

Mídia e Recepção

Ideais de Amor e felicidade em *Mulheres Apaixonadas*. O que dizem sobre os ideais de amor e felicidade dos telespectadores?

Maria Carmem Jacob de Souza.¹

Este trabalho reflete sobre uma das dimensões do pacto de recepção: o tratamento dado a determinado tema deve corresponder as demandas dos telespectadores virtuais. Sendo assim, perguntamos: O que os modos de narrar os ideais do amor erótico romântico podem ajudar a pensar as demandas destes telespectadores virtuais? Apresentamos o quadro conceitual que permite compreender as telenovelas na relação com as demandas possíveis dos telespectadores e o quadro conceitual que serviu de matriz interpretativa dos modos de narrar o amor na telenovela. Por fim, desenvolvemos uma reflexão sobre as demandas dos telespectadores virtuais a partir da leitura de um dos modos de narrar o amor erótico e os ideais de felicidade em *Mulheres Apaixonadas* (TV Globo, 21 horas, fevereiro/outubro de 2003, escrita por Manoel Carlos, direção geral de Ricardo Waddington).

A vida erótica dos indivíduos, assim como as experiências amorosas nos laços familiares e de amizade, tem sido um assunto recorrente nos meios de comunicação de massa. Para um número cada vez maior de pessoas, falar de amor significa falar dos mal-estares, dos anseios diante de uma experiência cotidiana plena de mudanças, das “transformações da intimidade”.

As telenovelas, assim como os manuais de auto-ajuda, os discursos médico, pedagógico e tantos outros, são recursos reflexivos (Giddens, 1993) que tratam do mal de amores, sendo capazes, muitas vezes, de propiciar experiências subjetivas de ilusão que acolhem, tranquilizam, servem de referência e apoio. Recursos reflexivos capazes de gerar o sentimento da confiança em

¹ Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do CNPq.

telespectadores que lidam tanto com o paradoxo da existência, do desamparo primário, quanto com as tensões provenientes de uma organização social, cultural e política desigual, injusta, muitas vezes cruel.

Pressupor estas características da telenovela brasileira atual, nos fez pensar sobre uma das dimensões do pacto de recepção: o tratamento dado a determinado tema deve corresponder as demandas dos telespectadores virtuais, aqueles que são suscetíveis de acompanharem as telenovelas. Sendo assim, nos perguntamos: como tem sido narrado um dos ideais amorosos da atualidade, o amor erótico romântico? O que estes modos de narrar o amor podem ajudar a pensar sobre umas das demandas mais importantes dos telespectadores deste gênero: sentir, pensar, reinventar os paradoxos contemporâneos enfrentados pelos indivíduos na busca pela felicidade².

Considerando o escopo deste ensaio, foi selecionada uma telenovela para ser examinada: *Mulheres Apaixonadas* (TV Globo, 21 horas, fevereiro/outubro de 2003), escrita por uma equipe coordenada por Manoel Carlos, veterano escritor deste gênero. Nesta telenovela, mais uma vez, o escritor explorou o cotidiano familiar numa perspectiva intimista de construção dos personagens

² Decidimos trabalhar próximos da idéia Freudiana de felicidade. Os homens, segundo Freud (1930), poderiam desenvolver o que ele chamou de "técnica da arte de viver", ou seja, processos que permitem ao sujeito se sentir operante sobre sua história particular através do desenvolvimento de processos de deslocamento da libido para objetos pertencentes ao mundo externo capazes de produzir "Felicidade". O que marca esta técnica da arte de viver mencionada por Freud é o esforço permanente do indivíduo em produzir estados de felicidade e de não se resignar a "fugas do desprazer" (1930, p.31). Esta técnica diz respeito, principalmente, a duas áreas de interesse da experiência humana, ambas derivadas, segundo Freud, do campo do sentimento sexual. São elas: a atitude estética, a felicidade pela fruição da beleza; e as "modalidades de vida que fazem do amor o centro de tudo, que buscam toda satisfação em amar e ser amado". A felicidade seria, portanto, o bem estar possível, sabendo que "não existe uma regra de ouro que se aplique a todos: todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo" (1930, p.33).

e das peripécias, sendo que neste caso, priorizou as mais diferentes manifestações amorosas e o papel que elas vem cumprindo na busca da felicidade e no afastamento dos sofrimentos.

Neste ensaio apresentamos a análise das situações vividas pela protagonista Helena, situações comuns da vulnerabilidade amorosa aliada à coragem de recriar o ideal do amor que possa dar alento ao sentimento primário do desamparo, constituindo, assim, um estado de felicidade. Um contraponto interessante, que não será tratado neste trabalho, encontra-se nas situações vividas pela personagem Helóisa, irmã de Helena, situações do amor mórbido gerador de desamparo, tristeza e infelicidade.

Na primeira parte deste ensaio apresentamos o quadro conceitual que permite compreender as telenovelas na relação com as demandas possíveis dos telespectadores; na segunda, apresentamos o quadro conceitual que serviu de matriz interpretativa dos modos de narrar o amor na telenovela. Por fim, na terceira parte apresentamos uma reflexão sobre as representações de demandas dos telespectadores virtuais a partir da leitura, primeira e singela, de um dos modos de narrar as experiências amorosas e os ideais de felicidade em *Mulheres Apaixonadas*.

Uma definição geral de Telenovelas pode ser assim formulada: romances sentimentais produzidos para a televisão que podem ser adaptações de obras literárias, teatrais ou criações originais. Um tipo de programa de televisão caracterizado pela longa extensão, uma história contada em capítulos diários por vários meses, que

pressupõe um apreciador³ ou telespectador disposto a acompanhar uma narrativa ficcional seriada, exibida no mesmo horário, que oferece um conjunto de temas, modos de contar as histórias, heróis e heroínas, atores e atrizes conhecidos e recorrentes. Uma tendência de explorar o drama doméstico, dando destaque ao universo familiar e feminino, tendo como um dos temas centrais, as experiências amorosas filiais, fraternas, com amigos e eróticas. O telespectador espera consumir um produto que o divirta, que o faça pensar sobre sua vida cotidiana, que o apresente a outros mundos e que o surpreenda. Antes de tudo, um produto ficcional que gere no telespectador fortes emoções sem, contudo, deixá-lo horrorizado, excessivamente angustiado e envergonhado.

A Tv Globo tem sido atualmente a emissora responsável pelo maior número de telenovelas elaboradas no Brasil e pela absorção dos melhores profissionais da área. As telenovelas da TV Globo têm sido exibidas no prime time da emissora. Não menos de três telenovelas inéditas são veiculadas após as 18 horas, com intervalo entre elas de uma hora aproximadamente. O telejornal denominado "Jornal Nacional" é exibido, desde quando foi criado, em 1969, antes da telenovela de maior audiência, que durante muitos anos foi chamada "a novela das oito". Atualmente, as telenovelas da Tv Globo são divididas em capítulos, exibidos de segunda a sábado. Cada capítulo tem a duração de 45 minutos, distribuídos, em geral, por quatro a cinco blocos que são interrompidos por intervalos comerciais. Ela é conhecida pela sua extensão: cada telenovela tem hoje mais de 150 capítulos.

³ Apreciador é concebido neste ensaio como o sujeito que assiste telenovelas. Vive neste momento uma experiência lúdica geradora de sentimentos, sensações, reflexões. Ele é capaz de apreciar, emitir opiniões, julgamento sobre os efeitos emocionais, estéticos e comunicacionais (de sentido) que a telenovela nele provocou.

As telenovelas brasileiras são conhecidas ainda por uma peculiaridade: elas são escritas durante a exibição, o que implica num sistema fabril que envolve profissionais especializados, que trabalham em equipes hierarquicamente organizadas, num sistema de poder centralizado. Estes realizadores devem corresponder às exigências deste tipo de atividade: ritmo acelerado, eficiência, enorme capacidade de improvisação e criação, buscando manter a qualidade técnica e artística de um produto que deve atender o maior número de demandas dos telespectadores. Este contexto de produção exige dos escritores um empenho físico e emocional que tem levado muitos deles a trabalharem em equipe por eles coordenada, pois a responsabilidade final pela condução da narrativa e pela fidelidade e satisfação dos telespectadores tende a ser deles.

A produção de telenovelas da Tv Globo apresenta, desde os anos 70, uma regularidade seja na escolha da ordem dos escritores das telenovelas exibidas, seja nas equipes de profissionais responsáveis pela sua elaboração, seja na qualidade audiovisual do produto⁴. Uma regularidade que permitiu que emergisse um telespectador conhecedor dos estilos dos escritores, que tem suas preferências, que espera o retorno dos escritores preferidos e que se regozija com os novos contadores de boas histórias.

Uma outra característica da telenovela concerne ao temas tratados e ao modo de enunciá-los. É conhecido no meio dos especialistas o termo a “fórmula” da telenovela que dá certo, ou seja, os temas, as situações, os personagens, os heróis e heroínas, os tipos de conflito que devem ser desenvolvidos, as soluções que devem ser exploradas, a ambiência espacial, sonora, musical e visual. Não obstante existirem estas regras básicas de condução das

⁴ Para maior clareza quanto a interferência reguladora do sistema de produção nas telenovelas e no sistema de apreciação, ver Souza 2004 e 2004b.

telenovelas é necessário reconhecer que no caso das telenovelas brasileiras, e neste caso não apenas as da Tv Globo, cada escritor em parceria com os diretores gerais, na maior parte das vezes, busca deixar o seu tom pessoal.

Vale mencionar que se firmou uma estratégia de divulgação das telenovelas da Tv Globo em que se destacam os escritores responsáveis como autores. Esta referência das telenovelas aos seus escritores-roteiristas corresponde, também, às demandas e lutas destes realizadores, e de outros profissionais da equipe realizadora, como os diretores gerais, por reconhecimento, assim como, pela busca de uma linguagem própria da televisão brasileira, em particular, de uma linguagem própria da teledramaturgia e da telenovela (Souza, 2002; 2003 e 2004).

Em suma, a equipe de profissionais responsável pela teledramaturgia na TV Globo é regida por um sistema de autoridade que define com clareza as funções dos especialistas e a distribuição de poder, de modo a garantir a realização das obras ao longo de sua exibição, num prazo determinado, com um determinado nível de qualidade e com uma determinada estimativa de rentabilidade. Isto significa que na composição e organização dos recursos narrativos, cênicos, visuais e sonoros (Gomes, 2003 e Souza, 2004b) que conformam as telenovelas interfere um conjunto de exigências advindas do contexto particular de elaboração, circulação e consumo que pressupõe uma tensão permanente entre a regularidade, a forte presença da fórmula de sucesso e a novidade que também se apresenta através dos estilos pessoais dos escritores, diretores, atores e de outros especialistas envolvidos.

Proposições que nos levaram a situar *Mulheres Apaixonadas* na história das telenovelas do escritor Manoel Carlos, que saiu da TV Globo em 1983, para retornar, em 1992. Depois de longa

ausência no “horário das oito”, retorna em 1997, escrevendo *Por amor*. Em seguida, escreveu *Laços de família* (2000) e *Mulheres Apaixonadas* (2003)⁵.

O escritor já mostrou alguns temas e situações de sua preferência, como a experiência amorosa de mulheres maduras, a maternidade, a prostituição de jovens, a violência, a questão racial, o alcoolismo, os ciúmes. As fortes emoções tenderão a conduzir a narrativa, muitos choros e muitas alegrias, sustos e sentimentos de aversão e raiva. O amor na família, o amor pelos amigos, o amor pelo Brasil, o amor-paixão erótico são todos objeto de atenção especial de Manoel Carlos. Nos mundos possíveis que ele constrói esses tendem a ser os grandes temas das situações dramáticas. Em segundo plano as situações vinculadas ao trabalho, aos problemas econômicos, aos problemas políticos. *Mulheres Apaixonadas* foi, sem dúvida, um espaço de dramatização dessas temáticas a partir de moldes já estabelecidos e consagrados pelo gênero.

Um texto audiovisual é constituído a partir de uma diversidade de recursos materiais: narrativos, cênicos, visuais, sonoros. O recurso narrativo, o modo de contar a história é um dos mais importantes. Na reflexão aqui empreendida foi este o recurso examinado. O modo de contar a história que pode ser observado no roteiro. Evidentemente os outros recursos já estão todos associados quando analisamos a telenovela, mas eles não foram rigorosamente examinados.

Estes recursos são estrategicamente organizados para gerar determinados efeitos nos telespectadores. As telenovelas privilegiam uma organização textual, uma gramática interna provocadora de determinados tipos de emoções, sentimentos. Os

⁵ Manoel Carlos escreveu *Sol de Verão* em 1982/3 (20h). Retorna em 1992 para a TV Globo, escrevendo *Felicidade* (18h) e *História de amor* (18h), esta em 1995/6. A minissérie *Presença de Anita* (22h) foi escrita em 2001.

sentimentos e emoções que fizeram parte do universo da experiência amorosa foram privilegiados na análise.

A telenovela é um gênero ficcional constituído a partir da característica básica das séries – a tensão entre novidade e repetição, contando com telespectadores que desejam desfrutar da novidade da história, ao mesmo tempo em que se distraem seguindo um esquema narrativo constante, satisfazendo-se com o encontro de personagens, aventuras e soluções de problemas já conhecidos (Eco, 1991, p.123). Um telespectador de séries espera o retorno do idêntico, mesmo que mascarado, e gratifica-se com a sua capacidade de prever o desenrolar da história, saboreando assim a possibilidade efetiva do retorno daquilo que ele espera acontecer. O telespectador, aqui pensado como leitor-modelo, usa a obra como um dispositivo semântico estrategicamente conduzido pelos realizadores responsáveis⁶. Isso tudo significa que para a elaboração desse gênero ficcional os realizadores devem saber construir a carpintaria do texto de tal forma que as expectativas dos seus telespectadores sejam atendidas.

Isso quer dizer que a representação do amor nas telenovelas passa, também, e principalmente, pelas características da obra, as quais fixam uma espécie de fronteira criativa, limites que demarcam as inovações e as exigências do que deve constar. Desse modo, supõe-se que o amor é representado a partir de regras já estabelecidas, as quais sofrem maiores ou menores mudanças, influenciadas pelas trajetórias dos realizadores e das histórias particulares dos campos específicos de produção e consumo das telenovelas.

⁶ Essa afirmação não nega a existência de outros 'tipos' de telespectadores que avaliam a obra como produto estético, sendo capazes de posturas mais críticas frente as estratégias acionadas pelo texto, sem contudo se abandonarem à fruição das mesmas (Eco, 1986 e 1994).

Apropriar-se de uma noção de gênero ficcional mostra-se adequada, pois ela permite compreender estas regras de funcionamento, a gramática, as estratégias de comunicabilidade usadas com o público. Borelli (1996) ajuda a compreender a telenovela como um gênero ficcional conformado por um conjunto de categorias classificatórias, historicamente demarcadas, que não funcionam como limites rígidos associados às exigências de padronização, e sim como guias e modelos de orientação que sofrem transmutações. Assim sendo, os “gêneros ditos originais” (epopéia, tragédia e comédia) funcionariam como pontos de partidas ou “matrizes de produção” das telenovelas sem, contudo, desconsiderar que, por diversas razões, estas matrizes sofreriam misturas, transformações, num movimento contínuo de “fluxo e redefinição” (ver também Lopes, 2002).

Estas estratégias de comunicabilidade com o público consumidor formuladas pelos realizadores torna-o capaz de reconhecer os gêneros, mesmo ignorando as suas regras de produção, gramática e funcionamento. Reconhecimento que se torna possível porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e das representações sociais de diferentes grupos sociais (Borelli, 1996, p.76). Os estudos sobre telenovelas tendem a focalizar o melodrama e o folhetim como suas principais matrizes fundadoras, além das influências das radionovelas latino-americanas e do cinema norte-americano da griffe Hollywood (Ortiz et al., 1989; Pallottini, 1996; Martín-Barbero, 1987 e Lopes, 2002).

Por fim, esclarecemos que a premissa que fundou a nossa leitura reza que o mundo possível onde os conflitos amorosos existem nas telenovelas não será usado para demonstrar qualquer vínculo entre as ilusões construídas na narrativa e os dramas

particulares dos telespectadores, seja para verificar o que se distingue da ilusão, seja para atestar o que se configura como real. Tal premissa demarca uma perspectiva interpretativa quanto aos efeitos possíveis desta experiência ilusória nos apreciadores, sem, contudo, autorizar qualquer inferência sobre as implicações subjetivas desta experiência para qualquer apreciador em particular.

O que esperamos ter feito foi trazer à tona as matrizes culturais, uma das múltiplas representações dos amores presentes no imaginário social, representados num dos programas de televisão mais consumido na sociedade brasileira. Ao fazê-lo, esperamos ter colaborado na compreensão dos múltiplos significados em jogo para termos condições de construir um leque de indagações sobre a importância da experiência do amor-paixão erótico para os sujeitos contemporâneos frente à dor, às experiências de desamparo, à felicidade individual e coletiva.

Os escritores de telenovelas tendem a abordar de modo ficcional o mundo externo ao telespectador, esperando que corresponda a sua demanda subjetiva, interna⁷. Nesse sentido, a telenovela não constrói um retrato fiel ou enganador de uma dada realidade, seja ela interna ou externa. Esta definição permite pensar o apreciador experimentando-se imerso neste mundo possível que se processaria no limite entre o que lhe é exterior e o que integra sua vivência pessoal. A apreciação da telenovela é vista, então,

⁷ Vale lembrar que estes escritores precisam do público para existir, sendo obrigados a oferecer para os telespectadores um mundo ficcional que vá ao encontro do que desejam. Assim como fica evidente que os milhões de telespectadores de telenovelas esperam que este encontro entre o que é oferecido e aquilo que se deseja se realize.

como fundada na “radical ambigüidade das relações entre o que é objeto de percepção no mundo e o que é objeto de fantasia, sem se verem obrigados ou a confundir os dois termos ou a opô-los categoricamente” (Luz, 1998, p.241).

A experiência ilusória da telenovela caracteriza-se, nesta perspectiva, pela suspensão provisória do “conflito entre aspectos subjetivos e objetivos da experiência para criar entre eles uma ponte, um lugar por onde transitar, a partir de uma disposição inicial de relaxamento e de repouso ...” (p. 241). Premissa importante porque facilita a superação do problema posto pela comparação da apreciação da telenovela seja com a complexidade do mundo psíquico interno seja com a imprevisibilidade das condutas em situação real.

Trabalhar com a premissa de que na telenovela a ilusão serve de fundamento à constituição da realidade pretende superar a necessidade de medir a aparência ilusória pela maior ou menor adequação aos seus duplos supostamente existentes no mundo interno ou externo. Em suma, esta premissa inviabiliza um julgamento da telenovela a partir da fidelidade à insondável realidade psíquica dos telespectadores ou à complexidade do mundo exterior da ação.

Acreditamos, portanto, que as experiências lúdicas propiciadas pela apreciação das telenovelas fazem parte do jogo paradoxal que institui e recria os modos de subjetivação contemporâneos. Nessa medida, as telenovelas são narrativas sentimentais especializadas na elaboração de experiências lúdicas que têm o amor como um dos seus temas centrais.

Julia Kristeva (1988) define o amor como experiência e linguagem. A experiência amorosa é caracterizada enquanto estado de vulnerabilidade do sujeito, de instabilidade de um sujeito que

deixa de ser indivisível e aceita perder-se no outro. Falar de amor hoje é também falar das crises de amores. Mal-estares circunscritos nos modos de amar contemporâneo também refletidos, reafirmados e recriados nas telenovelas brasileiras.

Costa apresenta um perfil do credo amoroso considerado dominante no ocidente. Três afirmações sustentariam esta crença: a) a universalidade e naturalidade do amor; b) o amor é um sentimento surdo a 'voz da razão'; c) o amor é condição para a felicidade (1999, p.13). No passado, quando o amor romântico era uma norma de conduta na Europa, ele correspondia aos anseios de autonomia e felicidades pessoais da vida privada burguesa, assim como ao compromisso com ideais coletivos, apresentando fortes traços renovadores e criativos. O que Costa observa hoje é uma importância desmedida e excessiva ao amor romântico, visto como garantia de felicidade. Hoje "o amor se tornou fantasmagoricamente onipotente, onipresente e onisciente. Deixou de ser um meio de acesso à felicidade para tornar-se seu atributo essencial" (p.19).

Onde residiria o mal-estar? No deslocamento excessivo do amor para o "centro imaginário do ideal de felicidade pessoal", sem um universo moral coletivo a ele associado. O que chama a atenção é a força mítica do amor como ideal de perfeição ética ou estética que vai compondo um certo código de comportamento amoroso tão exigente que se tornou quase inexecutável. Esse amor romântico sonhado tem se tornado um problema recorrente cada vez mais intenso, gerando o que Costa chamou de "máquinas de reparar amores infelizes", dentre elas, o autor citou as lições de vida oferecidas pelas personagens das telenovelas (p.12).

Discordando de Costa, vamos tratar as telenovelas não como "máquina reparadora de amores infelizes", mas como recurso reflexivo, ao nos aproximarmos das proposições de Giddens (1993).

Ao tratar do desamparo dos sujeitos na atualidade este autor ofereceu uma chave analítica mais adequada quando permite reconhecer nas telenovelas, nos manuais de auto-ajuda etc. não apenas um modo de oferecer respostas orquestradas com o único fim de reparar amores infelizes, mas para colaborar na formulação deste ideário amoroso.

Nessa medida, acredita-se que também as telenovelas tratam do mito do amor romântico e das exigências emocionais experimentadas pelos sujeitos na conquista da felicidade. As telenovelas são, desse modo, mais do que um receituário contra as dores de amor, elas são também uma expressão das muitas “estratégias argumentativas para dizer o que somos ou devemos ser em matéria de amor” (Costa, 1999, p.132). Enfim, recuperando Luz (1998), as telenovelas são experiências de ilusão lúdicas, propiciadas pela percepção paradoxal das zonas psíquicas intermediárias que participam da instituição e recriação dos modos de subjetivação.

Ao mapear as principais estratégias argumentativas ou gramáticas do amor romântico na atualidade, Costa identificou duas vertentes: a idealista e a realista.

O panorama formulado por Costa permitiu elaborar, a partir dos aspectos que têm sido explorados por estas vertentes, três vetores de observação das representações do amor romântico nas telenovelas. O primeiro deles examina as definições amorosas presentes na dinâmica dos conflitos vividos pelos personagens durante a história. Ao fazê-lo, a atenção esteve voltada para os valores positivos e negativos de cada experiência amorosa. Salientamos as soluções encontradas para os conflitos, pois elas ajudam a compreender as teses sobre o amor, em especial aquelas que dizem respeito ao ideal de felicidade.

O segundo vetor de observação dirigiu-se para a dimensão racional ou irracional do amor, para as crenças e julgamentos que podem estar associadas à paixão, às experiências sexuais.

Por fim, o terceiro vetor de observação se concentrava no poder que o personagem apaixonado, as ações do sujeito que vive a experiência amorosa. O estado amoroso remete o sujeito a uma experiência de liberdade ou de servidão? Procuramos interpretar o papel da cognição, do conhecimento, da racionalidade, da liberdade e do poder de decisão na dinâmica dos conflitos amorosos.

Helena, amada por Teo, ama César que ama todas as mulheres

Mulheres Apaixonadas. Primeiro capítulo. Primeiros momentos. Sol e calor, três mulheres conversando e tratando do principal assunto deste enredo: o amor pelos homens, o amor por elas mesmas, o ideal de felicidade. Helena e suas duas irmãs, Hilda⁸ e Heloísa juntas em torno da mesa da sala de Helena mostram uma intimidade familiar, sem pai nem mãe, sem irmãos, sem passado, mas com um presente tecido pela solidariedade entre elas e por três núcleos familiares distintos que se entrelaçam.

Heloísa não tem filhos e não os quer ter, é casada com um arquiteto “bonitão e charmoso” que faz muito sucesso entre as mulheres. Parece apaixonado pela mulher, assim como apaixonado pela sua própria beleza e pela condição de ser admirado e desejado por outras mulheres. Heloísa, uma mulher sem grandes atrativos

⁸ Hilda tem um marido e uma jovem filha. Ela está feliz no casamento, satisfeita no trabalho e tem uma excelente relação com a filha. Ao longo da história cuidará de sua irmã Heloísa, estará sempre presente na vida de Helena e precisará cuidar dela mesma, lutará contra o câncer de mama. Um final feliz para uma personagem caracterizada pela serenidade e satisfação, pela sabedoria na condução dos conflitos.

físicos, sem envolvimento e dedicação com o trabalho, sofrerá de penoso ciúme do marido.

Helena é a personagem central que inicia o capítulo narrando a insatisfação com o casamento, o desejo de viver emoções mais fortes, intensas. Helena está casada naquele momento com Teo, músico profissional, com quem tem um filho pequeno, Lucas. Dois personagens fortes com seus segredos, que ao final da trama serão desvendados. Helena é uma profissional reconhecida, diretora de Escola do ensino fundamental ao vestibular. Além disso, é apresentada como amiga, atenta aos problemas dos demais, solidária e eficiente.

Helena, ainda no primeiro capítulo localizará um antigo grande amor, César. Daí em diante, o reencontrará e depois lutará por esse amor. Antes, precisará reconhecer ser este amor fundamental para sua felicidade. Precisarão viver a separação de Téo e precisará reconquistar César. Helena o fará mostrando viver um amor-paixão que preza um ideal de amor baseado no julgamento, na autonomia, na escolha que implica em dificuldades e dor, mas que produz o melhor estado da alma. O amor narrado na história de Helena implicava numa mudança pessoal para poder ser vivido.

César, conhecido e reconhecido pelo seu poder sobre as mulheres, se aproximará e recuará do enlace com Helena, queixando-se porque estava ferido para todo o sempre pelo abandono que Helena o fez sofrer. No final de suas peripécias, eles conseguem se casar numa cerimônia organizada para “abençoá-los”, fazendo crer que poderão viver momentos felizes no futuro, sem deixarem de lidar com desgostos, mágoas e decepções. O casal, Helena e César, mostra crer que as dores do passado podem ser reinventadas, que a felicidade pode ser reinventada na dor.

Helena separa-se de Teo, que apresenta os conflitos de um homem maduro. Durante as muitas separações que ocorreram durante a vida de casado com Helena, encontra, se enamora e tem filhos com uma garota de programa, Fernanda, quem desde então ampara financeiramente e afetivamente. O segredo de Teo para com Helena e o restante de sua família (a irmã Lorena, sobrinhos, ex-mulher e a filha, Luciana) era a existência desta relação com Fernanda, com quem teve dois filhos, Salete e Lucas. A paternidade de Salete será descoberta no último capítulo e Lucas fora adotado por Helena e Téó, sem que Helena soubesse da verdade. Os segredos são desvendados num conjunto amplo de peripécias envolvendo estes personagens, que não caberia aqui apresentar. Para Helena o ato de mentir de Teo, em especial o fato de ter escondido quem eram os pais de Lucas, foi insuportável. A personagem perde a serenidade que a caracterizava, mostra-se cruel e egoísta a ponto de dizer que “não sou uma heroína, sou uma mulher comum”. Os conflitos são resolvidos, Teo e Helena tornam-se amigos novamente, a serenidade de ambos é recobrada e um novo amor se deixa anunciar na vida de Teo, Laura.

Helena representa uma mulher capaz de sustentar o seu desejo no trabalho e na família, que pode amar muitos homens que também a amam. Um tipo de amor romântico se faz presente: ela deve escolher o grande amor, o escolhido, o especial, aquele que é puro sentimento, e com ele se casar, viverem juntos debaixo do mesmo teto, enfrentarem com humor a provação do amor e serem felizes, sem perderem o poder da decisão sobre os desafios de serem sujeitos mais autônomos.

A necessidade da idealização desta experiência amorosa e do homem que fará parte dela, também foi bem caracterizada. Como se de fato não pudéssemos evitar o paradoxo imanente a

idealização do amor, idealização do ser amado, a idealização da felicidade do ser que ama e é amado.

Vale ressaltar, que o autor desta telenovela parece defender uma tese através da história da personagem Helena. Qual seja, a idealização amorosa é fundamental, pois sustenta o desejo da busca pela felicidade, sempre, apesar de. Parece defender também que o amor na maturidade, como é o caso da personagem de Helena, pode experimentar de outro modo a satisfação amorosa, pois teria ao longo da vida recriado o paradoxo da existência. Helena casa com César sem desconhecer que ele ama todas as mulheres, mas a ama de modo especial e que o ideal da fidelidade é desejável, mas será a fidelidade no cotidiano o desafio no projeto de vida que estão pretendendo construir juntos. Traição, um sofrimento inigualável, que está no jogo amoroso que precisa ser vivido, sob pena da dor maior da separação.

A personagem de César também parece compor esta tese do escritor. César ama todas as mulheres, mas não consegue estar com a mulher idealizada, especial, que ele crê que poderia de fato fazê-lo feliz. Experimentou esta possibilidade um dia, mas a mulher ideal o traiu e o abandonou. A traição e o abandono o fizeram deixar de crer na possibilidade de re-visitar este amor intenso e verdadeiro. Novamente, Também ele César precisará enfrentar o medo primário do vazio do desamparo e a suposta dor da traição e da separação para recriar o amor idealizado. Mais uma vez, é na maturidade que tal ensejo parece possível, lembrando o que nos diz Kristeva (1988), a ousadia de viver as dores de amor, sem descurar da esperança e da satisfação.

amor romântico e a felicidade em *Mulheres Apaixonadas*: pensando os ideais dos telespectadores

Descrever, para lembrar, do que se sucede numa telenovela nem de longe representa as emoções criadas nos apreciadores a cada capítulo e muito menos todas as situações dramáticas vividas pelos personagens. Não podemos esquecer que temos uma longa história que se desenrolou por mais de seis meses, diariamente. Por isso, é visível a pobreza desta breve indicação dos dramas representados. O que se espera é que estas ligeiras indicações tenham ajudado a rememorar e a esclarecer de que experiência amorosa se está tratando, sem deixar de respeitar o enredo, os modos de contar a história.

Nesta telenovela, o amor amigo, o amor familiar, o amor-paixão são narrados como experiências centrais na vida dos personagens, enfatizando que não poderiam viver fora de um regime amoroso.

Manoel Carlos parece defender a tese de que não existe felicidade sem amor. Amor demais, todavia, atrapalhará no estado de felicidade. Defende ainda que não existe país bom pra se viver, sem fome, sem violência, sem preconceito se o amor ao outro não puder mover os atos individuais. Neste caso, o autor valoriza o lugar da escola e da família, explorando as mais diferentes configurações. Quando os personagens não estavam inseridos num núcleo familiar, as redes de solidariedade dos ambientes de trabalho e das instituições de formação foram exploradas com destaque, valorizadas como experiências essenciais na vida contemporânea.

A família foi privilegiada, mas não foi apontada como exclusiva instância de amparo, solidariedade e formação da moral e dos costumes. As redes de solidariedade dos amigos íntimos, estas sim foram destacadas como se devessem ser uma das bases

essenciais da formação dos laços sociais na atualidade. Redes que teriam a obrigação de oferecer e regular as regras e os modos de aprendizagem do amor solidário, do amor não individualista, do amor regido por códigos morais. Ao fazê-lo, o autor nos conduz a reflexão sobre a importância hoje das relações de amizade, de solidariedade.

O amor-paixão romântico foi o centro da concepção amorosa narrada, sendo caracterizado pela intensidade emocional, pela crença na escolha da pessoa especial, pela possibilidade dela ser conquistada e de com ela se poder compartilhar uma vida em comum com cumplicidade, parceria, igualdade e liberdade. O verdadeiro amor foi construído tendo em vista uma vigorosa experiência sexual.

Por outro lado, uma série de situações vividas pelos personagens demonstra que não basta apenas se sentir amado e amar, o processo de conquista é penoso e difícil exigindo soluções racionais. Nessa medida, O telespectador parece ser incentivado a não perder de vista a capacidade de reinventar formas de amar na família, na experiência erótica e na vida com os amigos.

Personagens de *Mulheres Apaixonadas* viveram o mal-estar da atualidade, fazendo do amor em geral, do amor paixão em particular, experiências vitais para recriarem novas técnicas de viver promotoras da felicidade. Novamente, sente-se que os telespectadores foram convocados para a promoção da felicidade, para um modo pessoal de descobrir “de que modo específico pode ser salvo” (Freud, 1930, p.33). Helena encontrou o seu caminho, Heloísa parece não ter ainda encontrado o dela. Os muitos telespectadores de telenovelas, por onde será que caminham?

Bibliografia

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

_____. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação Suspense, emoção**: Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC, Estação Liberdade, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: Sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 1996.

_____. **As regras da arte**: gênese, estrutura e campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (a).

COSTA, Jurandir Freire. **Sem Fraude nem favor**. Estudos sobre o amor romântico. 4ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DICIONARIO da TV GLOBO. **Programas de dramaturgia e entretenimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização** (1930). Rio de Janeiro: Imago ed., 1997.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. **A transformação da intimidade**. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. **Modernidade e identidade pessoal**. Oeiras: Celta Editora, 1994.

GOMES, Wilson. "Estratégias de produção de encanto". **Textos de cultura e comunicação**, Salvador, n35, p99-124, 1996.

_____. **A poética do Cinema e a questão do método em análise fílmica**. 2003, (mimeo)

HAMBURGER, Ester. Diluindo Fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano In: NOVAIS, Fernando e SCHWARZ, Lílian (org.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LINS, Maria Ivone e LUZ, Rogério. **D.W. Winnicott. Experiência clínica e experiência estética**. Rio de Janeiro: Revintes, 1998.

LOPES, Maria Immacolata et al. **Vivendo com a telenovela**. São Paulo: Summus, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonia.** México: Gustavo Gilli, 1987.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão.** São Paulo: Editora Moderna, 1998.

SOUZA, Maria Carmem. **Telenovela e representação social.** Rio de Janeiro: e-papers, 2004.

_____. **Autoria nas telenovelas:** um método de análise. In: Souza, Maria Carmem et al. *Analisando telenovelas.* Rio de Janeiro, e-papers, 2004b.

_____. Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas. In: Gomes, Itania e Souza, Maria Carmem (orgs) **Media e cultura.** Salvador: PPCCC/UFBA, 2002.