



Considerações Sobre o Contrato de Leitura na Telenovela Brasileira: uma Proposta de Inovação na Trilogia de Manoel Carlos – Por Amor, Laços De Família e Mulheres Apaixonadas¹

Cynara Bastos Marinho, Luciene dos Santos, Maíra Bueno Moura e Muriel Ramalho Guimarães.²

Centro Universitário de Belo Horizonte / UNIBH

Resumo

Este artigo pondera sobre uma identificação de um possível contrato de leitura do programa televisual telenovela, a partir de considerações sobre o fenômeno *zapping*, a natureza do meio audiovisual e a estratégia utilizada pelos idealizadores desses programas a fim de conquistar uma audiência fixa. O propósito é verificar a possibilidade de inovações nesse contrato permitindo, desta forma, considerarmos uma quebra do contrato de leitura. Constatamos que através da peculiaridade de um discurso que orienta novas formas de construção dos personagens o autor rompe com esse contrato e apresenta uma nova proposta discursiva. Para tanto, foi realizada uma análise na trilogia do autor Manoel Carlos: Por Amor, Laços de família e Mulheres Apaixonadas, a fim de identificar esses elementos na narrativa.

Palavras-chave:

Telenovela; Análise do Discurso; Teledramaturgia.

1. Um olhar sobre a televisão: a especificidade da imagem televisual

A televisão apresenta como característica peculiar, do ponto de vista do aparato que abriga a reprodução audiovisual, um fluxo constante de imagens, ao contrário do cinema, a televisão é ininterrupta. No processo de exibição cinematográfica, o espectador encontra-se preso às condições de espaço e tempo pré-determinados: a exibição da película possui um local, horário e duração específicos, de maneira que a platéia não tem o menor controle sob a execução do filme. Já na TV, a relação é

¹ Trabalho apresentado para o Intercom Júnior, no XXX Congresso Brasileiros de Ciências da Comunicação, na sessão da sub-área Comunicação Audiovisual.

² Cynara Bastos: graduanda do 3º período de Comunicação Social – Habilitação Produção Editorial do Centro Universitário de Belo Horizonte/Uni-BH cynarabh@gmail.com. Maíra Bueno: graduada em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo do Centro Universitário de Belo Horizonte/Uni-BH mairabueno@gmail.com. Muriel Ramalho: graduanda do 4º período de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo do Centro Universitário de Belo Horizonte/Uni-BH murielramalho@yahoo.com.br. Luciene dos Santos: pesquisadora e supervisora de Pesquisa do departamento de Ciências da Comunicação do Centro Universitário de Belo Horizonte/Uni-BH luciene44@hotmail.com



diferenciada, há uma maior liberdade por parte do telespectador de cortar e selecionar as imagens, pois as relações de espaço e de tempo na programação televisiva são flexíveis. É o telespectador que escolhe o lugar, o momento e o tempo em que assistirá a programação, bem como poderá formar outros sintagmas narrativos a intercalar imagens que estão sendo exibidas simultaneamente em outros canais. De acordo com Nelson Brissac Peixoto, esse hábito chamado *zapping*³, que se tornou um fenômeno, consiste em o telespectador transitar por diversos canais através do controle remoto com o intuito de encontrar uma imagem que lhe interesse:

O espectador de televisão não assiste mais a programas inteiros, mas salta continuamente de um canal a outro, articulando, de modo desconcertante, imagens desconexas. O programa deixa de se apresentar a ele como algo acabado, cujo desenvolvimento deva respeitar e acompanhar. (...) as imagens aparecem para ele como fragmentos ou *trailers* de histórias que nunca acontecerão por inteiro. Dissolução que acaba contaminando a própria produção dos programas, que deixam de ser narrativas conclusivas e passam a confundir gêneros e formatos. Nada se completa mais. (PEIXOTO, 2001, p. 77)

Sobre o fenômeno do *zapping*, Enrique Rojas (1996) aponta algumas questões relevantes: a televisão é viciante, em especial para pessoas de “escassos recursos intelectuais”, para quem esta forma de entretenimento se torna o único meio de informação e cultura. Para essas pessoas, o *zapping* é um meio de diversão ainda mais acentuado do que o próprio ato de assistir televisão. A esse espectador, tudo e nada interessa ao mesmo tempo. De acordo com o autor, o *zapping* é uma nova forma de consumo sintomática de uma insatisfação crescente, pois seria uma espécie de “vingança do telespectador” contra os péssimos programas veiculados atualmente.

Recentemente, com o advento da TV digital, a liberdade de escolha do telespectador se amplia ainda mais, pois sobre o tempo, se adquire a possibilidade de pré-programar o horário da exibição de um determinado programa. O espaço físico que colhe as exibições também tem suas opções reforçadas com a possibilidade de se ver TV através de dispositivos móveis como o telefone celular. Segundo reportagem da Folha de São Paulo (FOLHA, 2007) “A União Européia tem 2008 como meta para expandir a tecnologia móvel para o continente.” Aparelhos celulares com a tecnologia

³ “Palavra de origem anglo-saxã que significa golpear, disparar rapidamente” (ROJAS, 1996 p.63). Nesse contexto, remete ao ato de mudar de canal repetidamente, através do controle remoto.

DVB-H, “padrão digital para aparelhos móveis (...) já em funcionamento na Europa” já estão sendo exibidos em feiras de tecnologia em países europeus.⁴

O fluxo constante da TV nos faz emergir em suas imagens como se fossem recortes de uma multiplicidade de acontecimentos, essas cenas, vistas de modo contínuo e acelerado, repartem da mesma impressão que temos em relação à aceleração da vida cotidiana. Em um contexto no qual o homem se afirma como predominantemente um ser visual, são pertinentes as contribuições dos filósofos gregos sobre o olhar, que, de acordo com Alfredo Bosi (1988), seria dividido em olhar receptivo e olhar ativo: “em suma, há um ver-por-ser, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo”⁵.

Luciene dos Santos (2006) afirma que a telenovela, sendo um produto televisual, compartilha de algumas características desse veículo, como o fluxo constante de imagens e a efemeridade de seu conteúdo, o que proporciona uma brevidade em termos de memorização pelo telespectador:

Na experimentação da teledramaturgia são comuns as características de efemeridade que se associam à obra, uma vez que elas estão submetidas a uma lógica de exibição da televisão que impõem não só uma imediatividade como também uma rapidez em relação ao tempo dramático, pois se encontram submetidas a um veículo de divulgação midiática e são facilmente convertidas em produtos de consumo imediato. Assim, tornam-se produtos descartáveis em função de que o próximo produto substitua prontamente a expectativa de campeão de audiência ou mantenha as mesmas expectativas anteriores. (SANTOS, 2006, p. 6)

Em contrapartida a esse comportamento dispersivo do telespectador diante do conteúdo programático da TV, é necessária uma estratégia por parte dos idealizadores dos programas televisivos a fim de conquistar uma audiência fixa. Ana Cristina M. Spanneberg (2002) percebe que estas estratégias estabelecem o que Eliseo Veron denomina contrato de leitura. A autora afirma que a noção de contrato de leitura foi utilizada originalmente por Eliseo Veron para descrever a relação entre a mídia e seus receptores:

A mídia, nos seus mais diversos suportes, constrói uma relação com os receptores com a intenção de ‘seduzir’ aquele que é considerado seu público imaginário. Eliseo Veron utiliza a metáfora do ‘contrato’ para descrever tal relação, afirmando que ela sempre se estabelece entre ambas as partes. (SPANNENBERG, 2002, p. 112)

⁴ É preciso assinalar que o Brasil ainda está em fase de implantação do sistema digital de TV.

⁵ Para Bosi, a atividade própria da contemplação é, justamente, *lembrar*.



Ao levantar essa questão, nos delimitamos para análise das telenovelas de Manoel Carlos: *Por Amor*, *Mulheres Apaixonadas* e *Laços de Família* o que se espera em termos do contrato de leitura que se dá entre o discurso da telenovela e o telespectador e a verificação de possíveis quebras deste contrato ou possibilidades de renegociação na leitura.

A telenovela possui uma forma de enunciação que o telespectador distingue de outros programas televisivos por ter um modelo melodramático que dialoga com outras temáticas da ficcionalidade e por ser uma ficção seriada, fazendo com que o telespectador adquira o hábito de assisti-la diariamente de forma a acompanhar o desenvolvimento da trama. A aceitação de uma obra está ligada à sua proximidade com questões relacionadas a acontecimentos e ações vivenciadas pela sociedade que está sendo retratada, por legitimá-las no contexto social e permitir essa identificação, modelo aceito quando do surgimento da telenovela e de sua posterior evolução para um modelo tipicamente brasileiro. O que se pretende nesse trabalho é a identificação de uma nova proposta de modelo na experiência dramática do autor Manoel Carlos. Possibilitando, dessa forma, momentos de quebra de contrato e a renegociação com os leitores de telenovela.

2. O discurso das telenovelas – peculiaridades e sintonia com a realidade brasileira

Graça Paulino (1992) explica que o ato de narrar, de contar histórias, está presente em todas as sociedades humanas, unindo tempos e espaços diversos. Portanto, através da palavra, oral ou escrita, a sociedade se percebe, se divide e elabora suas finalidades. E é nesse conjunto de representações de um povo que se pode perceber sua concepção de espaço, de tempo, da morte, além das suas manifestações do desejo e sua repressão ou transgressão dos interditos.

Nesse sentido, percebe-se que a mudança do modo de narrar se relaciona às transformações sociais e, naturalmente, aos modos de comunicação. Iara Sydenstricker (2007) identifica uma dessas mudanças no final do século XVIII, quando a burguesia se afirma como classe social dominante através das transformações econômicas e sociais proporcionadas pelas Revoluções Industrial e Francesa e, nesse período, surge um novo gênero narrativo: o melodrama que retrata situações da vida burguesa cotidiana através de representações do lar, da moral protestante, dos sentimentos de família.



De acordo com Cristiane da Silva e Claudia Braga (2005), o melodrama age como moralizante, por preconizar valores sociais e ditar estilos de vida, atuando, assim, sobre o público. As peças, encenadas para analfabetos, “continham uma função didática e moralizadora” (BRAGA e SILVA, 2005, p. 3), por meio de uma linguagem de fácil assimilação. O melodrama permite identificação e catarse: o espectador se identifica com os dramas encenados e, a partir deles, purifica suas emoções e, para as autoras, “tais fatores podem ser tidos como responsáveis pela permanência e aceitação do gênero”. (BRAGA e SILVA, 2005, p. 6.)

Com o surgimento da imprensa, nasce o folhetim, forma fragmentada de literatura que ocupava páginas dos jornais. Calcado no melodrama, o folhetim apresenta histórias sobre o homem comum, com o qual, segundo Iara Sydenstricker, (2007):

(...) busca sintonizar-se opondo valores morais e éticos. Ao vício sobrepõe-se a virtude; ao ódio, o amor, à injustiça, a reparação; à desordem, uma organização social que legitima a inscrição do burguês no mundo capitalista da produção. Sensação, sentimento e emoção alicerçam a dualidade entre extremos que se alternam rapidamente, atribuindo ritmo à intriga, ‘prato de resistência’ do melodrama, que se sobrepõe à ação. (SYDENSTRICKER, 2007, p. 2)

Proveniente do folhetim do século XIX, a telenovela guarda características dessa espécie e se centra estruturalmente no fragmento, ou melhor, no capítulo, elemento de ruptura que ajuda na produção da tensão dramática. A transposição do melodrama para a telenovela indica elementos como a divisão das personagens entre boas e más, histórias facilmente assimiladas e a construção das personagens feita com o propósito da identificação do público.

O apelo à identificação nos gêneros aqui estudados se dá através do sentido de moralidade e justiça contidos na trama, da simplicidade das intrigas, do maniqueísmo dos personagens e de sua estereotipia. Tal identificação visa proporcionar a vivência de emoções não disponíveis, na vida real, para seus espectadores. (BRAGA e SILVA, 2005, p. 8.)

O diretor Daniel Filho (2001) afirma que é bom ter idéias originais, mas a forma básica é secular: o folhetim. Por isso a telenovela foi apelidada de “folhetim eletrônico”, seus apelos dramáticos sendo muito semelhantes. Porém, a constatação é muito simplória, diante das variações na utilização do gênero folhetim narrativo e literário, na transposição para mídia eletrônica. Por isso, talvez, a afirmação de que nem toda novela é totalmente um folhetim-folhetinesco seja o melhor caminho para o estudo das variações de gênero da telenovela.



Nesse contexto, no que se refere ao formato textual, Iara Sydenstricker (2007) define a telenovela brasileira como um produto “esteticamente híbrido” visto que sofreu, ao longo de sua consolidação, diversas influências de outras formas ficcionais, que foram incorporadas à telenovela tornando-se fundamentais à sua caracterização, de forma que o telespectador define o produto como telenovela a partir da identificação desses traços narrativos.

As radionovelas, originalmente produzidas em Cuba na década de 30 e posteriormente em vários países da América Latina incluindo o Brasil, exerceram grande influência sobre a telenovela, tanto que Ismael Fernandes (1997) explica que as primeiras telenovelas apenas copiavam o esquema das radionovelas, em sua forma e conteúdo. Só que nas imagens da TV, o resultado foi outro: de extraordinária repercussão. Essa repercussão, então, gerou uma popularidade inimaginável e duradoura o que incentivou os profissionais da televisão a investirem mais na telenovela, a desenvolverem técnicas que fizessem com que a encenação fosse mais natural o que incluía entonações e diálogos menos exagerados dos que eram comuns às locuções de rádio. No entanto, é relevante observarmos na atualidade o peso do texto teledramatúrgico constatado nos diálogos numerosos, com forte carga semântica para o desenrolar da trama, herança, talvez, das radionovelas em que toda a interpretação era feita pela entonação e diálogos extensos, o que torna a telenovela brasileira peculiar se comparada à produção de outros países, como o México, que apostam mais em técnicas de enquadramento e edição das imagens, cortes ágeis e precisos na construção da trama.

Iara Sydenstricker (2007) enumera algumas transformações estéticas por que passou a telenovela brasileira a partir dos anos 50, como “as adaptações de escritores estrangeiros como Victor Hugo, Rafael Sabatini, Júlio Verne [entre outros] (...) o cinema hollywoodiano da década de 50, que serviu como parâmetro para o estabelecimento de uma técnica ‘adocicada’”. (SYDENSTRICKER, 2007, p.5).

Já na década de 60, de acordo com Silvia Borelli (2001) a televisão adquire uma maior audiência e parte em busca de uma linguagem televisual própria, com o aparecimento do videoteipe, o aumento de cenas externas, introdução da cor, maior investimento de treinamento e formação de pessoal e transmissão da programação televisiva em rede nacional. Na virada da década de 60/70, essas histórias parceladas encontraram uma linguagem própria tipicamente brasileira, utilizando sobremaneira todos os recursos da televisão: a imagem sobrepondo-se aos diálogos; a produção passa

a ter a mesma importância de texto e da direção. As fantasias dos dramalhões estavam definitivamente substituídas pela realidade, pelo cotidiano.

Neste segundo contexto surge, na TV Tupi, a novela *Beto Rockefeller*, de Bráulio Pedroso, em 1968, transmitida no horário das 20 horas. A produção se preocupava em romper com o modelo vigente de telenovelas, aproximando-se do espectador, pressupondo um abasileiramento do tratamento das novelas, em tom de debate crítico sobre a sociedade retratada. Para Maria Cristina Brandão de Faria (2007), *Beto Rockefeller* é um divisor de águas, pois trouxe em seu enredo características da “modernização temática”, como: o rompimento com os diálogos formais, propondo a utilização de uma linguagem coloquial, a sintonia com a realidade brasileira através da “reprodução de fatos e fofocas retiradas de notícias de revistas e jornais da época” além de os atores desenvolverem interpretações mais realistas “retirando entonações quase teatrais”. (FARIA, 2007, p. 5)

Segundo Silvia Borelli (2001), é o momento do aparecimento de gêneros como a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo, podendo ocorrer uma hibridação entre tais matrizes. Essas mudanças não rompem a hegemonia do melodrama, mas flexibilizam as possibilidades narrativas das telenovelas.

A partir dos anos 70, a Rede Globo, na época com apenas cinco anos de existência, decide investir no modelo teledramatúrgico de *Beto Rockefeller*, iniciativa que contribuiu notavelmente para sua solidificação como grande emissora televisiva.⁶ A autora acrescenta que na década de 80, o horário nobre da TV Globo é ocupado pelas obras dos autores Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Glória Perez, Sílvio Abreu e Manoel Carlos cujas produções:

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

Sobre a década subsequente, Iara Sydenstricker (2007) ressalta que esse ato de se “(re) descobrir o Brasil” através da telenovela continua por meio de tramas que exploram o “mundo rural” como *Pantanal* (1990), *Renascer* (1993), *O rei do gado* (1996), proporcionando uma identificação com a parcela da população de determinadas

⁶ Segundo Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2005), a Rede Globo de Televisão foi criada em 1965 e, durante a década de 70, consolidou-se como padrão de qualidade da TV brasileira após investir maciçamente em mão de obra, tecnologia, marketing, propaganda e obter reconhecimento perante o público ocupando o primeiro lugar absoluto na disputa pela audiência.

regiões brasileiras e, paralelamente, fascinação à outra que não possui uma proximidade com a cultura da região retratada. E é representando o brasileiro em seus mais diversos tipos, que a telenovela instituiu-se como um espelho da realidade social do país.

3. O processo de construção do personagem: uma possibilidade de quebra de contrato de leitura na trilogia

Identificamos que uma das possibilidades de se quebrar o contrato de leitura ocorre na mudança de concepção da figura dramática, na construção dos personagens. Roberta Manoela Andrade destaca a importância da personagem no estabelecimento da relação mundo ficcional e adesão do espectador:

As personagens é que representam a possibilidade de adesão afetiva e intelectual ao enredo ficcional, seja através de projeções, identificações ou transferências. E, se na vida real a interpretação dos seres é mais fluída, variando de acordo com o tempo e as circunstâncias, na ficção temos a personagem com um todo coeso ante nossa imaginação. Daí por que a personagem de ficção tem que ser mais lógica, embora não menos simples do que o ser vivo
(ANDRADE *apud* FARIA, p.9).

Do ponto de vista discursivo, observamos que junto à tradicional narrativa folhetinesca o autor procurou inserir outros tipos de orientações discursivas e, ao final da terceira obra, Manoel Carlos promove uma cisão maior entre o discurso tradicional da telenovela baseado na estrutura folhetinesca e uma aproximação com temáticas e determinados elementos próximos às referências da realidade social do telespectador. Isso esclarece, em princípio, a introdução de outros discursos em suas obras como o jornalístico, o educativo, o filosófico, o publicitário através de situações vivenciadas pelos personagens ou da construção dos diálogos. Decorre desses intrincados discursos a possibilidade de diálogos mais críveis e situações mais próximas da cotidianidade do telespectador. Acreditamos que esse caráter híbrido da apresentação narrativa possibilitou um aprofundamento maior do perfil dos personagens, ampliando o público que assistiria as telenovelas, pois se existe uma habilidade do autor em tratar temas universais que se apresentam na tradição do folhetim (filhos trocados, mulheres traídas, paixões em segredos), também há uma conformação de temas e dramas atuais que fazem parte de um contexto social contemporâneo e que são de interesse dos diversos públicos.



Como observa Maria Cristina Brandão de Faria (FARIA, 2007), o anti-herói das tramas de Manoel Carlos é uma figura vítima de convenções sociais. O autor aboliu a figura do grande vilão simpático ou diabólico e introduziu personagens comuns da classe média que cometem com naturalidade cenas reprováveis para a maioria dos telespectadores, o super-ego rompe-se e impede a hipocrisia. Para a autora, a coerência da construção narrativa está na lógica da personagem que, ao defender seu ponto de vista, não se intimida diante de nada e passa a ofender quem quer que esteja a sua frente. Como resultado, a concepção dos personagens elaborados pelo autor tem o objetivo de debater o inconfessável através de personagens comuns, que supre, também, os dramas intimistas do telespectador.

Para oferecer uma maior consistência à caracterização dos personagens, o autor utilizou o subterfúgio de inserir na abertura cenas ou fotografias cujas referências são fatos e pessoas concretas. Em *Por Amor* (1997/1998), foram utilizadas fotos de arquivo de família das atrizes Regina Duarte e Gabriela Duarte, em *Mulheres Apaixonadas* (2003), durante os oito meses em que a novela esteve no ar, foram exibidas quinze aberturas diferentes, com fotos enviadas pelos telespectadores. E recentemente, consolidou a estratégia com depoimentos de pessoas comuns sobre questões pessoais após cada capítulo em *Páginas da Vida* (2006/2007). Em cada depoimento que encerrava o capítulo, essas pessoas falavam de suas próprias experiências, coincidentes às das personagens da novela. Comentários sobre acontecimentos do dia-a-dia dos telespectadores não encenados, mas interpretados por diversas vezes em muitas cenas.

Encontramos nessas três novelas a exposição da condição feminina representada, principalmente, na figura da personagem Helena, presente nas três obras, em que as tramas se desenrolam a partir da centralidade dessas figuras femininas⁷. Em *Por Amor* (1997/1998), Mãe e filha engravidam na mesma época e acabam dando a luz no mesmo dia e horário, no mesmo hospital. O filho de Helena nasce saudável, mas a filha sofre complicações no parto e seu filho acaba morrendo minutos depois do seu nascimento. Helena imagina que será um golpe duro demais para a sua filha e, desesperada, faz um pacto com o médico: troca as crianças. A filha cria o irmão pensando ser ele seu próprio filho, enquanto o marido de Helena, Atílio, sofre pensando que seu filho nasceu morto.

⁷ Em entrevista à *Revista Isto É Gente*, Manoel Carlos, explica sua fixação por Helenas: "Ao contrário do que muita gente pensa, Helena não foi minha mãe, não é nenhuma filha, namorada ou ex-mulher. Helena nos remete à Helena de Tróia, da mitologia grega. Uma mulher forte, diferente, destemida, que faz sacrifícios incríveis, que é feliz e infeliz quase ao mesmo tempo. Uma mulher absolutamente atual."

Helena é obrigada a tratar o filho como neto, e ainda vê o seu relacionamento com Afílio acabar, apesar do grande amor que sentem um pelo outro. “Do que você seria capaz por amor?” esse era o slogan da campanha publicitária da TV Globo para lançamento da novela *Por Amor* (1997/1998) que sintetiza toda essa história.

Em 2000, Manoel Carlos estreava *Laços de Família*, trazendo o slogan “Sua vida poderia ser uma novela” em que as relações se tornam ainda mais complexas, e os laços de relacionamento se tornam mais estreitos. O autor conduz o telespectador a comparar sua vida cotidiana com a apresentação dos conflitos dos personagens. Helena (Vera Fischer), dessa vez, além de se relacionar com os outros núcleos, frequenta, principalmente, os lugares em que essas pessoas moram, a narrativa em sua unidade, segue a trajetória de Helena e seus relacionamentos.

Essa forma de quebra de contrato de leitura chega ao ápice em *Mulheres Apaixonadas* (2003). Esta não trazia slogan, porque, o primeiro capítulo da novela constituía uma síntese da temática a ser posteriormente retratada. Como podemos observar a partir do relato de Maria Carmem Jacob de Souza (2006):

(...) Sol e calor, três mulheres conversando e tratando do principal assunto desse enredo: o amor pelos homens, o amor por elas mesmas, o ideal de felicidade. Helena e suas duas irmãs, Hilda 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. (SOUZA, 2006, p. 204):

Com um número maior de personagens e sua concentração em grandes lugares (como o hotel e a escola), a trama de Manoel Carlos adquire verossimilhança com a cotidianidade do telespectador.

Podemos dizer, como assinala Maria Cristina Brandão de Faria (2007), que o autor permite-se excursionar por metodologias dramáticas mais inovadoras que ultrapassam procedimentos anteriores. Notamos recentemente em sua última obra que Manoel Carlos constrói a trama, tece a rede de relações, e o delíto, em si, acaba sendo transferido para um segundo plano da narrativa. Sua estratégia baseia-se numa quebra com as reviravoltas e peripécias dos tradicionais folhetins, ditos em tom exaustivamente dramático, colocando em primeiro plano os dramas intimistas, por isso quem acompanhava a novela *Páginas da Vida* (2006/2007) tinha a impressão de que nada acontecia.



A Trilogia de Manoel Carlos, portanto, renegocia o contrato de leitura ao aproximar o cotidiano das telenovelas com o cotidiano do espectador. O telespectador sente que faz parte do cotidiano mostrado na telenovela pela atualidade dos diálogos, na construção interna dos personagens e temas próximos da cotidianidade.

Observamos que o autor Manoel Carlos executou um processo de experimentação discursiva ao elaborar três produções de telenovelas, cuja proposta temática incidiu em retratar a subjetividade contemporânea em uma metrópole urbana e ao final constituir por meio dessa experiência a possibilidade de propor um novo formato para Telenovela, cuja apresentação verificamos em 2006/2007 com a telenovela *Páginas da Vida*.



Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: _____ NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

DANIEL FILHO. Os programas. In: _____ *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001. Cap. 3. p. 67-73.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. A radicalização de *Beto Rockefeller*: o discurso contemporâneo da telenovela brasileira. In: _____ COLÓQUIO BRASILEIRO-CHILENO DE TELENVELA, 1, 2007, Santiago do Chile, 2007. 15p.

FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. 4. ed. ampl. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FOLHA DE SÃO PAULO. Televisão no celular é aposta na Europa. São Paulo, 21 de março de 2007. informática. p. 4

SANTOS, Luciene dos. Apontamentos para uma trilogia em Manoel Carlos: o tratamento discursivo da realidade nas telenovelas. In: _____ ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM. 9p.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Amor e felicidade em *Mulheres Apaixonadas*: pacto de recepção com os idéias dos telespectadores. In: : *Mídia e recepção: televisão, cinema e publicidade*. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 192-210.

SYDENSTRICKER, Iara. Telenovelas latino-americanas: é tudo sempre a mesma coisa? In: _____ COLÓQUIO BRASILEIRO-CHILENO DE TELENVELA, 1, 2007, Santiago do Chile, 2007. 15 p.

LOPES, Maria Immacolata V. Narrativas televisivas e identidade nacional : o caso da telenovela brasileira . In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2002. p.250-273.

LOPES, Maria Immacolata V.; BORELLI, Sílvia H. Simões; RESENDE, Vera da rocha. As mediações na recepção de *A Indomada*. In: _____ *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002. p. 137-308.

PAULINO, Graça et al. A questão dos gêneros literários. In: _____ PAULINO, Graça e Walt, Ivete. *Teoria da literatura na escola: atualização para professores de I e II graus*. Belo horizonte: UFMG, 1992. p-36-52.



PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens de TV têm tempo? In:___ NOVAES, Adauto (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. 2. ed. Rev. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991. p. 73-84.

ROJAS, Enrique. A síndrome do controle remoto (zapping). In:___ *O homem moderno*. 2.ed. São Paulo: Mandarin, 1996. Cap. 7. p. 60-68.

SPANNENBERG, Ana Cristina M. Análise das marcas de pessoa no texto da reportagem: relação entre gênero e contrato de leitura. In:___ REVISTA DA FACULDADE SOCIAL DA BAHIA: Diálogos possíveis. Salvador: Faculdade Social da Bahia. Ano 2. vol. 1. n° 1. Jul/ dez 2002. p. 112-199.

RAMOS, José Mário O.; BORELLI, Sílvia H. Simões. A telenovela diária. In:___ ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. Simões; RAMOS, José Mário O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.55-108.