feminino, a busca pelo amor é o segundo que mais aparece. Estes dois motivos eróticos têm perfeita consonância com os elementos do melodrama, eles possibilitam no discurso as estratégias do ir e vir e do romance.

O motivo erótico que menos aparece está praticamente concentrado na figura do vilão, o desejo masculino pelo prazer, pelo gozo, não estamos falando aqui de um envolvimento emocional. Elemento este que dá ao personagem mais uma característica firmada pelo tradicional melodrama, o vilão não se importa com as consequências de seus atos e sofre as sanções negativas mais terríveis.

O que se pode afirmar a partir deste estudo é que o suspense, os segredos, a forma como estes triângulos vão se formando são estratégias do discurso para envolver e encantar o espectador em busca dos próximos capítulos. A sutileza na formação dos triângulos aproxima o espectador do inesperado, do subversivo e isto dá à trama a relação tensão/distensão, além de introduzir outro elemento característico do melodrama, o segredo.

Considerando que os personagens com relações agregadas, as extras e as mono parentais, passam ou passaram por outra configuração afetiva constatamos que quase metade dos personagens vivenciaram o fracasso de uma relação afetiva. As relações afetivas apresentadas em alta frequência como efêmeras podem ter como desdobramento a construção de modelos cognitivos disfuncionais ao convívio social e ao desenvolvimento humano.

A teoria cognitiva compreende que o indivíduo constrói suas percepções de mundo e responde a ele a partir do modelo cognitivo, construído no processo de aprendizagem, considera o comportamento como resposta construída por um pensamento automático, influenciado por uma crença central e por crenças intermediárias, este processamento gera os sentimentos e elabora o comportamento como resposta.

A teoria cognitiva baseia-se no *modelo cognitivo*, que levanta a hipótese de que as emoções e comportamentos das pessoas são influenciados por sua percepção dos eventos. Não é uma situação por si só que determina o que as pessoas sentem, mas, antes, o modo como elas *interpretam* uma situação (BECK, 2007).

Quando a mídia televisiva constrói seu discurso ela está possibilitando a aquisição de diferentes crenças e pensamentos automáticos em seus espectadores. Quando a configuração afetiva que mais se veicula remete à certeza de que as pessoas têm sobre a vivência de relações afetivas falidas, ela constrói a crença central de que as relações afetivas são finitas e efêmeras. Seu pensamento automático vai influenciar seus comportamentos de forma disfuncional, pois fará acreditar que não adianta investir, tentar, porque as relações afetivas sempre terminarão. Seus sentimentos poderão estar relacionados à frustração, ao medo, à insegurança por não acreditar que o investimento afetivo possa ser recompensado. Esse modelo cognitivo desencadeia um comportamento de apatia e desmotivação diante das relações afetivas e conseqüentemente outras falidas relações se darão. Perpetuam-se comportamentos disfuncionais e relações afetivas doentes.

Duradouras ou não, as relações afetivas saudáveis – aquelas que respeitam a dignidade humana, proporcionam descoberta de si e do outro, além de ser componente significativo ao desenvolvimento humano – devem ser expressas pela mídia como construtor do repertório de comportamento social.

A compreensão cognitiva disfuncional das relações afetivas vai na contramão da compreensão legal sobre esse tema. Qualquer interpretação que exclua da proteção legal qualquer entidade familiar, fundada no casamento, na união estável, em modelos monoparentais, em uniões homoafetivas ou no que mais o homem escolha para se organizar em núcleos elementares, viola o princípio da dignidade da pessoa humana e os demais preceitos constitucionais.

Zamberlam (2012, p. 11) afirma que “nunca antes as coisas haviam mudado tão rapidamente para uma parte tão grande da humanidade. Tudo é afetado: arte, ciência, religião, moralidade, educação, política, economia, vida familiar, até mesmo os aspectos mais íntimos da vida – nada escapa”.

O jurista acredita que:

Há algo de novo no Direito de Família: a vontade de vencer os limites ridículos da acomodação intelectual. Porém, tudo será em vão sem a assunção pela sociedade – enquanto Estado, comunidade acadêmica, organizações não governamentais – de uma postura responsável em relação à família – *lato sensu*, transformando o texto da Constituição Federal em letra viva. (COLARES, 2000, p. 326).

É preciso que a mídia continue desenvolvendo seu papel de construtor cultural sempre tendo como referência o bem-estar social e o desenvolvimento das relações humanas. Assumir a responsabilidade significa contribuir com o debate dos temas que compõem a realidade social, gerando representações que contribuam com as relações sociais e a dignidade humana. Sabendo que a cultura, o sujeito e a subjetividade são “entidades” que se integram e se relacionam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**. Londres: Verso, 1991.

APREA, Gustavo y MARTÍNEZ MENDOZA, Rolando C., “**Hacia una definición del género telenovela**”, en Marita Soto (Coord.), *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una história de amor*, Buenos Aires, Atuel, 1996.

APREA, Gustavo y SOTO, Marita, “**Telenovela, telecomedia y estilo de época**. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la Argentina de hoy”, ponencia presentada en el IV Congreso de INTERCOM, Recife, Brasil, 1998. Disponível em: <http://www.catedrasteimberg.com.ar/contenido_comisiones/TELENOVELA%20TELECOMEDIA%20Y%20ESTILO%20DE%20EPOCA.doc>. Acesso em: 02 mar. 2014.

APREA, Gustavo. “**El melodrama negado**”. Disponível em: <<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea04.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2014.

ARAÚJO, L. F. F. **Telenovela e conto: um encontro nos capítulos**. Tese de dissertação de mestrado em educação, arte e história da cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudouro de Souza, São Paulo: Victor Civita, 1984.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional da TV: Sedução e Sonho em doses Homeopáticas**. SP: EDUSP, 2002.

_____. **Conjunções, disjunções e transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. RJ: UFRJ, 2003.

_____. **O Obscuro objeto do desejo: o corpo sedutor na arte e na mídia**. Revista USP, 2006.

_____. **Sobre o conceito de ficção na TV**. XXV Congresso brasileiro de ciências da comunicação. Salvador, 09/2002

_____. **Telenovela: Arte do Cotidiano**. USP: Comunicação & Educação, São Paulo, n.13: 89 a 102, set./dez. 1998.

BAUDRILLARD, J. **Da Sedução**. Campinas: Papirus, 1991.

BECK, A. T.; NEWMAN, C. F. **Cognitive therapy**. In: Kaplan & Sadock's. *Comprehensive textbook of psychiatry*. 8th ed. New York: Lippincott Williams & Wilkins, 2005.

BECK, Judith S. **Terapia Cognitiva Comportamental: Teoria e Prática**. Tradução: Sandra Malmann da Rosa: Revisão técnica: Paulo Knapp, Elisabeth Meyer – 2ed – Porto Alegre: Artmed, 2013.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas Brasileiras: Balanços e Perspectivas**. São Paulo: 1990. Disponível em: <www.eca.usp.br/.../trabalhos>.

BRAVO, Maria Celina e SOUZA, Mário Jorge Uchoa. **As entidades familiares na Constituição**. Disponível em: <<http://www.jus.com.br>>. Acesso em: 11 mar. 2002

BRUNO, Adriana, “**Extrañas heroínas históricas**”, Clarín, 30 de marzo de 2003. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2003/03/30/c-00701.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2014.

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

CARLÓN, Mario, “El lugar del dispositivo en los estudios culturales sobre televisión”, en Carlón, Mario, *Sobre Iotetivisivo*. **Dispositivos, discursos y sujetos**, La Crujía, Buenos Aires, 2004.

COLARES, Marcos. “O que há de novo em Direito de Família?”. **Revista Brasileira de Direito de Família**, Porto Alegre: Síntese, n. 4, jan./mar.2000.

CROOK, Geoffrey. **Television graphics: From Caption Card to Computer**. Oxford: Built By Robots Press, 1986.

DICIONARIO DA TV GLOBO, v. 1. **Programas de dramaturgia e entretenimento**. Globo, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DRUCKER, P. **Desafios gerenciais para o século XXI**. Thomson Pioneira, 1999.

ECO, Umberto, **La estrategia de la ilusión**, Lumen, Barcelona, 1999. Disponível em: <http://images.universodeluz.mil t ip l y.mil t ip l yc o n t e n t .com>. Acesso em: julho 2014).

ESCUADERO CHAUVEL, Lucrecia, “**El secreto como motor narrativo**”, en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (Comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Gedisa, Barcelona, 1997.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. **Sémiotique du récit**. Bruxelles, De Boeck, 1989.

FARIAS, C. C. (Promotor de Justiça) **Direito à família. Mestrado em Ciências da Família pela UCSal - Universidade Católica do Salvador, 2012**.

FIORIN, J. L. **Elementos da análise de discurso**. SP: Contexto, 2006.

GREIMAS, A. **A análise do discurso em ciências sociais**. SP: Global, 1986.

_____. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GRUPO DE MÍDIA SÃO PAULO. **Mídia Dados Brasil 2011**, São Paulo, 30 de julho de 2011. Disponível em: <<http://midiadados.digitalpages.com.br/home.aspx?edicao=3>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: O Gênero e Sua Permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

IBGE – **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Estatísticas do Registro Civil. Anuário Estatístico Brasileiro. Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

IBGE - **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística** (1995). *Pesquisa nacional por amostra de domicílios*. Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

IBGE - **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística** (1997). *Anuário estatístico do Brasil: 1996*. Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

LEVY-STRAUSS, Claude. **Les structures élémentaires de la parenté**, Paris: Mouton, 1967.

LÔBO, Paulo L. Netto. “Entidades familiares constitucionalizadas: para além do *numerus clausus*”. **Revista Brasileira de Direito de Família**, Porto Alegre: Síntese, n.12, jan./mar.2002.

LOPES, M. I. V. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação**. Revista Comunicação & Educação, São Paulo, ECA-USP, v. 1, n. 26, p. 17-34, 2003.

_____. **Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira**. Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05 setembro, 2002.

_____. et al. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4.ed São Paulo: Senac, 2005.

MACHADO, Elisana M. **Sentidos partilhados nas interações em sala de aula: missão, tramas e dramas**. Tese de dissertação de doutorado em Psicologia. PUC Campinas, 2008.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. RJ: UFRJ, 2003.

MATELLART, M. MATELLART, A. **O carnaval das imagens**. SP: Brasiliense, 1998.

MORAN, Albert. **New flows in global TV**. Bristol: Intellect Books, 2009.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e Realidade: A construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura – Ficção Televisiva, 2003.

_____. A telenovela: documento. **Revista USP**. São Paulo, v. 48, p.74-87, dez./fev. 2000/01.

MUSANTE María Clara, “**La telenovela resiste**. Cambios y perspectivas de un género en transición” en *La Trama de la Comunicación, Volumen 15*. UNR Editora, 2011.

ORÓZ, Silvia. **Melodrama: O cinema de lagrimas da America Latina**. RJ: Rio Fundo, 1992.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **Telenovela: uma semiose híbrida**. **Galáxia (PUCSP)**, v. 15, 29- 38, 2008.

PAZ, O. **A chama dupla: amor e erotismo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

PEREIRA, Caio M. S. **Direito Civil – Alguns aspectos de sua evolução**, Rio de Janeiro: Forense, 2001.

PERROT, Michelle. “**O nó e o ninho**”, *Veja* 25: reflexões para o futuro, São Paulo: Abril, 1993.

PUHL, Paula Regina; TIETZMANN, Roberto. **Marcas e vestígios de narrativas televisuais na abertura da telenovela O Astro**. São Paulo, v.36, n.1, p. 167-186, jan./jun. 2013

RESPIGHI, Emanuel, “**Mix de suspense, erotismo y calidad**”, *Página 12*, 24 de junio de 2004. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-37140-2004-06-24.html> (Acesso em: maio 2014).

SANTAELLA, L. **Comunicação e Semiótica**. São Paulo: Hacker editores, 2004.

SILVA, Cristiane Valéria da. **Telenovela e Sociedade Contemporânea: apontamentos acerca das possibilidades de identificação**. Orientador: Claudia Mariza Braga. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do Grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

STEIMBERG. Oscar, **Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares**, Atuel, Buenos Aires, 1998.

SUGUITA, Stefannia D. P. B. **Cultura midiática, Malhação e Erotismo: o dialogo entre o jovem e a linguagem erótica da TV**. SP: UNIP, 2007.

TAVOLA, A. **Telenovela Brasileira: Historia, analise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.

TEPEDINO, Gustavo. **Temas de direito civil**, Rio de Janeiro: Renovar, 1999.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução Claudia Braga, Jacqueline Penjon. [Publicado originalmente em 1984]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TV GLOBO. **Novelas e minisséries/ projeto memória Globo - Guia Ilustrado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

ZAMBERLAM, C. O. **Os novos paradigmas da família contemporânea**, 2012.

www.gshow.globo.com/novelas/em-familia.html. Acesso desde novembro 2014.

www.gshow.globo.com/paginasdavidada. Acesso em março de 2007.

www.ambitojuridico.com.br. Acesso em janeiro 2016.

Referência audiovisual

‘EM FAMÍLIA’. Autor: Manoel Carlos, direção geral: Jayme Monjardim e Leonardo Nogueira. Produção Rede Globo e exibida no horário das 21 horas, entre 3 de fevereiro e 18 de julho de 2014, em 143 capítulos.

APÊNDICE 1

O OBJETO DE PESQUISA: MELODRAMA ‘ EM FAMÍLIA’

A narrativa se passa em duas cidades Goiânia-GO e Rio de Janeiro-RJ. E duas épocas históricas diferentes. Na primeira fase em Goiânia-GO os personagens são jovens e vivem um triângulo amoroso, Helena representada por Julia Dalavia e Bruna Marquesini, seu primo Laerte representado pelos jovens atores Eike Duarte e Guilherme Leicam e Virgílio, vivido por Arthur Aguiar e Nando Rodrigues é o empregado da família e melhor amigo de Helena e Laerte.

A trama gira em torno desta história de amor do passado, demonstrada na primeira fase da novela, usando constantemente *flash backs*, retomando e revivendo as histórias de Goiânia.

Na segunda época histórica os personagens são adultos, a maioria vive no Rio de Janeiro-RJ, embora a primeira cidade sempre apareça na trama. Nesta fase Laerte (Gabriel Braga Nunes) saiu da prisão, cumpriu a pena pelo ocorrido com Virgílio (Humberto Martins) e se tornou um músico reconhecido internacionalmente. Helena (Julia Lemertz) se casou com Virgílio, é administradora e leiloeira da casa de leilão da família; e tem sua filha Luiza (Bruna Marquesini).

A novela faz uma jogada de atores, uma brincadeira possível nos programas televisivos, a atriz Bruna Marquesini é a Helena na primeira fase da novela e também é Luiza, a filha de Helena, na segunda fase. Outra escolha do autor é Julia Lemmertz para representar a última Helena a ir ao ar, sendo que a primeira foi sua mãe Lilian Lemmertz.

O núcleo principal da novela é o da família de Helena somando seus agregados, sempre presentes: Chica (Natalia do Vale) é mãe de Helena, de Clara (Giovanna Antonelli) e do Dr. Felipe (Tiago Mendonça). Clara é casada com Cadú (Reynaldo Gianecchini), Felipe é médico, alcohólatra e apaixonado pela médica Silvia (Bianca Rinaldi). Chica tem duas irmãs, Selma (Ana Beatriz Nogueira) mãe de Laerte, sofre com a morte do marido e adoece; Juliana (Vanessa Gerbeli) neurótica em ter um filho, divorciada de Fernando, advogado apaixonado por ela, casada com Jairo, durante a trama se torna mãe de Bia (Bruna Faria) e Arthur.

Preferimos neste momento apresentar uma figura que ilustre as relações entre os personagens protagonistas e secundários, para posteriormente descrevê-los.

A trama de Helena se inicia quando ela ainda é jovem, estudante, apaixonada e namorada do primo Laerte, e muito próxima, amiga de Virgílio, filho dos empregados da casa e que tem como hobby as artes plásticas, principalmente pintar e esculpir em madeira. Os dois, Laerte e Virgílio disputam o amor de Helena durante toda adolescência, sendo que o primo, o mais ciumento acaba cometendo um crime passionai, enterra vivo seu amigo Virgílio para ficar com Helena.

Laerte, o garoto da flauta, é preso no dia de seu casamento com Helena, no altar da igreja é algemado e levado a responder por lesão corporal. Helena grávida, abandonada no altar da igreja pelo quase assassino de seu melhor amigo.

O pai de Helena não resiste a tamanha decepção, passa mal na Igreja mesmo, sofre um ataque cardíaco e morre no mesmo dia. Helena assume o negócio do pai, a Casa de Leilão.

Em desespero, Helena pede perdão para a mãe de Virgílio, uma senhora simples, e a promete que reparará todo aquele sofrimento causado. Confessando assim a culpa que carrega por toda trama.

Laerte preso, Helena e Virgílio se reaproximam se casam e tem sua filha Luiza.

Vinte anos depois Laerte volta.

A trama que tinha Laerte na busca do amor de Helena, passa nesta segunda temporalidade a ter o mesmo sujeito da ação Laerte em busca do objeto de desejo, agora o amor de Luiza, filha de Helena e Virgílio, oponentes ao casal.

Quando o amor é demonstrado também pelo seu contrário: o ódio, o desenlace tende a ser mais marcante. As disputas, os encontros e desencontros marcam o melodrama na novela 'em família'. Helena, a protagonista se apresenta na primeira fase da novela adolescente profundamente apaixonada por Laerte e ele também demonstra amá-la. Porém o amor possessivo e o ciúme doentio de Laerte o faz brigar e enterrar vivo seu oponente Virgílio. Por conta deste acontecimento Laerte é preso no altar da igreja quando se casaria com Helena.

As relações amorosas são base do gênero, os autores brasileiros trazem ao estilo melodramático um pouco de comédia. Mantêm algo cômico na trama. Em família traz a personagem Shirley, egocêntrica e tão egoísta que faz piadas de tudo e todos. Embora esteja sempre vestindo peles e estampas de animais, provocante e sedutora, ela também apresenta um bom humor, invejado pelas oponentes.

Em uma de suas últimas cenas Shirley entra em casa depois de mais uma noite com Laerte. Toda vestida com estampa de animal, ela escorrega da porta ao chão e diz à sua cobra: Nós duas rastejamos por amor... imitando a cobra no chão elas se entrelaçam. Voltamos a falar desta personagem ao tratar dos elementos discursivos, tematização e figurativização.

A princípio o final feliz é uma prerrogativa deste gênero, mas faltando três dias para o fim da trama, a segunda fatalidade parece acontecer: *Helena* atira... para que *Laerte* se afaste de sua filha.

O amor materno prevalece e o amor fênix, que renasce, permite que *Helena* atire. O sacrifício, a fatalidade, a dor, a renúncia, reunidos em uma única cena melodramática.

Ainda sobre esta cena, onde *Helena* atira, podemos pensar no amor fraterno, de *Helena* com Virgílio se fortalecendo, porque ela foi capaz de atirar nele. No amor materno se revelando ferozmente, num instinto selvagem em defesa de *Luiza*, sua filha. Contradizendo o que *Luiza* havia dito a *Helena*: 'que ela queria estar em seu lugar, vivendo o seu romance, mas que ela havia perdido'.

O enfrentamento entre o bem e o mal, é o conflito que desencadeia as ações dos protagonistas, próprio do melodrama, o qual termina com a grande vitória da virtude sobre a maldade, com a superação de uma série interminável de obstáculos e incidentes.

Para constar, o tiro acerta o vaso no aparador da sala. Mas no mesmo dia em que isto foi revelado, enquanto acontece o casamento de Clara com Marina, *Luiza* que estava 'protegida por *Laerte*' no Haras de *Shirley*, se afoga no rio. E com o pé preso em um galho, se afogando, ela vê *Shirley* e pede socorro.

Shirley relembra, tem um flashback, de *Helena* se afogando no rio de Goiânia onde estava na mesma situação, olhando sua rival se afogando. O espectador

termina o antepenúltimo dia do fim da trama com o olhar misterioso de *Shirley*, olhando *Luiza* ao longe.

E no penúltimo dia *Laerte* salva *Luiza*. E não cansa de repetir seu feito, demonstrando a ela o quanto ela deve lhe querer bem. O suspense se mantém, *Luiza* e *Laerte* voltam para casa, ela vai se fortalecer buscando seus pais, ele vai para o Galpão.

O último capítulo começa com um brinde oferecido às mulheres entre Ricardo, marido de Chica (a matriarca) e Virgílio, marido de Helena (a Mulher). Com a fala de Virgílio: “às mulheres, as verdadeiras donas do mundo”. A trama continua mostrando *Laerte* no Galpão conversando com Cadú sobre o casamento.

Lívia (Louise D’Tuani) toca o piano, concentrada, de olhos fechados. Quando *Laerte* chega e assopra suavemente seu rosto, ela abre os olhos e em um rompante o abraça forte. E ele ironicamente diz: ‘ei, ei, que aconteceu?’ e Lívia responde: ‘pensei que você não viesse!’, *Laerte* pergunta se eles haviam marcado alguma coisa. E ela diz: ‘não, mas eu te espero todos os dias, e quando você não vem eu fico um pouco sem rumo, sabe!? Aí eu corro pra casa, deito na cama, cubro a cabeça e fico querendo que chegue logo o dia seguinte’. *Laerte* a beija... (ao fundo algumas notas musicais de piano) ela pede ‘*Laerte*, por favor, não faça isso comigo’, ela afasta seu corpo do dele e continua... ‘por favor, *Laerte* eu estou sofrendo por gostar tanto de você. É por isso que eu queria ter ido embora, queria sair daqui, queria sair da cidade. Ele a segura e a beija.

Verônica aparece ao fundo, atrás dos dois e chama por *Laerte*, pedindo desculpa a Lívia, diz que precisa falar em particular com ele. Aparentemente Lívia sai, mas ela se esconde e ouve a conversa entre eles.

Verônica diz que veio de propósito porque viu os dois juntos, *Laerte* diz que não está entendendo. Verônica: ‘você está enlouquecendo esta menina. Ela está fascinada, está hipnotizada por você’. *Laerte* e sua ironia: ‘mas que culpa tenho eu e o que você tem a ver com isso!?’ Verônica diz que tem pena dela. E lhe revela que ela contou ter terminado um namoro de dois anos por causa dele. *Laerte* ri e diz: ‘bobinha ela, sentimental. Eu vou levando isso aqui no banho-maria, mas não tem a menor possibilidade de eu me envolver com essa menina. Verônica, eu estou apaixonado, eu vou me casar com *Luiza*’. E Verônica aproveita: ‘sim, mais uma

razão para você se afastar, para você cortar qualquer possibilidade de ilusão que ela possa ter em relação a você.

Laerte encerra: 'eu não tenho tempo pra perder com essa menina, Lívia. Eu preciso ir embora, passei para pegar umas partituras. Ele ainda fala sobre a música que fez para Luiza, pergunta se Verônica vai a seu casamento e ela termina lhe dizendo que quer a sua felicidade. Eles se abraçam. Durante os próximos trinta segundos a câmera acompanha o sofrimento de Lívia, atrás de um biombo, quadriculado. Sua fisionomia, tristeza e decepção.

Helena e Selma, as mães dos noivos rezam na igreja onde a cerimônia acontecerá. Selma pede que esta união entre as famílias de mesmo sangue, mas que parecem água e azeite, por não se misturarem, não aconteça, que a tragédia não se repita. E Helena reza: 'dias e noites de tormenta e sofrimento 'ão' de ficar para traz, guardados num cantinho de despejo, que toda família mantêm longe da curiosidade alheia. Que caia sobre mim toda e qualquer desgraça destinada à minha filha. Amém'. Enquanto Helena permanece de olhos fechados Selma sai da igreja, e elas não se cumprimentam.

Finalmente o esperado casamento; Shirley entra na Igreja vestida de preto e pele. Convida Laerte a fugir, 'ainda dá tempo, saímos de fininho', ela sussurra. Selma, mãe de Laerte, também no altar, diz a ele que se despede porque ele aceitará esta menina como esposa. E ele pede que ela não o atrapalhe em um dia tão importante para ele. Ela usa sua crença na Igreja, por estar na casa de Deus, o abençoa.

Luiza é levada ao altar pelo pai. O casamento acontece. A mãe da noiva preserva uma fisionomia que varia entre o choro e o ódio. Quando vê o medalhão fica indignada e intrigada. E ouve de Virgílio: 'Isso não faz mais parte da nossa vida'.

Durante a cerimônia algumas cenas apresentam Shirley entre os noivos. E dos convidados, as ex-mulheres de Laerte, são focalizadas, a pianista chorando e relembrando, Verônica com Cadú e Shirley no altar como madrinha inconformada, ao lado do filho que teve com o noivo.

Quando os noivos saem da Igreja Luiza diz: 'Nossa! Que chuva! Eu vou me molhar toda! Tem guarda-chuva? (Risos)'; enquanto Laerte sai andando com a proteção do guarda-chuva que os esperava.

Quando ele vai em direção ao carro, o tiro acerta abaixo do coração. Laerte cai ao chão e Luiza, vestida de noiva, na chuva, se abaixa, o protege e chama pela mãe.

O discurso nos leva a universos com características distintas, o melodrama praticamente três quadros de cena dá espaço ao estilo *noir*. A saída dos noivos da Igreja, com o pai dela saindo logo atrás dos noivos. O sorriso da noiva depois da cerimônia e um único tiro pinta o universo de cinza. O asfalto, a chuva, a iluminação feita pelo farol do carro, a noiva desfeita em choro. E a câmera agora mostra tudo do alto.

Enquanto Laerte baleado olha as mulheres a sua volta, ele relembra uma cena que viveu com cada uma delas, numa sequência de flashbacks. Luiza, Helena, Shirley, Verônica. Da assassina ele vê primeiro o caminhar de um salto, as lindas pernas, a arma em sua mão e o rosto da linda pianista. A última palavra de Laerte: porque.

O último capítulo traz um avanço na temporalidade com a frase ‘algum tempo depois’ e então estamos no dia do aniversário da matriarca Chica, o qual será comemorado com um almoço, reunindo toda a família e seus agregados. Quando se apresenta a composição final dos casais.

Na ponta da mesa Virgílio, à sua direita Helena, à sua esquerda Chica e ao seu lado Ricardo. Toda família em uma extensa mesa de toalha branca. Clara e Marina. Dr. Felipe e Silvia. Juliana com Diogo e Jairo. Fernando com sua secretária Isolda (Silvia Quadros). Neide e Theo e Alice com seu marido. Selma chega, durante o discurso de Chica, uma surpresa e diz que seu falecido Anselmo já está chegando, foi estacionar, mas bateu no carro... todos a aplaudem.

Vamos até Paris, com Virgílio, Helena e Luiza fazendo a viagem de seus sonhos. Eles estão em um café quando Helena convida a dar uma volta pelas ruas de Paris. Luiza prefere ficar no café, quando conhece e flerta com o músico Marcelo, também carioca.

Virgílio e Helena se sentam em um banco de praça e conversam sobre o passado e que estar ali é viver um sonho. Virgílio diz: ‘Passamos tantos revesses, mas estamos aqui, não inteiros porque a cada dia vamos perdendo um pedacinho de nós (risos). E Helena diz que leu, não sabe onde, que: ‘o verdadeiro caminho do

amor é uma corda estendida no chão. Não para nos guiar, mas para nos fazer tropeçar, cair e nos ensinar. Mas depois de tudo que passamos estamos aqui, nós três, juntos. Estamos felizes... Junto com nossa família. Éhh... Tá tudo certo! ’

Virgílio diz: ‘Para sempre! ’. Helena repete: ‘Para sempre! ’ Teoricamente a reiteração mínima de três vezes tem efeitos de assimilação e significação no discurso (BALOGH, 2000; MOTTER, 2000/01; FIORIN, 2006; SUGUITA, 2007).

Não posso deixar de ressaltar que o melodrama tem, sobretudo, um final feliz. Para reforçar a felicidade e não deixar dúvidas ao espectador sobre o amor do casal eles repetem com todas as letras que vivem felizes! Para sempre!

A configuração da linguagem na cena é poética. Paris, vestidos elegantemente, o sorriso faz os olhos brilharem, a aproximação dos corpos, a fluidez das palavras, a tranquilidade transmitida. O casal faz a paixão alcançar o espectador. A luminosidade das cenas realça o sentimento dos personagens, como podemos ver na foto da cena de Luiza.

Da praça ao teatro. As cenas finais são no concerto de ‘Leto’, o filho de Laerte com Shirley, seu nome Laerte Fernandes Junior. As últimas palavras da novela são de Laerte e Helena, ele afirma e a questiona: Vamos viver uma nova lua de mel, não é meu amor!? E ela responde: ‘Essa será muito melhor! ’

Leto inicia sua apresentação de flauta, tendo como acompanhante no piano Verônica. Exatamente como acontecia com Laerte. Simbolizando o seu renascimento, como na lenda da fênix que ele tanto enobrecia. ‘Ele’/Leto com Verônica no palco e na plateia três mulheres ‘suas’: Helena, Luiza e Shirley, extasiadas com o espetáculo.

Encerrando com a apresentação de fotos dos personagens, reiterando todos os finais felizes... Para sempre!

APÊNDICE 2

OS ESPAÇOS, E RESPECTIVAS TEMATIZAÇÕES E FIGURATIVIZAÇÕES:

Espaço	Tematização	Figurativização
Casa de Helena e Virgílio	Centro da família	Ali acontecem as reuniões de família. Onde são acolhidos os que precisam de ajuda, como o caso de Chica, depois de ficar viúva. E do irmão Felipe onde se refugia quando alcoolizado.
Quarto de Helena	Nostalgia	Helena guarda lembranças do tempo de Laerte, inclusive seu vestido de noiva e está sempre se trancando para reviver o passado e revelar seu amor por Laerte.
Antiquário	Profissão/Poder	Herdado de seu pai Helena é a leiloeira oficial e administradora junto com Virgílio. Aqui ela demonstra poder e cumplicidade ao lado de Virgílio.
Haras da Shirley	Um sonho	Belíssima fazenda, um lugar com criação de cavalos escolhidos por Virgílio. Local onde ele ganha um manga-larga de Helena como prova do reconhecimento de seu sacrifício e dedicação a ela.
Centro Cultural Laerte	Liberdade/Palco	Onde Laerte é o centro, onde ele faz o que sabe, tocar e paquerar. Seu palco diário e que será palco de brigas com Helena, Virgílio, Luiza e affaires.

Fonte: a autora.

APÊNDICE 3

O relato das relações afetivas estudada

Iniciamos pela matriarca Chica, viúva, mãe de três filhos, Helena, Clara, Felipe. Estão todos sempre por perto, cuidando, amparando e comemorando juntos. Chica tem duas irmãs Selma e Juliana. Chica se apaixona por Ricardo, ex-marido da possessiva Branca, monta seu apartamento e o convida a morar com ela, e ele aceita. Formam um casal cúmplice, que unem as suas famílias. Ele é pai de Gisele.

A família central: Virgílio e Helena, o modelo de família, às vistas dos outros e que em quatro paredes sofre com a insegurança, o medo, ciúme, com as angústias do passado. Na segunda fase da trama o casal passa por uma separação de corpos, Virgílio sai de casa, vai para um flat, viaja a Goiânia e quando retorna ele se encontra com Helena e eles se perdoam e retomam o casamento.

Helena e Virgílio pais de Luiza, a garota educada, estudiosa, correta e bonita. Amiga dos pais, cúmplice da mãe, ela sempre conversa com o pai sobre seus amores e suas decepções amorosas.

Clara apresenta a família tradicional e a moderna, casada com Cadú e mãe de Ivan, se apaixona por Marina, a fotografa e desfaz seu casamento para viver seu grande amor com ela. Vale ressaltar que a novela foi cuidadosamente inserindo este romance, como se o testasse frente ao espectador. A troca de olhares, os toques, as aproximações e desencontros do casal conquistaram o público e elas apresentaram um grande beijo gay feminino, no altar do casamento civil.

Dr. Felipe, o médico solteiro que busca concretizar seu grande amor com a Dra. Silvia. E ao final da trama eles ficam juntos, ela engravida e formam a família que ele tanto sonha.

A família de Juliana também apresenta a separação de Nando e ela se casa novamente com Jairo, o pai da menina que ela deseja ter como filha, embora demonstre carinho por ele também coloca em dúvida sua real intenção. Esta família apresenta, no final da trama, dois pais e a mãe das crianças, 'namorada' de Diogo, em um modelo completamente pós-moderno.

A família de Laerte é composta por ele sua mãe e seu pai, o qual morre na segunda fase da trama. Laerte tinha uma boa relação com seus pais, embora tenha ficado preso por algum tempo e tenha morado fora do país por alguns anos. Após a morte de seu pai, a mãe de Laerte apresenta perda de memória e chega a confessar que chegou a usar disto a seu favor, enquanto Laerte parece indiferente à situação. Ele vive várias relações amorosas, primeiro com Helena, quando retorna 20 anos depois namora e mora com Verônica, se deixa ser seduzido por Shirley desde a adolescência, com quem tem um filho, Leto. Tem como amante a pianista Lívia. Namora, noiva e se casa com Luiza.

A família de André é a representação da relação afetiva mono parental feminina. A família que no início não tem a figura masculina, o provedor é a mãe, ela buscou a adoção, ela cuida da família, ela cuida e educa o filho. Esta formação familiar apresenta também a contemporaneidade no pedido de casamento de Paulo Jorge a Dulce (Lica Oliveira) mãe de André, ele diz: [...] você topa dividir o aluguel, o apartamento, o quarto e a cama comigo?

A família de Shirley, composta por seus dois filhos, seu pai e Rafaela (Aline Fanju) sua assistente que termina a trama se casando com o Viriato (Henrique Schafer e Antônio Petrin) pai da Shirley. Rafaela e Viriato vão morar em uma fazenda de Goiânia, tem o casal de gêmeos, João e Maria e terminam a trama anunciando uma nova gravidez.

ANEXO 1**CRÉDITOS 'EM FAMÍLIA'**

Uma novela de
MANOEL CARLOS

Colaboradores
ANGELA CHAVES
JULIANA PERES
MARIA CAROLINA
MARIANA TORRES
MARCELO SABACK

Direção
ADRIANO MELO
JOÃO BOLTSHAUSER
LUCIANO SABINO
TERESA LAMPREIA

direção geral
JAYME MONJARDIM
LEONARDO NOGUEIRA

Direção de núcleo
JAYME MONJARDIM

Elenco de apoio
ANDRE TELES
BIANKA FERNANDES
CAROL MAGNO
CHRIS MONIZ
LUANA AZEVEDO
MICHELLE MORAES
ORION XIMENES

PAULO REZENDE
RHAVINE CHRISPIM
SILVIA QUADROS

Autorização especial
SATED RJ

Cenografia
ERIKA LOVISI
GILSON SANTOS
MARCELO CARNEIRO
KAKÁ MONTEIRO

Cenógrafos assistentes
DANIELLE LEAL
ADRIANA ROMERO
GILMAR VENTURA
VÂNIA BRITTO
FELIPE SERRAN
KÁTIA FLORÊNCIO
CRISTIANNO CRUZ

Figurino
MARILIA CARNEIRO

Figurinistas assistentes
PAULA CARNEIRO
CLÁUDIA NOBRE
CLÁUDIA MONTENEGRO
LILIKA MATTOS
MÁRCIO MACIEL
MARIANNA LUZ

MIRIAN GELLI
VIVAN CANNAVALE

Equipe de apoio ao figurino

ANTONIO CEZAR
APARECIDA FONTES
EDUARDO QUEIROZ
MARLI COSTA
OLIVALDO JUNIOR
ODILON TAVARES
MARIANA DE SOUZA
MÁRCIA DEA REÇOL
FRANCISCO DE ASSIS
SANDRO ROGERIO
MÁRCIO EPIFÂNIO
THIAGO LUIZ
LEILA DA CONCEIÇÃO
MÁRCIA EPIFÂNIA
ANA CLÉSIA
ADRIANO ROSA
VALDEMIR NUNES
DALVA LUCIA SANTIAGO
WAGNER HOLLANDA
ELAINE MENDES
VIRGINIA PEREIRA
VÂNIA DE LIMA
MARIA MARGARIDA
CARLOS JOSE RIBAMAR
RAILDA ALMEIDA
BETH LOBATO

Direção de fotografia

ROBERTO SOARES

direção de iluminação

LUIZ CARLOS DOS SANTOS LEAL
FLÁVIO DE ASSIS CASESQUE
ANSELMO SILVA MARINHO
RODRIGO ANTÔNIO SANÁBIO
ALVES

Equipe de iluminação

JOSÉ MAURO BERTOLINO
MICHEL DOS SANTOS ARAÚJO
DANIEL DOS SANTOS PAULINO
THIAGO OLIVEIRA SILVA
REINALDO BARROSO NUNES
DOUGLAS RIBEIRO DA SILVA
MURCIO DE ASSIS MOTA
ALAN VARGAS ALONSO
SEBASTIÃO LOPES DA SILVA FILHO
ERICO MAGALHÃES
HUMBERTO VICENTE
LEONARDO PAPA
IGOR HENRIQUE DE MELLO
CARLOS BASTOS
IURI CATIB

direção de arte

MÁRIO MONTEIRO

Produção de arte

LARA TAUSZ
RICARDO CERQUEIRA

Produção de arte assistente

PAULA OLIVEIRA
MAYARA MEIRA
LEONARDO PIMENTA
TAINA YBARRA

CRISTIANA MONTAURY
GABRIELA ESTRELA

Equipe de apoio à arte

PAULA CAETANO
ROBERTO MALVINO
AGENOR MALVINO
MANOEL RUBENS
HENRIQUE SILVA
RICARDO GOMES
ZÉ RICARDO FREIRE
VALMIR LOPES DA SILVA
RAFAEL GUEDES
JOSÉ CARLOS MACHADO
MARCO VELLOZO
MARCELO COSTA LIMA

Produção de elenco

DANIELA CIMINELLI

Instrutoras de dramaturgia

ROSSELLA TERRANOVA
ROSANA GARCIA
SUSANNA KRUGER

Produção musical

ALEXANDRE DE FARIA
NANI PALMEIRA

Direção musical

MARIOZINHO ROCHA

Caracterização

LUIZ FERREIRA

Equipe de apoio à caracterização

ADRIANA ALVES
ROSA SILVEIRA
LUCIANE ROSA
ELIANE ALMEIDA
RAFAEL NSAR
VIVIANE NASCIMENTO
BETH PINTO
MAXWELL PINHEIRO
PATRICIA CONCEIÇÃO
SHEILA REIS
QUENIA LOPES
RICARDO MOTTA
TERESA CRISTINA
GUILHERME MESSNER
FABIO MUNIZ
MARCIA MACIEL
SHIRLENE PAULA
FÁTIMA LADAGA
SUZETE BITTENCOURT

Edição

JOSÉ CARLOS MONTEIRO
ALBERTO GOUVEA
CRIS CARNEIRO
DIOGO RIBEIRO
MAURICEU MIGON
RODRIGO CLEMENTE

Colorista

MARIO DOLLINGER

Sonoplastia

LEONARDO QUEYROI
BRUNO PANNO

FRANKLIM ARAUJO

PEDRO BELO

Efeitos visuais

JORGE BANDA FERNANDES

efeitos especiais

MARCOS SOARES

Abertura

ALEXANDRE PIT RIBEIRO

ROBERTO STEIN

MARIANA MAGOGA

direção de imagem

ANDRÉ BRAUN

câmeras

J. PASSOS FILHO

MARCONE COUTO

LUIZ CLÁUDIO F. BRAVO

ANA CRISTINA LECIOLLI

WALTER DO ESPIRITO SANTO

RICARDO DA SILVEIRA

THALISSA OLIVEIRA

Equipe de apoio à op. de câmera

LUIS ANTÔNIO TEMPERINE

SÉRGIO FIALHO DA SILVA

GUILHERME BARBOSA PEREIRA

FLÁVIO GOMES

LUIS ANTÔNIO FERREIRA

RICARDO RODRIGUES BANDEIRA

ALEXANDRE TADEU DA SILVA

ALMIR PASSOS CORREA

Equipe de vídeo

ALEX GOMES

LEANDRO ANDRADE

CAETANO MATTOS

CARLOS EDUARDO REIS

Equipe de áudio

RONALDO CELSO TAVARES

GABRIEL PINHEIRO PASCOA

DANILO PEREIRA JUNIOR

JAYDER LEMOS

FÁBIO FERREIRA

ORLANDO FALEIRO

FLÁVIO DE MACEDO

PAULO ROSSI

JOÃO ZITO

WELLINGTON PIRES

Supervisão e op. sistemas

DIOGO MATHIAS

FELIPE FEIJÓ

ADELTO SANTOS

DANNYO ESCOBAR

GABRIEL ESKENAZI

Produção de cenografia

TATIANA DA SILVA CUNHA

RAQUEL BARROZO MENDES

equipe de cenotécnica

ACIEL DA SILVA CAMPOS

ADEMILSON DE OLIVEIRA

RODRIGUES

ADILIO DA SILVA SANTANA

ADRIANO DE OLIVEIRA OFREDE

AGENOR MALVINO DOS SANTOS
ALEXANDRE GOULART
ALEXANDRE PAULO DA SILVA
ALTAMIR OLIVEIRA DIAS
ANA PAULA DE OLIVEIRA MATHIAS
ANDERSON LUIZ DA SILVA
ANDRE VITAL BARBOSA
BERNARDO CONCEIÇÃO SILVA
CARLOS HENRIQUE DE OLIVEIRA
MEDEIROS
CARLOS JORGE DE SOUZA
FERREIRA
COSME RICARDO NASCIMENTO DA
SILVA
DAGUIBERTO GONCALVES DE
OLIVEIRA
DARIO PEREIRA DA SILVA
DIEGO ESCOBAR DE FREITAS
MARTINS
DIEGO PEIXOTO VIEIRA
EDGIL JOSE PINHEIRO
EDSON NUNES DE ALMEIDA
ELEOMAR CANDIDO GONCALVES
SILVA
ELISEU ANTONIO DA SILVA
EVERTON ALVIN DA SILVA
FABIO FLAVIANO DE MENEZES
FLAVIO ALEXANDRE DO
NASCIMENTO
FLAVIO LUIZ DOS SANTOS DE
CARVALHO
FLAVIO NEVES MARQUES
FRANKLIN RODRIGUES DA SILVA
GAUDENCIO WANDERLEY RIBEIRO

GISELE LAURA NOGUEIRA
GUILHERME DOS SANTOS
NASCIMENTO
GUTEMBERG BATISTA DE
SANTANA
HENRIQUE GONCALVES DA SILVA
JESSE DA CONCEICAO SILVA
JHONATAS LEONARDO DA SILVA
JOÃO CARLOS PEREIRA DE
ARAUJO
JOAO EVANGELISTA DA SILVA
JORGE ALBERTO SIQUEIRA DA
SILVA RAMOS
JORGE MARCOS DE SOUZA
JORGE MARCOS LIMA COELHO
JOSE CAVALCANTE GOMES
JOSE MARCOS VALVERDE
TEIXEIRA
JOSE MARIA RIBEIRO DA SILVA
JOSE RICARDO DE OLIVEIRA
FREIRE
JOSUE JOVENCIO DA SILVA
JULIO CESAR DA CONCEICAO
MARQUES JUNIOR
JUNIOR QUIRINO DA SILVA
LUIS CARLOS MARQUES PEREIRA
LUIZ AUGUSTO DE JESUS FARIAS
LUIZ CLAUDIO SOARES DA
CAMARA
MARCIO DOS SANTOS PITANGA
MANOEL RUBENS MELLO JUNIOR
MARCELO BATISTA SOARES
MARCELO DOS SANTOS SAMPAIO
MARCOS CHAGAS

MARCOS THADEU CAROLINO DA
SILVA

MARCOS VINICIUS LEITE DA SILVA

MARIO DURVAL DE ALMEIDA

PAULO CESAR ANDREATA

PAULO ROBERTO MATTOS SILVA

PAULO ROBERTO PEDREIRA

GUIMARAES

RENATO PIRES DE OLIVEIRA

RENE SOUZA DOS ANJOS

RICARDO CHRISTO PIMENTEL

RICARDO GOMES BASTOS

ROBERTO MALVINO DOS SANTOS

ROBSON ESTEVES DOS SANTOS

RODRIGO ALVES

RODRIGO COSTA PORTELA

SEBASTIAO FERRAREZ ALMEIDA

SIDNEI BECALITO FERREIRA

SILVIO ANSELMO DA SILVA

TATIANA HOSKEN

UBIRATAM MOREIRA DA SILVA

VALMIR LOPES DA SILVA

VILSON COSME TEIXEIRA CIRYNO

VIVIANE TUCCI

WAGNER PAULO DE MIRANDA

Gerente de projetos

FRANCISCO ANTONIO MESQUITA

NETO

ROSANA CORREA

Pesquisa

GABRIELA MIRANDA

JULIA LAKS

ANNA LEE

Continuidade

SILVIA MOREIRAS

VANESSA ANESI

MONICA COSTA

ANA PAULA RANGEL

FERNANDA VICTOR

Equipe de internet

ANA BUENO

BIANCA KLEINPAUL

BRUNO EDUARDO

RAFAEL MAIA

MARIANA SANTOS

JULIANA SABOYA

GUILHERME DUTRA

SAMIA MAZZUCCO

MARIA CLARA FARIA LIMA

CRISTINA COPLE

TATIANA HELICH

ALESSANDRA ALBUQUERQUE

ELAINE TEIXEIRA

assistentes de direção

NATHALIA RIBAS

BRUNO MARTINS

FELIPE LOUZADA

ISABELLA GABAGLIA

RAI JUNIOR

DIEGO MÜLLER

ROGERIO BOETTGER

Produção de engenharia

GUILHERME ANDRIES

Coordenação de produção

WILSON GARITA

Supervisão executiva de produção

FLAVIO DIAS

KAREN BALBI

PABLO MÜLLER

TATYNNE LAURIA

WALTER JOSE

Equipe de produção

ADAILZA ALVIM

JOÃO PEDRO ZINCONE

JOSE CARLOS HERBAS

LUIZ JOVITA

LUNA FERRARI

TALITA LIMA

VERA MELIANDE

VITOR CARVALHO

JAILSOM MATOS

JOANA POLTRONIERI

CHICO MARINHO

NORBERTO PFEIFFER

Produção executiva**gerência**

ALEXANDRE SCALAMANDRE

Direção

FLÁVIO NASCIMENTO

"Esta é uma obra coletiva de ficção baseada na livre criação artística e sem compromisso com a realidade". (<http://gshow.globo.com/novelas/em-familia/creditos.html>)