

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

ARLAN SILVA DE VARGAS

**DE VILÃO A MOCINHO: uma análise sobre a construção do personagem Félix,
da telenovela “Amor à Vida”**

PORTO ALEGRE

2015

ARLAN SILVA DE VARGAS

**DE VILÃO A MOCINHO: uma análise sobre a construção do personagem Félix,
da telenovela “Amor à Vida”**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini

PORTO ALEGRE

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado **DE VILÃO A MOCINHO: uma análise sobre a construção do personagem Félix, da telenovela “Amor à Vida”**, de autoria de Arlan Silva de Vargas, estudante do curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, ____ junho de 2015.

Assinatura: _____

Miriam de Souza Rossini

ARLAN SILVA DE VARGAS

**DE VILÃO A MOCINHO: uma análise sobre a construção do personagem Félix,
da telenovela “Amor à Vida”**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Aprovado em 02 de julho de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Miriam de Souza Rossini (Orientadora) – UFRGS

Jorn. Drª Fatimarlei Lunardelli – UFRGS

Ms. Adriana Pierre Coca – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, por me dar sabedoria para escrever e forças para não desistir dos meus sonhos. Desde criança, a televisão é uma companhia para mim, e o passatempo se transformou em uma fonte de conhecimento e sonho de realização profissional.

Aos meus pais, Artur e Eni, que sempre me incentivaram e me deram as bases para eu poder me dedicar aos estudos. Obrigado pela preocupação, carinho e dedicação, imprescindíveis para eu conquistar meus objetivos.

Aos meus irmãos, que sempre me apoiaram e estiveram ao meu lado; minha irmã Alice, que ajudou a financiar meus estudos, e Aline e Arlei, que sempre demonstraram acreditar no meu potencial.

À professora Miriam, que desde a primeira vez que eu a abordei se disponibilizou a ser minha orientadora, contribuindo com todo seu conhecimento e profissionalismo, mesmo em um momento difícil de sua vida. Obrigado também por respeitar os meus limites de tempo e sempre me atender com carinho.

Às minhas gestoras, Lise, Zélia, Quelen e Rejane, atuais e anterior, pela preocupação e apoio, por sempre entenderem minhas ausências e mudanças de horários ao longo do curso, me tranquilizando para eu poder me dedicar ao TCC.

A todos os amigos que me dirigiram palavras de carinho e motivação, e a todos que de alguma forma contribuíram para esse momento. Muito obrigado!

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar aspectos narrativos e audiovisuais que ajudam a definir as características de um protagonista na teledramaturgia brasileira atual. Para isso, escolheu-se como tema a construção do personagem Félix Houry, da telenovela da Rede Globo *Amor à Vida* (2013/14), e como foi desenvolvida sua transformação ao longo da história. A novela inovou ao apresentar um vilão homossexual que se redime das maldades, passando de vilão cruel a mocinho que conquista a torcida do público por um final feliz, se tornando o grande protagonista da trama. Esse personagem apresentou um perfil psicológico complexo e, juntamente com os traços cômicos, mostrou que o antagonista pode ir além da simples crueldade ou do drama exagerado, evidenciando uma tendência da ficção televisiva atual, em que vilões bem-humorados e até carismáticos estão cada vez mais comuns. Para contextualizar esse importante produto televisivo, é traçado um percurso histórico da telenovela. Conceitos específicos do gênero, como as questões narrativas do formato e a evolução temática e audiovisual da produção ao longo dos anos também são abordados. Para tanto, o referencial teórico foi embasado em autores como Renata Pallottini, Maria I. V. de Lopes, José Roberto Sadek, Jesús Martín-Barbero, Marlyse Meyer e Renato Ortiz.

Palavras-chave: Telenovela, *Amor à Vida*, construção de personagem, vilão.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Félix disfarça a inveja que sente pela irmã	62
Figura 02 – Félix é capaz de cometer crimes	63
Figura 03 – Félix é ambicioso e nutre um ódio doentio pela irmã	64
Figura 04 – Félix aparenta ser uma pessoa confiável para a irmã	65
Figura 05 – Félix tem dificuldade em demonstrar afeto pelo filho	66
Figura 06 – Félix demonstra um sentimento puro e sincero pela mãe	66
Figura 07 – Félix trai a esposa com um amante	67
Figura 08 – Félix é capaz de demonstrar afeto e de ter gestos cordiais	67
Figura 09 – Félix reprime sua sexualidade por causa do pai	68
Figura 10 – Félix teme que sua homossexualidade seja revelada	69
Figura 11 – Félix seduz a esposa e a convence a manter o casamento	70
Figura 12 – Félix é rejeitado pelo pai por causa da sua orientação sexual	71
Figura 13 – Félix tem uma relação conturbada com o pai	72
Figura 14 – Félix é temperamental e oscila de humor com facilidade	73
Figura 15 – Félix assume suas vilanias e frustrações para a família	75
Figura 16 – Félix é desmascarado e sofre com o desprezo da mãe	76
Figura 17 – Félix muda para o núcleo cômico da novela	76
Figura 18 – Félix é castigado por suas vilanias ficando pobre	77
Figura 19 – Félix passa a usar sua esperteza para atitudes generosas	78
Figura 20 – Félix desenvolve amizades verdadeiras	79
Figura 21 – Félix passa por uma transformação interior e exterior	80
Figura 22 – Félix tem trejeitos que caracterizam sua personalidade	81
Figura 23 – Félix articula o resgate do pai	81
Figura 24 – Félix assume o papel de herói na novela	82
Figura 25 – Félix vira o mocinho da novela e forma par romântico com Niko	83
Figura 26 – Félix constrói uma nova família	84
Figura 27 – Félix finalmente é aceito pelo pai	85
Figura 28 – Félix se reconcilia com o pai e tem um final feliz	86
Figura 29 – Félix e o arco da transformação do personagem	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 TELENOVELA: considerações gerais.....	14
2.1 Origens e influências.....	14
2.2 Contexto e produção.....	21
2.3 Sinopse de <i>Amor à Vida</i>	36
3 TELENOVELA: estrutura e personagens.....	41
3.1 Formatos e narratividade.....	41
3.2 Construção de personagens.....	51
3.3 Personagens contemporâneos e complexidade.....	57
4 O ARCO DE UM PROTAGONISTA.....	61
4.1 Caracterização.....	61
4.2 Transformação.....	75
4.3 Redenção.....	81
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXOS.....	94

1 INTRODUÇÃO

As novelas constituem um gênero televisivo independente, sendo o mais popular e de público mais fiel entre todos os tipos de programas veiculados na televisão brasileira, chegando ao ponto de existirem programas, revistas, cadernos de jornais, sites e blogs dedicados em parte ou em seu todo para tratar exclusivamente sobre o assunto. Elas lideram a audiência em diferentes regiões, segmentos sociais, sexo e faixas etárias. Dessa forma, a telenovela se tornou o produto midiático de maior alcance no Brasil, fazendo parte de nossas vidas diárias.

Os vilões sempre tiveram função importante dentro dessas produções. São eles que conduzem a trama e atrapalham o desfecho apaixonado do casal de protagonistas. Em algumas telenovelas, a grande repercussão de tipos maquiavélicos junto ao público faz com que esses antagonistas roubem a cena dos mocinhos. Além disso, há casos em que lembramos de determinada novela ao recordarmos do personagem antagonista, prova de que a maior vingança para um vilão é ser mais lembrado do que o mocinho e permanecer para sempre no imaginário popular, mesmo quando a história termina.

Uma das novelas mais exportadas do Brasil, *Escrava Isaura* foi lançada em 1976 e ainda hoje é lembrada pelas maldades do vilão Leôncio (Rubens de Falco). A trama de *Vale Tudo* (1988/89) foi marcada pela personagem Odete Roitman (Beatriz Segall), que virou sinônimo de arrogância, preconceito e autoritarismo. Em *Senhora do Destino* (2004/05), Nazaré Tedesco (Renata Sorrah) entrou para a história da teledramaturgia nacional como uma das maiores vilãs de todos os tempos – a escada da casa da personagem e sua tesoura viraram símbolos da sua personalidade psicótica. Seja pela maldade, pela frieza ou pela loucura, todos nos levaram a odiá-los a cada cena.

No entanto, telenovelas recentes têm mostrado que o principal antagonista pode ir além da simples crueldade ou do drama exagerado, o que evidencia um perfil de vilões cuja caracterização psicológica é mais complexa e aprimorada. Esses personagens se humanizaram e, se possuem defeitos graves de comportamento, não são cruéis em todos os momentos das tramas; eles recebem abordagens diferentes e se destacam na teledramaturgia brasileira atual.

Além disso, alguns desses vilões passaram a chamar a atenção do público não apenas pelas maldades, mas também por outras características, como, por

exemplo, o lado cômico dos personagens. Vilões bem-humorados e até carismáticos estão cada vez mais comuns, como se observou pelo sucesso da personagem Carminha (Adriana Esteves), de *Avenida Brasil* (2012), cuja construção foi humanizada, conquistando a simpatia do público ao longo da trama. O maniqueísmo ainda existe, mas ganhou tons e subtons, variações antes impensáveis, com direito até a bordões repetidos exaustivamente, como ocorreu com o personagem Félix, de *Amor à Vida*, que exemplifica uma das vertentes da nova vilania: o humor na perversidade.

Este trabalho parte dessas premissas para estudar a construção de um personagem concebido como vilão, mas que se redime das maldades ao longo da história, conquistando a aceitação do público: Félix, personagem vivido pelo ator Mateus Solano na telenovela *Amor à Vida*, da Rede Globo de Televisão. Com 221 capítulos, exibidos de 20 de maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014 na faixa das 21 horas, a novela inovou ao apresentar um vilão homossexual.

Embora, como citado anteriormente, existam outras telenovelas que apresentaram vilões com uma construção de personagem menos estereotipada nas maldades e com personalidades mais complexas, nesta pesquisa será focado o personagem Félix como objeto de estudo. Além disso, optou-se por esse personagem pela mutação que o próprio sofreu ao longo da novela, passando de vilão cruel a mocinho que conquista a torcida do público por um final feliz, se tornando o grande protagonista da história.

Apesar de manter traços de sua personalidade, Félix passa por modificações bruscas no seu enredo. Ao longo da trama o personagem se redime das maldades, apresentando um perfil psicológico multifacetado e com aspectos contraditórios. O grande vilão se torna o maior herói da novela, ganhando até um grande amor, com o qual tem um final feliz.

A escolha deste tema para essa pesquisa se deve, em primeiro lugar, pela importância da teledramaturgia na sociedade brasileira. A novela é um fenômeno televisivo popular e cultural brasileiro e se transformou em uma das paixões nacionais. Desde a década de 1950, milhares de famílias se reúnem em frente à televisão para discutir enredos e conceitos, opinar sobre personagens, criticar, elogiar, amar e detestar o número imenso de histórias que já foram produzidas.

Além disso, com base na audiência e repercussão social, pode-se afirmar que a telenovela é o entretenimento preferido do povo brasileiro – diariamente, é o

programa mais assistido da televisão. Para se ter uma ideia, elas são responsáveis pelas maiores audiências da programação das três emissoras que produzem telenovelas atualmente no Brasil. O formato supera todos os outros programas, segundo números do IBOPE, fornecedor exclusivo do serviço de aferição de audiência da TV brasileira¹.

Além do interesse social, o tema escolhido leva em conta a importância econômica das produções. A telenovela, compreendida como uma “fantástica indústria cultural” por Maria Immacolata Vassallo de Lopes² – especialista nesse gênero audiovisual e coordenadora do Centro de Estudos de Telenovelas da USP –, tem grande potencial econômico e é responsável pela geração de empregos que envolvem diversas áreas profissionais, como Comunicação, Letras, Engenharia e Design. A pesquisadora afirma ainda que “a novela está para o Brasil assim como o cinema está para os Estados Unidos”.

Por outro lado, a escolha do tema para esse trabalho também considera uma lacuna do mundo acadêmico em relação à análise crítica das telenovelas, visto que a temática não desfruta de um grande prestígio no meio. Segundo a pesquisadora, “havia muito preconceito com esse objeto de estudos na universidade. Isso já melhorou, mas ainda existe” (LOPES in BRANDT, 2010).

Posto o tema a que esta pesquisa se propõe e as justificativas que foram consideradas para sua escolha, é importante destacar a questão central que o objeto levanta: De que modo se desenvolveu a construção do personagem Félix na telenovela *Amor à Vida* e como foi planejada sua transformação ao longo da trama?

A partir disso, defini-se que o objetivo geral desta pesquisa é compreender como se dá a transformação do personagem Félix de vilão em mocinho. Seus objetivos específicos são: 1) Traçar um arco da construção do personagem Félix, demonstrando o desenvolvimento do seu perfil ao longo da história; 2) Listar momentos desse personagem ao longo da novela que se enquadram no perfil de vilão e de mocinho; 3) Analisar os aspectos narrativos e estéticos (comportamento,

¹ *Os Dez Mandamentos*, novela bíblica da Record, bem como as novelas infantis produzidas pelo SBT, *Chiquititas* e a reprise de *Carrossel*, são os programas mais assistidos dessas emissoras – conforme dados do IBOPE (maio de 2015). Disponível em: <<http://www.ibopemedia.com/top-5-gsp-audiencia-de-tv-2505-a-31052015/>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

² BRANDT, Fábio. A novela está para o Brasil assim como o cinema está para os Estados Unidos, diz professora da USP. **Guia do Estudante Abril**. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/vestibular-enem/novela-esta-brasil-assim-como-cinema-esta-estados-unidos-diz-professora-usp-560310.shtml>>. Acesso em: 09 jul. 2015.

diálogos, trejeitos, figurino, etc.) que ajudam a definir as características do personagem Félix, e assim entender como essa figura do mocinho ou herói se constrói dentro dos limites audiovisuais da telenovela *Amor à Vida*.

Para realizar este trabalho, foram utilizadas algumas metodologias de pesquisa. O estudo partiu da **pesquisa bibliográfica** em livros e artigos científicos que tratam do contexto da teledramaturgia, identificando definições e características do formato da telenovela no Brasil. Pesquisou-se mais especificamente sobre construção de personagem e também foram verificadas obras que tratam dos perfis dos personagens mocinhos e dos personagens vilões.

A **análise fílmica** proposta pelos teóricos Vanoye e Goliot-Lété (1994) consiste em desmembrar um produto audiovisual em seus elementos constitutivos e, em uma segunda fase, “estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (p. 15). Ou seja, trata-se de um trabalho de decomposição em uma primeira etapa e, posteriormente, de interpretação.

A emissora, através do site oficial da novela, disponibiliza os 221 capítulos de *Amor à Vida* na íntegra para assinantes e sequências de cenas avulsas para não assinantes, nas quais há legendas que resumem o conteúdo da cena. Assim, é possível, através das metodologias de observação e análise audiovisual, examinar as sequências de cenas da novela com participação do personagem Félix e assistir novamente aquelas cenas consideradas por mim pertinentes para esta pesquisa.

Além de revisar a história da trama principal da novela através da leitura das legendas das cenas, disponíveis no site de vídeos da Rede Globo, foram gravados e assistidos na íntegra os cinco primeiros e os cinco últimos capítulos, bem como o capítulo 157 da novela, que apresenta a sequência de cenas que revelaram para a família Khoury que Félix jogou a filha da irmã numa caçamba de lixo, trama central da novela. Os capítulos iniciais e finais, além de apresentar e concluir a história do personagem Félix, foram escolhidos a fim de comparação, para analisar a mudança no perfil do personagem em questão.

Para apurar esses dados, a fim de aprofundar a análise pretendida a respeito da construção do personagem Félix, adotou-se uma perspectiva qualitativa de pesquisa científica ao escolher como método de análise o **estudo de caso**. De acordo com Yin (2005), o estudo de caso é apropriado na análise de uma situação empírica tecnicamente única que pode ser construída por meio de várias fontes de

evidências. O estudo de caso como método científico se justifica pela análise aprofundada do personagem Félix.

Em relação à coleta de dados, na utilização do estudo de caso, além dos capítulos analisados, foram pesquisadas informações divulgadas em sites e revistas referentes ao personagem analisado, como críticas ou matérias sobre a repercussão da novela. É importante destacar que também foram consultados para esta construção argumentativa materiais sobre os personagens e sobre o enredo da novela que estão publicados no site *Memória Globo*, o acervo oficial da emissora.

Com base nos procedimentos metodológicos, optou-se por trabalhar também com a **análise comparativa** como um dos instrumentos para atingir os objetivos propostos. Para Fachin (2006), o método comparativo “consiste em investigar coisas ou fatos e explicá-los segundo suas semelhanças e suas diferenças” (p. 40). Nessa perspectiva, “comparando-se semelhanças e divergências, a importância entre os grupos pode ser mais bem explicada” (p. 41). Dessa forma, essa metodologia será fundamental para traçar a evolução do perfil do personagem Félix ao longo da novela e identificar as características de personalidade e de ações que se enquadram no perfil de vilão, e, posteriormente, no de mocinho – categorias de personagem na qual o formato da telenovela se estrutura.

A partir dos métodos científicos elencados, este trabalho foi estruturado em três partes: embasamento sobre telenovela; organização estrutural do gênero; e, finalmente, a análise do objeto de estudo.

Para atingir os objetivos propostos, é construído, no capítulo inicial do desenvolvimento, um levantamento sobre o percurso histórico da telenovela: das influências literárias, teatrais e sonoras, até um panorama da produção nacional ao longo das décadas, finalizando com a apresentação da novela de onde provém o personagem que será analisado. No capítulo seguinte, o estudo trata sobre os elementos estruturais que compõe o formato; o trabalho de construção de personagens é destacado, e uma perspectiva atual sobre composição de personagens contemporâneos introduz o objeto de estudo. A seguir, é realizada a análise audiovisual; com ela será possível problematizar como acontece a transformação do personagem ao longo da telenovela. Nas considerações finais, é feito um resgate dos temas apresentados neste estudo, evidenciando o protagonismo no personagem analisado; assim, buscou-se demonstrar se os objetivos do trabalho foram obtidos.

2 TELENOVELA: considerações gerais

Desde o seu aparecimento, na década de 1950, as telenovelas conquistaram gradativamente o gosto do público e algumas ainda permanecem no imaginário social de grande parte da população brasileira até os dias atuais. Essas histórias de ficção parcelada que permanecem meses no ar fixaram-se como um hábito na vida de milhares de brasileiros, contando uma infinidade de dramas e conflitos, através de tramas que se intercalam e de uma série ampla e variada de personagens.

Além de serem os programas mais populares e de maior audiência da televisão, as novelas fazem parte de uma milionária indústria de entretenimento, garantindo milhares de empregos e gerando lucros milionários, além de serem produtos de exportação. Essas produções de ficção televisiva detêm a maior e a melhor fatia da grade de programação. Por consequência, atraem o interesse dos anunciantes e dos patrocinadores mais ricos, disputando com folga a primazia de receber expressivos investimentos em infraestrutura de estúdios e equipamentos.

Hoje o gênero é reconhecido como uma expressão artística respeitável. A telenovela se consagrou como um produto cultural nacional, capaz de arrebatrar milhões de telespectadores, que se reúnem diariamente em frente aos aparelhos de televisão – uma plateia que repete o mesmo ritual no dia seguinte e assim por diante. Nessas telas, um importante palco se propagou pelo país, exibindo histórias que persistem, se renovam e se firmam cada vez mais no gosto do povo e na memória cultural e afetiva brasileira.

2.1 Origens e influências

A telenovela é um gênero televisivo bastante peculiar no que se refere ao seu processo de elaboração, já que ela se caracteriza pela sua ligação direta com seu público alvo. Isso permite que a construção da narrativa ocorra de modo original em relação aos demais gêneros, pois ela é escrita quase ao mesmo tempo em que é exibida. O autor, portanto, pode alterar a trama simultaneamente no decorrer da sua elaboração e de acordo com a reação do público, ao contrário das obras literárias.

No entanto, a versão televisiva da novela é o resultado da influência de distintos gêneros culturais. Em geral, costuma-se considerar vários antecedentes que lhe deram uma ou outra de suas características e que sobre ela atuaram com

mais ou menos intensidade, tais como: o romance, o romance-folhetim e o melodrama teatral, aliados ao processo de incorporação desses pelas novas mídias, como o cinema, o rádio e, por fim, a televisão, conforme afirma Renata Pallottini:

Originária da narrativa oral, fragmentada, aventureira, cheia de imaginação, repetitiva, nem sempre coerente, a telenovela vem carregando na sua história as virtudes e os vícios da novela literária, do folhetim publicado em jornais do século passado, do teatro de todos os tempos, do melodrama e, ultimamente, do rádio, da fotonovela, das histórias em quadrinhos, do cinema e sabe-se lá de quantas fontes mais. (2000, p. 2)

Ortiz, Borelli e Ramos (1991) ressaltam a importância de destacar que o gênero telenovela, até o seu estabelecimento no Brasil, percorreu inúmeros continentes. Segundo esses autores (1991), para reconstruir o passado da novela, deve-se passar pelo romance-folhetim, desenvolvido na França, pelas *soap-operas* norte-americanas até as radionovelas latino-americanas. Entretanto, existe uma continuidade entre o gênero folhetinesco e a telenovela, sendo evidente a filiação desta ao romance-folhetim, cujo formato tem maior aproximação com essas produções televisivas.

O folhetim foi um gênero literário que se desenvolveu sobretudo na França, no início do século XIX. Diferentemente dos romances, o folhetim era estruturado em capítulos, que eram publicados diariamente pelos principais periódicos numa parte muito específica destes, conforme explica Meyer (1996):

De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. (p. 57)

Portanto, antes de significar romance popular publicado em episódios ao longo de um certo período, folhetim designava uma parte do jornal: o rodapé da primeira página. Além disso, é interessante observar que esse formato vem desde o seu início marcado pelo signo do entretenimento. Conforme afirma Jesús Martín-Barbero (2009), esse espaço continha o que não era admitido no corpo do jornal, “onde iam parar as ‘variedades’, as críticas literárias, as resenhas teatrais, junto com anúncios e receitas culinárias, e não raro com notícias que disfarçavam a política de literatura.” (p. 177).

O surgimento do romance-folhetim se articula às necessidades do mercado jornalístico do período, que viu nesse novo tipo de literatura uma oportunidade de

aumentar o seu número de assinantes, redirecionando os jornais para o “grande público”, como esclarece Martín-Barbero:

Em meados do século XIX, a demanda popular e o desenvolvimento das tecnologias de impressão vão fazer das narrativas o espaço de decolagem da produção massiva. O movimento osmótico nasce na imprensa, uma imprensa que em 1830 iniciou o caminho que leva do jornalismo político à empresa comercial. Nasce então o *folhetim*, primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Fenômeno cultural muito mais que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não só de um *meio* de comunicação *dirigido* às massas, mas também de um novo *modo* de comunicação *entre* as classes. (2009, p. 175-176, grifos do autor)

Não importa qual a temática dominante – os dilemas da vida comum, os problemas de família, os dramas do cotidiano –, a presença do folhetim é incontestável: em todas há um par romântico que é a espinha dorsal do enredo, em torno do qual gravitam “núcleos” com histórias paralelas que se entrelaçam com os protagonistas que, por exigência do público, devem terminar juntos no fim da história. Até o termo folhetim passou a ser usado indistintamente para caracterizar a novela televisiva, sendo empregado como sinônimo de telenovela.

Enfim, as marcas do folhetim francês estão presentes na espinha dorsal das produções televisivas – novelas, minisséries, seriados – que passaram a ser produzidas. Conforme conclui Meyer, o folhetim transferiu-se do jornal para outros veículos de comunicação:

Um gênero desprezado, que irá se multiplicar na diversidade dos veículos para além do tradicional ir e vir entre as páginas do jornal e do livro, e do livro ao palco do melodrama, espalhando-se pelos fascículos e, reproduzindo-se no cinema, nos cine-romances, nas fotonovelas, nas novelas de rádio, até alcançar seu mais assumido e brasonado descendente: a telenovela. (1996, p. 234)

O folhetim haveria de se metamorfosear noutros gêneros, em função de novos veículos, com espantoso alargamento de público. Entre eles, o gênero que parece tipicamente latino-americano, a grande narrativa de nossos dias, a telenovela. O Brasil deu-lhe a boa forma e a dimensão que faria dele o primeiro gênero narrativo de exportação. (1996, p. 417)

É importante destacar também o papel do melodrama na configuração das telenovelas. O melodrama é um gênero teatral que surgiu na França e na Inglaterra, na Idade Moderna. É também um dos principais precursores do tipo de narrativa que atualmente vem sendo adaptado pelos meios de comunicação de massa.

De acordo com Martín-Barbero (2009), o melodrama sofreu várias adaptações desde a sua criação no fim do século XVIII. No entanto, originariamente, seu forte

conteúdo emocional já estava presente, e sempre esteve vinculado às classes populares. Segundo o autor, o melodrama “é a entrada do povo duplamente ‘em cena’.” (p. 164). Trata-se de espetáculos de trupes ambulantes que eram basicamente orais e abordavam temas relacionados ao contexto político-social em que foram criados, misturados com acrobatas, saltimbancos e adivinhadores. Dentre os temas, destacam-se os acontecimentos vivenciados pelas classes mais pobres durante a Revolução Francesa, tais como: traições, conspirações, injustiças e histórias de amor.

O melodrama nasce como “espetáculo total” para um povo que já pode se olhar de corpo inteiro [...]. Daí a peculiar cumplicidade com o melodrama de um público que – “escrito para os que não sabem ler”, dirá Pexerecourt – não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões. E esse forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular [...]. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 164)

O mesmo autor explica que a estrutura de apresentação do melodrama se articula, principalmente, aos espetáculos de feira e às narrativas provenientes da literatura oral, especialmente os contos de medo e de mistério e os relatos de terror. Além disso, o desenvolvimento do gênero se vincula à proibição dos teatros populares na Inglaterra e na França, no fim do século XVII, já que o teatro, em sua modalidade clássica, era reservado estritamente às classes altas, sob a justificativa que o verdadeiro teatro não fosse corrompido. Para o povo só eram permitidas representações sem diálogos, ou seja, nem faladas nem cantadas, conforme afirma Martín-Barbero:

Desde 1680 a proibição dos “diálogos” vai obrigar o espetáculo popular não só a reencontrar-se com a mímica – a “arte do ator ressuscita porque o ator não pode expressar-se com palavras” – como também a inventar uma série de estratégias cênicas que se mantêm íntegros na cumplicidade do espectador. [...] as estratégias mais utilizadas serão a utilização de cartazes ou faixas nas quais está escrita a fala ou o diálogo que corresponde à ação dos atores, e a utilização de letras de canções que fazem o público cantar seguindo as *coplas* impressas em volantes que lhe dão à entrada com a melodia das canções conhecidas. (2009, p. 165)

Dessa forma, contrapondo-se ao teatro culto da época, predominantemente literário e sustentado pela retórica verbal, o melodrama desenvolveu sua ação dramática fundamentalmente na encenação – através da movimentação de cenários, dos efeitos visuais e sonoros e da expressão corporal dos atores.

Uma economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e a dança, e onde os efeitos sonoros são estudadamente fabricados. Como a utilização da música para marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la, além das canções e da música dos balés. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 166)

Dessa forma, a predominância da encenação nessas representações se relacionará com um tipo de atuação muito peculiar, baseado na fisionomia dos personagens, isto é, na correspondência entre a figura corporal e o tipo moral: “Produz-se aí uma *estilização metonímica* que traduz a moral em termos de traços físicos sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contravalores éticos.” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 166).

O gênero melodramático desenvolveu, então, os artifícios visuais, sonoros e interpretativos em detrimento da linguagem falada, o que facilitou, portanto, sua posterior adaptação para o cinema e a televisão, segundo Martín-Barbero:

A funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros, que encontrarão nas novelas de rádio seu esplendor, tiveram no melodrama não só um antecedente, mas também todo um paradigma. [...] O parentesco do cinema com o melodrama não é só temático, boa parte dos *truques* que o preparam, e dos quais lançará mão para produzir sua “magia”, estão já aí. (2009, p. 166)

Em relação ao desenrolar da narrativa, o melodrama se aproxima da dupla articulação que opera no folhetim: uma progressiva, que conta o avanço da obra justiceira do herói; e outra, regressiva, que vai reconstruindo a história dos personagens que aparecem ao longo de toda a narrativa. Conforme afirma Martín-Barbero (2009), o duplo movimento é o mesmo que dinamiza o melodrama, em que os maus desfrutam de sua boa vida e aparentam honestidade, enquanto os bons sofrem e passam por percalços, até a inversão da situação. Porém, o autor aponta uma distinção entre os gêneros:

[...] a diferença de que o reverso – o desvendamento dos verdadeiros vilões – não acontece num instante, de uma só vez, como no melodrama, e sim progressiva e sucessivamente, num longo percurso que volta a narrativa para trás, remontando tudo até a “cena primitiva” na qual se esconde o segredo da maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar. (2009, p. 190)

A constituição narrativa do melodrama, que permanece atualmente nas telenovelas, é a presença de personagens representativos do povo, mesclados com

elementos de classes sociais mais ricas e representantes do poder. Além disso, a oposição absoluta entre bons e maus, aliada à excessiva exploração das emoções, é um fator que ainda se mantém nas adaptações televisivas. A polarização entre bem *versus* mal e herói *versus* vilão, que reforça uma visão de mundo maniqueísta, é inerente à estrutura narrativa das novelas.

Além do romance-folhetim e do melodrama teatral, as telenovelas atuais também sofreram a influência dos melodramas radiofônicos, que se desenvolveram primeiramente nos Estados Unidos, a partir de 1920, e na América Latina, a partir de 1930. Essas narrativas sonoras passaram a mobilizar audiências importantes de uma maneira persistente, destacando as entonações dos atores, as emoções postas nas venturas e desventuras dos personagens e os efeitos sonoros produzidos pelos sonoplastas. Segundo Martín-Barbero e Rey (2001), sobre a conexão existente entre radionovela e telenovela:

Foram, sem dúvida, as proximidades dos relatos, as conexões vitais que suas dramaturgias expressavam: do amor à aventura, da transgressão das normas às afirmações do institucional. Existiam, decerto, outros motivos que consolidaram as conexões: uma boa parte dos atores da televisão havia tido experiência nas radionovelas e os fervores que estas últimas suscitavam foram, pouco a pouco, se deslocando para os melodramas televisionados. (p. 143)

Entretanto, esse processo não ocorreu de modo igual em todos os países do continente americano. Segundo Ortiz, Borelli e Ramos (1991), os EUA foram o primeiro país a explorar as potencialidades do sistema radiofônico como veículo de irradiação de histórias seriadas. Isso ocorreu principalmente em vista de três fatores: o grande desenvolvimento do modelo comercial, centrado na publicidade, desde a década de 1920; o surgimento de uma extensa conexão de redes, através dos cabos de telefone; e a difusão dos aparelhos como um bem de consumo popular. Esses elementos possibilitaram a utilização do rádio como um importante veículo difusor das “novelas” americanas, que ficaram conhecidas como as *soap-operas* (“óperas de sabão”), pois eram patrocinadas por fabricantes de sabão e sabonete para vender seus produtos às donas de casa.

No início trata-se de dramas com uma duração curta, quinze minutos, apresentados diariamente no horário diurno. *Painted dreams* é lançada em 1930, seguida de *Today's children* que inaugura toda uma época de sucesso das *soap-operas*. Já em 1940, dos dez maiores programas de rádio, todos eram *soap-operas*, e 92% dos patrocinadores se dedicavam a este tipo de programação. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 18)

As radionovelas latino-americanas se relacionam com as *soap-operas*, pois reproduzem o mesmo esquema publicitário desenvolvido nos Estados Unidos: ambas se dirigem, primeiramente, a uma audiência feminina, e logo depois para o resto da família, moldando os temas às necessidades econômicas do rádio comercial. Nas produções latinas, porém, os temas ligados ao universo feminino enfatizam o lado trágico, melodramático da vida da mulher, como, por exemplo, o divórcio, o aborto e o adultério. Além disso, na fórmula latina uma temática sentimental passa para o primeiro plano: o amor.

De acordo com Ortiz, Borelli e Ramos (1991), foi em Cuba que a radionovela floresceu. Devido à proximidade com os Estados Unidos, o país sofreu influência direta das técnicas e da programação norte-americana para desenvolver um consolidando sistema radiofônico comercial. Além disso, existia a tradição do folhetim e várias experiências dramatúrgicas já estavam sendo testadas no rádio, como o radioteatro. É dentro desse contexto que surgem as radionovelas, por volta de 1935, inicialmente patrocinadas por fábricas de sabão cubanas. O país se transformou em um polo de produção que passou a exportar artistas, diretores de rádio e livretos de radionovela para os outros países latino-americanos.

A radionovela foi introduzida no Brasil anos depois, pois o sistema radiofônico brasileiro não havia desenvolvido uma estrutura realmente comercial. Conforme Ortiz, Borelli e Ramos (1991), o formato chega ao país somente em 1941, ano em que são lançadas *A Predestinada*, pela Rádio São Paulo, e *Em Busca da Felicidade*, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Esta última foi uma adaptação de Gilberto Martins do original cubano de Leandro Blanco, financiada pela empresa Colgate-Palmolive. Em ambas as produções, os traços latino-americanos podem ser observados: temática folhetinesca e melodramática e o público alvo composto por donas de casa. Portanto, a radionovela surge no país como um produto importado.

Durante a década de 1940, os aparelhos de rádio ficaram cada vez mais acessíveis, fazendo com que as radionovelas brasileiras se tornassem efetivamente populares, o que não havia acontecido com o seu antepassado, o folhetim. O sucesso do gênero é citado pelos autores Ortiz, Borelli e Ramos (1991):

Entre 1943 e 1945, foram transmitidas 116 novelas pela Rádio Nacional, num total de 2.985 capítulos. A Rádio São Paulo, que se especializou no gênero, tinha novelas nos três períodos, chegando a ter no ar, diariamente, nove novelas no horário diurno. As histórias produzidas em São Paulo e Rio de Janeiro eram ainda gravadas e distribuídas em todo o país. (1991, p. 27)

Os mesmos autores (1991) afirmam que, em função da imensa popularidade das radionovelas, visto que o rádio era o meio de comunicação de massa mais importante da época, foi necessário aprimorar as técnicas de produção. Assim, foram criadas equipes especializadas, que depois foram aproveitadas com o advento das telenovelas: “Acumula-se desta forma um *know-how* sobre a literatura melodramática, que será posteriormente transferido para a televisão.” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 28).

Enfim, a telenovela nasceu. Cada um dos gêneros brevemente apresentados até aqui, em maior ou menor escala, contribuiu para o seu contorno atual. O caminho percorrido até chegar à novela televisiva passou evidentemente pela fórmula folhetinesca, indispensável para o desenvolvimento desse formato, no qual os ganchos são empregados para garantir que o telespectador prenda-se à história e assista a todos os seus capítulos fielmente. Entretanto, a exibição fracionada e o suspense do folhetim também se miscigenaram com o melodrama teatral e com a dramaturgia desenvolvida no rádio – e, posteriormente, com as técnicas cinematográficas.

Essas influências sobrevivem e revivem na forma e no conteúdo das telenovelas que conhecemos hoje: a presença do par romântico e dos triângulos amorosos, as traições, a solução de crimes, a polarização entre pobres e ricos, as revelações, as coincidências e uma diversidade de elementos que se repetem e se renovam a cada história.

2.2 Contexto e produção

A televisão era uma aquisição recente (1950) e o aparecimento da telenovela ocorreu no ano seguinte, tendo o rádio como uma fonte de inesgotável referência. A primeira novela brasileira, ainda não diária, foi *Sua Vida Me Pertence*, transmitida pela TV Tupi de São Paulo, de 21 de dezembro de 1951 a 15 de fevereiro de 1952. Ao todo foram 15 capítulos, exibidos às terças e quintas-feiras, às 20 horas, e encenados ao vivo. A história da paixão da moça pelo homem que desdenha o seu amor mostrou o primeiro beijo da TV brasileira, entre os atores Vida Alves e Walter Forster, que também era o escritor e diretor da novela.

Durante toda a década de 1950 foram apresentadas inúmeras histórias, exibidas duas vezes por semana e com duração média de 20 minutos por capítulo,

com filmagens feitas ao vivo. A telenovela dos primeiros anos tinha uma clara predominância do gênero melodramático, pois os textos, em sua maioria, eram escritos por autores de radionovelas. Títulos como *Noivado nas Trevas*, *Meu Trágico Destino* e *Direto ao Coração* revelam esta dimensão trágica das histórias. Também eram apresentadas novelas adaptadas de romances, como de Machado de Assis e José de Alencar (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991).

Segundo os mesmos autores (1991), além de herdar a temática, as primeiras telenovelas também sofreram influência das radionovelas no que se refere ao formato, no qual o texto tinha primazia sobre a imagem. A figura do narrador, herdada da *soap-opera*, era fundamental para fazer a ligação com os capítulos anteriores e lembrar os acontecimentos principais ao telespectador, pois nessa época as novelas ainda não eram diárias. O narrador também era o responsável por criar um suspense no final do capítulo e por apresentar os personagens e descrever suas ações, agindo como um elemento estruturante da narrativa. Como a novela era apresentada ao vivo, os efeitos sonoros (tiros, barulho de rua, passos) também eram produzidos na hora pelo contra-regra.

Nesses primeiros anos, a televisão brasileira se encontrava em condições materiais precárias, marcada pela improvisação, pelas dificuldades econômicas e pela falta de organização empresarial. Isso influenciou na produção das telenovelas, visto que, além dos problemas técnicos, não havia especialização de funções – departamentos de figurino, cenografia, por exemplo –, e os estúdios eram pequenos, limitando as possibilidades de cenários, que eram constantemente reaproveitados. Dentro desse contexto, o texto predominava sobre as características visuais do meio utilizado. E as primeiras telenovelas apenas copiavam o esquema de produção das radionovelas – na forma e no conteúdo.

A partir de 1954, ocorre uma mudança de orientação no eixo dramático das telenovelas brasileiras, conforme afirmam Ortiz, Borelli e Ramos (1991). Houve o distanciamento do melodrama cubano, e a fonte de inspiração passou a ser o cinema e uma literatura internacional mais erudita, tentando imprimir ao gênero uma posição intelectual superior, na medida em que a telenovela era percebida como um gênero menor, em comparação com os teleteatros, que tinham maior apelo junto à audiência. Várias obras que haviam sido adaptadas pelo cinema americano também foram transformadas em novela, como: *E o Vento Levou*, *Os Três Mosqueteiros*, *O*

Conde de Monte Cristo e Máscara de Ferro. O cinema também passava a servir como referência estética à produção televisiva:

[...] na medida em que o rádio fornecia aos iniciantes um passado exclusivamente sonoro, restava ao cinema cumprir o papel de modelo imagético. Neste caso, é o cinema americano, hegemônico durante as décadas de 40 e 50, que se impõe, uma vez que inexistia uma cinematografia nacional que pudesse servir de base para aqueles que começavam a enfrentar os problemas técnicos e artísticos em relação à imagem. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 40)

No decorrer da década de 1960, a televisão se popularizou e a novela tendeu a superar a antiga preferência pelos teatros. O número de aparelhos aumentou drasticamente, juntamente com a expansão da rede televisiva pelo território nacional, e esse meio começou realmente a se implantar como um veículo de massa. Nessa época, as empresas de sabão e de produtos de higiene desempenharam um papel importante na consolidação da indústria televisiva brasileira, pois, além do patrocínio, suas agências de propaganda agiam como fonte produtora, participando da escolha do diretor e do elenco das novelas.

O advento da teledramaturgia diária está ligado a este contexto, que também inclui a profissionalização da produção – sobretudo na TV Excelsior, pioneira em várias inovações, como a criação de departamento de figurinos e de cenografia. Assim, a emissora importou da Argentina o modelo de telenovela diária e, em 1963, veiculou *2-5499 Ocupado*, a primeira novela exibida todos os dias. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) afirmam, sobre o surgimento da telenovela diária brasileira:

Como a *soap-opera* nos Estados Unidos e a radionovela, ela surge como uma narrativa apropriada para ampliar o público das emissoras. De uma certa forma, o que tinha ocorrido com o rádio nos anos 40 se repete. A primeira telenovela diária, *2-5499 Ocupado* (com Tarcísio Meira e Glória Menezes), do argentino Alberto Migré, é levada ao ar em julho de 1963 pela Excelsior. Inicialmente foi exibida com três capítulos por semana, mas passada a fase de experimentação, é transmitida diariamente de segunda à sexta-feira. No entanto, o que chama a atenção é que sua introdução se faz claramente dentro de uma estratégia de conquista de mercado. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 58-59)

Conforme afirma Fernandes (1997), “descobriu-se que, para segurar o público, era necessário criar o hábito de mantê-lo diante do aparelho de tevê todas as noites, no mesmo horário” (p. 36). Portanto, nessa fase inicial, a forma narrativa herdada do folhetim melodramático foi fundamental, pelas reações que provoca no público ao criar o hábito de acompanhar a trama todos os dias, facilitando a

implantação da horizontalidade da programação. O telespectador adquiriu o hábito de todo dia, numa determinada hora, assistir ao mesmo programa. Desse modo, o sucesso das telenovelas diárias foi rápido – sobretudo pela enorme repercussão da novela *O Direito de Nascer* (1964/65), exibida pela TV Tupi. Num curto espaço de tempo, o gênero se tornou obrigatório na programação das emissoras, para ampliar e fidelizar a audiência, conforme descreve Fernandes (1997):

O sucesso de *O Direito de Nascer* transformou a televisão brasileira. A partir daí, caracterizou-se pela influência da telenovela e por uma programação horizontal – o mesmo produto de segunda-feira a sábado. As emissoras passaram a investir decisivamente no gênero milionário. Assim, a segunda metade dos anos 60 assistiu ao maior torvelinho de emoções que a nossa televisão tem para contar. Tupi, Excelsior, Record e Globo entraram no páreo para valer. Uma explosão de teledramaturgia tomou conta do país. (FERNANDES, 1997, p. 65)

Nesse período de consolidação do gênero diante do público, a telenovela brasileira, mesmo dominando a programação, não se libertou das origens radiofônicas e do estilo herdado das produções latinas. O folhetim melodramático voltou a ocupar a temática de grande parte das produções, com vilãs sem lógica, mocinhas ingênuas e galãs totalmente bondosos. Assim, a exemplo das primeiras telenovelas, ainda com exibição não diária, o nascimento da teledramaturgia diária também foi marcado por histórias com conteúdos típicos dos dramalhões latinos, que os autores Ortiz, Borelli e Ramos (1991) descrevem como:

Tramas que recuperam as temáticas dramáticas e dicotômicas do folhetim: a doméstica numa relação amorosa com o patrão milionário (*A moça que veio de longe*); o relacionamento conturbado entre a mãe e a filha que desconhece a verdadeira maternidade (*Uma sombra em minha vida*); a mulher misteriosa que, num jogo de dupla personalidade, se faz freira durante o dia e dançarina-cigana durante a noite (*Alma cigana*); a mulher má com cara de anjo que flerta com um homem casado (*A outra face de Anita*); bebês trocados num duelo de culpa e vingança (*Somos todos irmãos*); a paternidade desconhecida (*Direito de nascer*). (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 70)

Segundo os mesmos autores (1991), a predominância desses melodramas importados, como mencionado anteriormente, se deve ao fato de que as emissoras eram dependentes dos patrocinadores – empresas de produtos de limpeza da casa e de higiene pessoal. Os departamentos de novela ou de criação, comuns nas redes de televisão de hoje, estavam deslocados para as agências de publicidade. Então,

cabia a estas empresas multinacionais, através de suas agências, a escolha do formato da narrativa a ser apresentada.

Sobre o estilo narrativo e temático predominante nas novelas dessa época, Fernandes (1997) apresenta outra perspectiva ao afirmar que: “A telenovela marginalizou os problemas políticos e econômicos do país. E, assim, os censores não lhe deram importância.” (p. 38). Isso, segundo o autor, contribuiu para o desenvolvimento industrial do gênero, pois a teledramaturgia passou a ser a única produção artística sem os rigores da censura – pelo menos durante esse período de implantação e consolidação. Enfim, mesmo com as adaptações feitas pelos autores, as tramas mantiveram-se longe das modificações políticas pelas quais o país passava, e o estilo continuou o mesmo das novelas radiofônicas:

A linguagem refletia exatamente o universo folhetinesco, em que o drama e as inverossimilhanças conduziam os conflitos dos personagens. É o momento máximo das *soap-operas* (expressão inglesa de duplo sentido: óperas de sabão e óperas de má qualidade), com as telenovelas vendendo, através do patrocinador, uma infinidade de produtos ligados à higiene pessoal e do lar.

[...] E não havia qualquer comprometimento com nossa realidade e até mesmo com nosso jeito de falar. Por exemplo, a “mocinha” jamais diria “Eu te amo!” simplesmente. A declaração saía mais ou menos assim: “Eu te amo no fundo de minha alma!”. Ou mesmo: “Eu o amo com todas as forças do meu coração!”. (FERNANDES, 1997, p. 66)

Portanto, nesse primeiro período do gênero, a realidade brasileira foi pouco representada nas telenovelas, que exibiram cultura e tradição de outros povos, como condes, duques e ciganos – presentes, sobretudo, nas tramas da escritora cubana Glória Madagan³. Fernandes (1997) esclarece que foi somente ao final dos anos 1960 que se buscou introduzir uma fórmula mais realista nas produções. As fantasias dos dramalhões foram sendo substituídas pelo cotidiano, através de personagens mais coerentes com a realidade do país. Os diálogos melodramáticos e sobrecarregados por falas formais foram sendo reformulados, como resume o autor:

Na virada da década 60/70, essas histórias parceladas encontraram uma linguagem própria e tipicamente brasileira, utilizando sobremaneira todos os recursos da televisão – a imagem sobrepondo-se aos diálogos; a produção

³ A autora se especializou em escrever folhetins melodramáticos, repetindo o que os demais países latino-americanos faziam na mesma época. Após passagem pela TV Tupi, no fim de 1965 foi contratada pela TV Globo, na qual desenvolveu telenovelas exóticas e superproduções. Os dramalhões eram ambientados em lugares distantes geográfica e culturalmente da realidade brasileira, como o deserto do Saara (*O Sheik de Agadir* – 1966/67), o Japão (*A Sombra de Rebeca* – 1967) e o México (*A Rainha Louca* – 1967), entre outros.

passa a ter a mesma importância do texto e da direção. (FERNANDES, 1997, p. 21)

De acordo com o mesmo autor (1997), apesar de algumas discretas tentativas nesse sentido, a reformulação da telenovela brasileira foi implantada pela TV Tupi, que estava sob direção artística de Cassiano Gabus Mendes, e decidiu experimentar fórmulas novas e introduzir uma linguagem adequada aos padrões de vida brasileiros. A renovação começou a ser percebida pela novela *Antônio Maria*⁴, que trouxe uma série de inovações e serviu para conscientizar que existiam outras fórmulas para se contar uma história de amor. A ambientação era a cidade de São Paulo; os milionários não eram condes, mas empresários; e os pobres não eram ciganos, mas trabalhadores comuns. Os personagens andavam de ônibus, ao invés de passeios de carruagem em bosques floridos.

A reformulação foi confirmada por outra produção da Tupi, *Beto Rockfeller*⁵, considerada a primeira novela moderna, com tema atual e características tipicamente brasileiras, conforme afirma Sadek (2008): “Da maneira de falar ao modo de agir dos personagens, essa telenovela mudou os paradigmas televisivos de contar histórias.” (p. 37). Ortiz, Borelli e Ramos (1991) destacam que a novela inovou ao apresentar um anti-herói como personagem principal: pobretão e trapaceiro que quer subir na vida sem muito esforço; ele não possui dinheiro, mas tem o talento de enganar as pessoas.

Para Fernandes (1997), o caráter maniqueísta e variável desse protagonista assumiu o lugar antes ocupado por personagens de caráter firme, absolutamente honestos e capazes de todo heroísmo para salvar a mocinha das adversidades. A construção do personagem procurava se aproximar das pessoas comuns, cujas atitudes boas ou más ocorrem conforme as situações enfrentadas na vida real. O

⁴ Novela de Geraldo Vietri (também a dirigiu) e Walter Negrão, exibida pela TV Tupi às 19h, entre julho de 1968 a abril de 1969. O galante português Antônio Maria (Sérgio Cardoso) se emprega como chofer na casa de um milionário paulista. Após a decadência financeira da família, o chofer assume a posição de conselheiro familiar. Na realidade, Antônio Maria é um milionário que está no Brasil fugindo das trapaças de uma mulher, que logo surge na trama se apresentando como esposa do português, para atrapalhar o amor que nasce entre ele e Heloísa (Aracy Balabanian), filha do patrão.

⁵ Novela exibida pela TV Tupi às 20h, com direção de Lima Duarte e autoria de Bráulio Pedroso, que desenvolveu uma proposta realista, com temática sobre o cotidiano urbano. O charmoso Beto (Luiz Gustavo) envolve-se em casos amorosos e busca entrar para o mundo dos ricos. Ele se infiltra na alta sociedade paulista para tirar proveito próprio, se passando por milionário. O público passou a se interessar e a se divertir com as trapaças do personagem, que se desdobra para que sua origem não seja descoberta. O protagonista fica dividido entre Lu (Débora Duarte), a garota sofisticada e rodeada de gente importante, e Cida (Ana Rosa), a humilde namoradina do bairro onde mora.

autor complementa e diz que a principal mudança dessa trama – e que, segundo ele, inspirou o futuro da telenovela – foi a agilização dos diálogos:

As velhas declarações de amor foram substituídas por formas de expressão mais coloquiais, num reflexo fiel do nosso modo de falar. Até a gíria passou a ser saudada como bem-vinda. A direção de atores passou a ser mais livre e solta, contribuindo sensivelmente nessa evolução. Um dos truques de *Beto Rockefeller* foi brincar com o público consumidor de novelas, colocando-o no vídeo. (FERNANDES, 1997, p. 106)

Dessa forma, além das mudanças no perfil do protagonista, na linguagem e na direção dos atores, a trama passou por uma renovação estrutural: abandonou a sequência de atitudes dramáticas e artificiais comuns nas novelas desde que o gênero havia conquistado o gosto nacional. Além disso, eliminou-se o final de capítulo com “ganchos” forçados. Entretanto, segundo Fernandes (1997), se as telenovelas revolucionavam em sua forma, seu conteúdo, no fundo, era mantido o mesmo: um vaivém em busca de audiência. Tanto que o sucesso de *Beto Rockefeller* fez com que a emissora “espichasse” sua história, que ficou no ar por mais de um ano – de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969.

Algumas transformações estruturais pelas quais as telenovelas passaram ao longo da década de 1960 devem ser destacadas. Como citado anteriormente, as tramas passaram a ser produzidas considerando a reação da audiência, alongando ou encurtando as histórias conforme o interesse do público e dos anunciantes. Isso já havia sido percebido pela novela *Redenção*, de Raimundo Lopes, exibida pela TV Excelsior a partir de 1966 e que finalizou somente em 1968, com um total de 596 capítulos (SADEK, 2008).

Além disso, segundo Ortiz, Borelli e Ramos (1991), a grande audiência das produções alterou a duração dos capítulos, que passou de 20 para 30 minutos. Fernandes (1997) afirma que o aprimoramento tecnológico – como o uso generalizado do videoteipe – contribuiu para o aumento do número de novelas exibidas no período, visto que agilizou a utilização de vários cenários e de gravações externas, além de possibilitar corrigir erros, repetir e selecionar cenas, como a técnica de edição cinematográfica.

A década de 1970 marcou um momento de modernização tecnológica e consolidação definitiva da televisão brasileira enquanto indústria. O número de aparelhos cresceu em rápida progressão e o meio passou a concentrar a maior parte dos investimentos publicitários, em comparação com os demais. A novela passou a

dominar a programação e tornou-se um gênero fundamental para as emissoras, competindo com a produção importada de filmes e superando a audiência dos programas de auditório e noticiários. Essa expansão foi acompanhada de inovações tecnológicas, gerenciais e de racionalização da produção, segundo os autores Ortiz, Borelli e Ramos (1991): “A época será de busca de padrões de excelência no campo empresarial, de estabilização da programação, e também de qualificação da ficção televisiva (centrada na telenovela).” (p. 81).

Nesse contexto, a TV Globo emergiu como um exemplo de indústria televisiva. Com grandes investimentos no gênero de teledramaturgia ao longo dos anos, a história da telenovela brasileira se confunde com a história da emissora, que desenvolveu uma produção regular e contínua. Além disso, é importante destacar a sua participação neste breve histórico da telenovela nacional tendo em vista que o personagem analisado neste trabalho é de uma produção da emissora.

Inaugurada em 1965, foi a partir de 1969, num processo de consolidação empresarial, ampliação da rede e, posteriormente, conquista de audiência, que ela passou a firmar sua posição no espaço audiovisual brasileiro. Isso foi sendo conquistado através da inserção de um modelo de produção racional, fundamentado no planejamento, e aliado à incorporação de emissoras afiliadas e à assistência técnica estrangeira. Lopes (2003) ressalta que a emissora foi diretamente beneficiada pela política de desenvolvimento e integração nacional do regime militar, que tornou as telecomunicações um elemento estratégico do governo:

Além de aumentar o seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas normativas, o governo militar investiu maciçamente na infraestrutura, o que possibilitou a formação de redes nacionais (sistema microondas, satélite).

É sabido que a Rede Globo foi a maior beneficiária dessas políticas. [...] essa rede cresceu rapidamente, movida por uma combinação de diversos fatores, como relações amistosas com o regime, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em otimizar o *marketing* e a propaganda, um grupo de criadores de *esquerda* vindos do cinema e do teatro. (LOPES, 2003, p. 20)

Aliando os eficientes trabalhos dos departamentos comercial e artístico com as relações políticas não conflitantes com o governo, a emissora passou a ter a hegemonia do meio ficcional da época. Conforme Ortiz, Borelli e Ramos (1991), se nos anos anteriores a Tupi e a Excelsior apareciam como as grandes produtoras de ficção televisiva, o quadro se inverteu na década de 1970. Os mesmos autores

(1991) afirmam que também houve mudanças na duração diária das novelas, que passou de meia hora para 40/45 minutos, e posteriormente para 50/60 minutos.

Além disso, a Globo buscou estabilizar a quantidade de capítulos – as produções, na maioria, ficavam no ar de seis a nove meses, padronizando para cerca de seis meses no final da década. Outro fator importante é que a emissora implantou uma grade de horários fixos, tornando o horário da novela uma instituição na TV brasileira. Em comparação com as concorrentes, que apresentavam flutuações na ocupação dos horários, ela desenvolveu uma regularidade da programação:

A TV Globo, mais regular, e mostrando maior racionalização de planejamento, mantém sempre suas três novelas (19, 20 e 22h), testando inicialmente o horário das 18h em 1972; mas é só em 1975 que ela o fixa, iniciando um período em que sustenta quatro novelas no ar, até extinguir em 1979 o horário das 22h [...]. Já a Tupi mostra irregularidades, mexendo constantemente nos horários das 18, das 20:30 e 21h. Somente em 1970 e 1975 ela consegue apresentar quatro novelas diárias; na segunda metade da década a produção da Tupi declina, oscilando entre 2 a 3 telenovelas simultâneas, não conseguindo porém assegurar uma regularidade anual. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 90)

Em relação às temáticas, o período entre os anos 1970 e 1980 foi marcado pela diversidade dramaturgica da telenovela. Nessa época, a teledramaturgia brasileira passou por um definitivo processo de abasileiramento do gênero. Através da nacionalização das narrativas e dos temas, buscou-se abandonar definitivamente a fórmula radiofônica então vigente nos textos melodramáticos importados das produções latinas. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que o meio televisivo absorveu escritores considerados mais eruditos, com experiência no teatro e no cinema. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) apontam que essa preocupação pelo “retrato da realidade” surgiu num momento em que um conjunto de fatores reorientou a tradição folhetinesca das telenovelas:

Primeiro, uma modernização da sociedade brasileira que demandava uma reformulação da própria narrativa televisiva. A descoberta do cotidiano, do “real”, responde a uma exigência por fatias maiores de público do que aquela possível de se atingir com o melodrama clássico. Segundo, ela reflete a incorporação de um grupo de escritores marcados por um projeto nacionalista mais à esquerda, cuja concepção estética era talhada pelo realismo literário e teatral. Poderíamos ainda dizer que um elemento externo complementa este quadro: a presença do Estado que demanda por temáticas referentes à “nossa realidade”. A Globo surge como um espaço onde interagem essas forças, algumas vezes inclusive antagônicas entre si. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 95)

A Rede Globo, ao se lançar decisivamente na concorrência dos anos de 1970, tratou de se adaptar e modificar sua linha de telenovelas – dando seguimento ao modelo proposto pela Tupi no final da década anterior, sobretudo pela novela *Beto Rockfeller*. Era o fim da era Magadan e seus melodramas longínquos, e o início da liderança global. Daniel Filho assumiu o cargo de produtor geral de teledramaturgia e contribuiu para a modernização das tramas.

As histórias ganharam mais agilidade e passaram a ter uma linguagem mais coloquial, aproximando-se do público brasileiro. A emissora carioca passou a exibir telenovelas que se contrapuseram ao estilo fantasioso que dominava a produção anterior, propondo uma alternativa realista, como exemplifica Fernandes (1997):

Suas três novelas mudaram da noite para o dia. Em lugar de *A Cabana do Pai Tomás* entra *Pigmalião 70*, levando Sérgio Cardoso a se transfigurar de herói americano em um simplório e simpático feirante. *A Ponte dos Suspiros* dá lugar a *Verão Vermelho*, trocando o cenário italiano de Veneza pela ensolarada e brasileiríssima Bahia. *Rosa Rebelde*, com revolucionários espanhóis, é substituída por *Véu de Noiva*, com corridas de automóveis como subtema. (p. 107)

As novelas dessa fase desenvolveram um realismo interessado em discutir, criticar ou simplesmente retratar o cotidiano brasileiro, sobretudo no horário das 20 horas da emissora. As maiores audiências estão nessa faixa da programação, o chamado horário nobre, que exibiu sucessos como: *Irmãos Coragem* (1970/71), que mesclava o faroeste brasileiro com o futebol, unindo o universo urbano com o interior; *Selva de Pedra* (1972/73), dramalhão modernizado da história de amor exposta aos problemas da ambição pelo poder, tendo como pano de fundo a cidade grande; e *Pecado Capital* (1975/76), a história do cidadão comum sendo corrompido pelo poder do dinheiro e tendo um final trágico. Estas novelas, dentre outras, consolidaram Janete Clair como grande autora popular, sendo considerada “A Maga das Oito”, graças aos frequentes sucessos no horário nobre da Globo.

Entretanto, Ortiz, Borelli e Ramos (1991) destacam que a emergência desse modelo realista não foi predominante em termos de produção, tendo em vista que também foram produzidas muitas adaptações literárias nesse período, exibidas preferencialmente no horário das 18 horas. Embora ainda tenham sido adaptados romances internacionais, a maioria das histórias foram interpretações de obras nacionais, como *Helena* (1975), adaptação do livro de Machado de Assis feita por Gilberto Braga. A novela foi exibida em preto e branco, com 20 capítulos, e estreou a

faixa das 18 horas da Rede Globo, que tradicionalmente exibiu histórias de época ou românticas. Com o tempo, esse horário ajudou a renovar o quadro de autores da emissora e, até hoje, serve de laboratório para testar novos escritores e possibilitar que estes adquiram experiência na produção de telenovelas:

Num horário considerado ingrato, 18h, a Globo passa a divulgar o máximo de requinte e luxo nas adaptações de célebres romances de literatura brasileira. *Senhora, A Moreninha, Escrava Isaura* voltam a se encontrar com o povo brasileiro, em linguagem televisiva, apresentando, por vezes, tudo o que as páginas dos livros ocultavam. (FERNANDES, 1997, p. 131)

Além das novelas literárias, uma nova vertente dramaturgica foi explorada com tramas atuais, as novelas-comédias, que incorporaram traços da comicidade ao padrão tradicional do melodrama. Dessa forma, o humor, a sátira e a farsa foram mesclados a enredos que continuam a falar de amores e ódios, pobres e ricos, justiças e injustiças. Desde a década de 1970, esse estilo mais leve e bem-humorado, dirigido principalmente ao público jovem, consagrou, sobretudo, as novelas das 19 horas. E, com algumas variações, se estendeu até as produções mais recentes da emissora, que exibiu comédias românticas nessa faixa de programação. Portanto, ao longo dos anos, esse horário de novelas se configurou como um espaço bem próximo à comédia, como caracteriza Fernandes (1997):

A descoberta do amor, charme e beleza, pitadas de humor – eis a linguagem das 19h. *O Primeiro Amor*, de Walter Negrão, era uma verdadeira apologia à juventude. *Uma Rosa com Amor*, de Vicente Sesso, contrastava o mundo “farofeiro” de um cortiço com a elegância e a classe do mundo dos negócios. *Locomotivas* exibe o estilo refinado de Cassiano Gabus Mendes, que passa a dominar o horário – *Marron Glacé, Elas por Elas, Ti-Ti-Ti*. Bráulio Pedroso reaproveita o tema das velhas chanchadas do cinema nacional da década de 50 em *Feijão Maravilha*. Sílvio de Abreu optou pelos caminhos cinematográficos e conquistou o auge do pastelão novelístico em *Guerra dos Sexos*. (FERNANDES, 1997, p. 132)

Conforme Ortiz, Borelli e Ramos (1991), a tradição do melodrama também persistiu nos anos 1970 e na virada da década seguinte, quando foram produzidas telenovelas com histórias próximas ao folhetim tradicional. Porém, quando a temática se impôs, veio ajustada ao mundo que se modernizava. Assim, os temas folhetinescos foram readaptados à realidade brasileira, como visto anteriormente ao citar *Selva de Pedra* (1972/73), de Janete Clair, sobre a luta entre o bem e o mal. E que também pode ser observado em outras novelas, como exemplos: *Dancing Days* (1978/79), de Gilberto Braga, sobre uma ex-presidiária que tenta se reaproximar da

filha; *Plumas e Paetês* (1980/81), de Cassiano Gabus Mendes, sobre o envolvimento de uma mulher com dois homens e a troca de identidade; e *Baila Comigo* (1981), de Manoel Carlos, sobre o encontro de gêmeos idênticos que não se conhecem.

Em 1973, foi exibida a primeira telenovela em cores no Brasil, *O Bem-Amado*, de Dias Gomes. Segundo Sadek (2008), a chegada da cor às novelas pouco alterou as narrativas, sendo observada uma leve valorização das imagens. De acordo com o site Memória Roberto Marinho⁶, da Rede Globo, a equipe técnica da novela encontrou dificuldades para se adaptar aos equipamentos e dominar a nova linguagem e o que se viu no vídeo foi uma explosão de luz e cores.

Entretanto, para Sadek (2008), “o mérito de *O Bem-Amado* não está em seu colorido, mas em seu texto, situações e personagens, reconhecidos entre os mais inspirados e criativos da dramaturgia brasileira” (p. 37-38). A história do prefeito Odorico Paraguaçu é uma crítica com humor à sociedade brasileira da época e consagrou o horário das 22 horas da Globo. Essa novela foi a primeira a se tornar produto de exportação, iniciando um novo mercado para as telenovelas brasileiras, que passaram a ser consumidas por plateias de todos os continentes, de inúmeras nacionalidades e idiomas.

A tendência de tramas que veiculam um cotidiano que se propõe crítico – por estar mais próximo da vida real – começou a ser desenvolvida nos anos 1970 e vai se propagar pela teledramaturgia brasileira. Esse fator será o responsável por dar uma identidade à teledramaturgia nacional, diferenciando as telenovelas brasileiras das latino-americanas. O diálogo estabelecido com os campos do cinema, literatura e teatro também contribuiu, e muito, para consagrar as nossas novelas como um legítimo produto cultural brasileiro, conforme descreve Borelli (2001):

O principal deslocamento de eixo temático pode ser detectado na ênfase que se coloca, a partir daí, nos enredos voltados à veiculação de imagens da realidade brasileira; incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período; esta nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira [...]. (p. 33)

⁶ Disponível em: <<http://www.robertomarinho.com.br/obra/tv-globo/decada-de-1970/a-chegada-da-cor.htm>>. Acesso em: 05 jun. 2015.

No interior dessa tendência, destacam-se como exemplos as seguintes novelas de Dias Gomes: *Bandeira 2* (1971/72), que abordava a rivalidade pelo controle do jogo do bicho no subúrbio carioca; e *Saramandaia* (1976), que usou o realismo fantástico de personagens exóticos para abordar questões políticas, culturais e socioeconômicas, fazendo uma analogia entre a cidade fictícia da novela e o Brasil. Outro exemplo é o ciclo de novelas de Lauro César Muniz: *Os Deuses Estão Mortos* (1971), *Escalada* (1975) e *Casarão* (1976), cujas tramas tinham como pano de fundo a História de São Paulo. E a superprodução *Gabriela* (1975), adaptação da obra de Jorge Amado feita por Walter George Durst, que conquistou o público ao misturar sensualidade e discussão sobre questões políticas e sociais.

De acordo com Borelli (2001), o legado deixado por telenovelas como essas se reiterou durante a década de 1980 e persistiu nos anos seguintes, quando continuaram sendo produzidas novelas que mantiveram a perspectiva crítica, através do diálogo com a realidade do país. Entre as produções que desenvolveram essa herança, destacam-se, entre outras: *Roque Santeiro* (1985/86), de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, uma sátira à exploração política e comercial da fé popular, que marcou época apresentando uma cidade fictícia como uma miniatura do Brasil; *Roda de Fogo* (1986/87), de Lauro Cesar Muniz, que tinha no subtexto um retrato do país, com negociações, falcatruas e políticos corruptos; *O Rei do Gado* (1996/97), de Benedito Ruy Barbosa, que trouxe o debate sobre a Reforma Agrária e outras questões sociais atuais; e *A Indomada* (1997), de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, que misturou realismo fantástico, cultura nordestina e hábitos ingleses para fazer um retrato bem-humorado do Brasil.

Nas décadas finais do século XX, a TV floresceu e a produção de telenovelas amadureceu. O período foi marcado pela diversificação da estrutura televisiva – com a chegada da TV a cabo e do videocassete –, e por modificações sociais e políticas – redemocratização, novos movimentos sociais, processo de globalização. Nessa época, a Rede Globo também se viu obrigada a enfrentar a concorrência de outras emissoras, principalmente Manchete e SBT. A TV Manchete (que faliu em 1999) chegou a construir estúdios próprios e produziu algumas novelas que se equipararam às da Globo em qualidade de produção. Foram marcos de sua produção: *Dona Beija* (1986), *Pantanal* (1990) e *Xica da Silva* (1996). Essas novelas provocaram polêmica pelas cenas de nudez em suas tramas.

Nesse contexto, a temática das telenovelas globais se deslocou para novas representações. Antes, conforme Lopes (2003), no período de 1970 e 80, a teledramaturgia brasileira se estruturou em torno de representações da sociedade da época e seu movimento de modernização, através de tramas que representaram as angústias privadas das famílias de classe média, majoritariamente do Rio de Janeiro e São Paulo.

Posteriormente, uma nova perspectiva se desenvolveu no final dos anos 1980 e decorrer da década seguinte. Lopes (2003) afirma que as telenovelas passaram a questionar as representações modernizantes da sociedade dos anos anteriores. A produção que melhor exemplifica essa transformação é *Vale Tudo* (1988/89), de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. O trio de autores conseguiu aliar as nuances dos bons folhetins com uma crítica social a partir do questionamento se valia a pena ser honesto no Brasil. Corrupção e falta de ética conduziam a história, que denunciava a inversão de valores na sociedade da época.

A partir da década de 1990, temas polêmicos foram sendo retratados com mais frequência nas telenovelas nacionais. Através do *merchandising* social⁷ ou da defesa de causas, assuntos contemporâneos foram colocados em evidência pela tela da televisão: o trabalho das ONGs de mães de crianças desaparecidas (*Explode Coração*, 1995/96); a leucemia e o incentivo à doação de medula óssea (*Laços de Família*, 2000/01); a violência doméstica contra mulheres (*Mulheres Apaixonadas*, 2003); dentre outros temas. Da mesma forma, diversos tabus sociais passaram a ser discutidos pelos brasileiros na medida em que começaram a ser representados pela teledramaturgia, quase como um reflexo das pautas retratadas pelos noticiários.

Enfim, muita coisa mudou na TV brasileira desde sua implantação, principalmente a telenovela. Ela começou tímida, ao vivo, passou a ser diária, mudou de formato, ganhou brasilidade e características próprias que a diferem da teledramaturgia de outros países, conforme ilustra Pallottini (2000):

Às histórias de um romantismo primitivo, que se passavam em lugares e épocas distantes e exóticos, com personagens esquemáticos e nenhuma ligação com o mundo brasileiro, sucederam enredos mais realistas, reconhecíveis pelas pessoas comuns dentro do seu mundo comum, enredos que cobrem, é verdade, quase tão somente a parcela das pessoas que vivem entre a pequena classe média e o universo dos milionários; mas

⁷ É a inserção – intencional, sistemática e com propósitos educativos bem definidos – de questões sociais e mensagens educativas nas tramas e enredos das telenovelas, minisséries e outros programas de TV.

que, de qualquer forma, tocam, ainda que às vezes ligeiramente, um mundo real de carências, vícios e miséria. (p. 2)

As novelas produzidas nos anos 2000 revelaram tendências marcadas pela ênfase nas mudanças apontadas na década anterior e por certa extensão dessa modernização, como ficou evidente em: *O Clone* (2001/02), de Glória Perez, que mesclou cultura árabe, clonagem humana e dependência química, misturando tradição e modernidade para relatar uma história de amor; *Senhora do Destino* (2004/05), de Aguinaldo Silva, cuja inovação ficou por conta da vilã Nazaré (Renata Sorrah), que emplacou diversos bordões e abriu caminho para uma geração de antagonistas carismáticos na televisão; *A Favorita* (2008/09), de João Emanuel Carneiro, que fugiu dos modelos habituais de folhetim ao iniciar a trama sem revelar ao público quem era a vilã e quem era a mocinha, deixando os telespectadores em dúvida.

Portanto, muitas características foram alteradas, desenvolvidas ou abandonadas com o objetivo de contar a história e manter o telespectador interessado. Atualmente, além da Rede Globo, mantêm a produção de novelas o SBT e a Rede Record. Esta última se tornou o segundo polo de produção de ficção televisiva no país, com grandes investimentos no setor. Uma análise pertinente sobre o panorama da produção de telenovelas no Brasil nos últimos anos, sobretudo as globais, revela uma diversidade temática a cada cena, conforme caracteriza Sadek (2008):

As produções mais recentes apresentam uma combinação de situações e de personagens mais compatível com o voyeurismo do espectador, promovendo mudanças de cenas similares a um *zapping*, sem haver troca de canal. São exibidos, simultaneamente, personagens, cenas e situações trágicas, cômicas, sensuais, violentas, sociais, intimistas e psicológicas, encadeadas como se o espectador tivesse mudado de canal e sempre encontrasse boas tramas. (p. 39)

Na fase atual da teledramaturgia brasileira, a aproximação do conteúdo à realidade do telespectador parece ser uma concepção que continua presente na forma de fazer novela. Observa-se também a inserção de protagonistas oriundos de classes populares como perspectiva central nos conteúdos televisivos atuais, como pode ser percebido ao analisar produções globais recentes, como, por exemplo: *Avenida Brasil* (2012), de João Emanuel Carneiro, cujos personagens principais não eram pessoas ricas ou donas de um padrão de vida inalcançável, com um enredo de

vingança que abordou as relações estabelecidas em um lixão, enfocando os bairros do subúrbio carioca; *Cheias de Charme* (2012), de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, cujo trio de protagonistas era formado por empregadas domésticas, que se aproximam para lutar por seus direitos e acabam criando um grupo musical; e *Salve Jorge* (2012/13), de Glória Perez, cuja mocinha da história é moradora do Complexo de Favelas do Alemão, no Rio de Janeiro, um dos principais núcleos da trama.

As produções da Globo em exibição no momento também são expoentes significativos dessa perspectiva que reflete o contexto social e cultural do país. Como se percebe pelos títulos, as novelas *I Love Paraisópolis* – de Alcides Nogueira e Mário Teixeira, exibida na faixa das 19 horas –, e *Babilônia* – de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, das 21 horas –, possuem tramas ambientadas em favelas de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente.

A novela substituta no horário das 21, *A Regra do Jogo* – antes chamada provisoriamente de *Favela Chique* –, prevista para estreiar no segundo semestre do corrente ano, também terá uma comunidade popular como ambientação. Mais do que uma coincidência, a sequência de histórias tendo favelas como cenário reflete o interesse em criar histórias próximas ao cotidiano de uma parcela significativa da população.

Mais de 60 anos de exercício constante da arte de produzir telenovela fez com que seus realizadores – autores, diretores, atores e técnicos, em geral – se cercassem cada vez mais de cuidados para a concretização e sucesso de sua produção. Isso também se deve ao aprimoramento das exigências de um público fiel atento e exigente, que acabou por se tornar perito em decodificar o produto. Dessa forma, o atual estágio de realização da telenovela brasileira carrega consigo um aperfeiçoamento continuado da construção dramatúrgica desse gênero de ficção audiovisual – e que ainda é o produto de maior audiência da televisão nacional.

2.3 Sinopse de *Amor à Vida*

Amor à Vida foi exibida pela Rede Globo na faixa das 21 horas, considerado o principal horário de telenovelas da emissora. A trama teve 221 capítulos, exibidos de 20 de maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014, com direção-geral de Mauro Mendonça

Filho e núcleo de Wolf Maya. Marcou a estreia de Walcyr Carrasco⁸ como autor de uma novela desse horário (ficha técnica completa disponível no “Anexo A”).

A seguir, apresento uma retrospectiva sobre a trama principal da novela. Além de ter acompanhado sua exibição, para elaborar esse resumo utilizo informações publicadas no portal Memória Globo⁹, site que apresenta um acervo de vídeos, fotos e textos sobre essa novela e demais produções da emissora.

A história apresentou uma trama contemporânea e urbana, ambientada em São Paulo, cujo tema central gira em torno dos segredos que movem as relações familiares. Foi uma novela com típicos temas folhetinescos, como: a separação de bebê da mãe, os segredos de paternidade e as desavenças entre irmãos. O importante é destacar que a novela inovou ao apresentar um vilão homossexual que se redime das maldades ao longo da história, que será analisado posteriormente neste trabalho.

Em primeiro plano está a rica e bem-sucedida família Khoury, um modelo de família feliz, formada pelo médico César (Antonio Fagundes), sua mulher Pilar (Susana Vieira) e os filhos Félix (Mateus Solano) e Paloma (Paolla Oliveira). Sob as aparências, porém, escondem-se segredos alimentados por mágoas, ciúmes, e ambições. César demonstra muito afeto pela filha, na qual projeta seu próprio futuro. Já a matriarca da família mima o filho mais velho, por quem o pai não demonstra apreço.

César e Pilar parecem um casal em harmonia. Ela, dermatologista que largou a profissão para cuidar da família, é apaixonada pelo médico, e não consegue imaginar sua vida sem ele. Por amor, sempre relevou os casos extraconjugais do marido, diretor-presidente do hospital San Magno, um dos núcleos principais da novela. Um desses casos vira determinante para uma série de reviravoltas na trama – o médico havia sido amante de Mariah (Lúcia Veríssimo), uma bailarina famosa que engravidou de Paloma, mas não pôde ficar com a filha, levada por César para morar com ele e a esposa.

⁸ O autor já havia escrito novelas para as outras faixas da emissora, como: *O Cravo e a Rosa* (2000/01), *A Padroeira* (2001/02), *Chocolate com Pimenta* (2003/04), *Alma Gêmea* (2005/06), *Sete Pecados* (2007/08), *Caras e Bocas* (2009/10), *Morde e Assopra* (2011) e a segunda versão de *Gabriela* (2012). Em sua carreira literária, também escreveu livros juvenis e adultos e peças de teatro.

⁹ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/amor-a-vida.htm>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

Paloma, a filha preferida de César, é uma jovem intensa, que não consegue entender por que sua relação com a mãe é tão carregada de tensões e conflitos. Félix, por sua vez, é o “queridinho” de Pilar. Ele sonha em um dia assumir a direção do hospital da família, e vê a irmã como um obstáculo. No fundo, esconde uma grande mágoa por não ser amado pelo pai com a mesma intensidade com que César ama Paloma, por isso tem raiva dela. Paloma, no entanto, ama o irmão, em quem confia plenamente.

A história começa dez anos antes, quando os Khoury viajam ao Peru para comemorar o ingresso de Paloma no curso de Medicina. Félix aproveita as brigas da irmã com a mãe para tentar jogá-la contra os pais. Embora não tenha provas, ele acredita que Paloma é adotada, e convence a irmã disso. Desnorteada, Paloma rompe com os pais e decide reescrever sua trajetória ao lado de Ninho (Juliano Cazarré), rapaz que conhece na viagem, e por quem se apaixona. Ela abre mão do futuro previsível, da carreira médica e das posses da família para experimentar uma vida livre, sem metas traçadas. Ninho a convence a seguir seus passos, ou seja, andar sem rumo, com um estilo de vida onde não há espaço para regras, disciplinas nem amarras familiares que considera conservadoras.

Apaixonados e sem um tostão no bolso, Paloma e Ninho se aventuram e vão parar na Bolívia. A jovem, no entanto, engravida, e os dois decidem voltar ao Brasil. Sem recursos, Ninho aceita transportar droga colada ao próprio corpo, mas é preso no aeroporto. Paloma consegue embarcar para São Paulo, e procura Félix em busca de ajuda. Frio e calculista, ele consegue libertar Ninho e reaproximá-lo da irmã, sem que Pilar e César desconfiem da gravidez.

Porém, Paloma e Ninho, embora se amem, não se entendem mais, já que têm prioridades e objetivos diferentes. Após uma discussão em um bar, Ninho deixa Paloma sozinha, e ela dá à luz uma menina, em condições precárias, no banheiro do estabelecimento. Márcia (Elizabeth Savala), uma desconhecida, é quem faz o parto. Com receio da polícia, ela pede socorro e trata de deixar o local, deixando Paloma desmaiada e o bebê a seu lado. Paloma perde os sentidos durante o parto, e não chega a ver a filha viva.

Félix encontra Paloma e o bebê no banheiro do bar, acha que a irmã está morta e, sorrateiramente, leva com ele a criança, que joga em uma caçamba de lixo. Paralelamente ao drama de Paloma, transcorre a história de Bruno (Malvino Salvador), que vê sua vida se transformar em uma grande tragédia quando a mulher,

Luana (Gabriela Duarte), e o filho recém-nascido morrem no parto, no centro cirúrgico do San Magno. Desesperado, ele sai à rua e, caminhando a esmo, ouve o choro da criança abandonada em meio aos sacos de lixo. Bruno vê na menina um presente divino e, sem hesitar, decide criá-la como seu pai, contando com a convivência da mãe, Ordália (Eliane Giardini), enfermeira do San Magno, e da obstetra Glauce (Leona Cavalli), que é secretamente apaixonada por ele. As duas atestam que Luana deu à luz uma menina.

Levada para o hospital da família, Paloma é informada de que foi encontrada sozinha, e que seu bebê desapareceu, ou pode ter morrido. Coincidentemente, ela acaba amamentando a filha ao conhecer a suposta filha de Bruno no berçário. Paloma logo se afeiçoa à menina.

A história dá um salto de dez anos. Paloma nunca se recuperou da perda da filha e da paixão amarga que viveu com Ninho. Ela se torna pediatra, e passa a cuidar justamente de Paulinha (Klara Castanho), a filha de Bruno, que reaparece em sua vida. Com o reencontro, os dois se apaixonam. É a chance para que os três formem uma família.

A verdade sobre a origem de Paulinha vem à tona quando a menina precisa fazer uma cirurgia complicada. Paloma decide doar parte de seu fígado para salvar a vida da garota e, após os exames de praxe, desconfia que ela é sua filha desaparecida, o que é confirmado pelo teste de DNA. Convicta de que Bruno roubou sua filha, ela rompe com o corretor de imóveis e entra com uma ação na Justiça para ficar com Paulinha.

Félix não se conforma com a descoberta e faz o que pode para prejudicar Paloma, inclusive se aliando a Glauce – que nunca esqueceu Bruno – para tirar Paulinha de seu caminho. Para ele, a menina representa um obstáculo a seu sonho de chegar à direção do San Magno, pois tem certeza de que César, caindo de amores pela filha e pela neta, vai preteri-lo.

O vilão, com a ajuda de Glauce, falsifica um segundo teste de DNA; manipula Ninho, que ainda é apaixonado por Paloma, para que ele não desista de reconquistá-la; e não hesita em tentar provocar a morte de Paulinha, trocando o medicamento que ela precisa tomar. Além disso, Félix incentiva e financia o sequestro da menina. Juntamente com Alejandra (Maria Maya), Ninho leva Paulinha para o Peru, certo de que Paloma irá atrás dele e que os dois podem se reconciliar. Paulinha, no entanto, é resgatada por Bruno e Paloma.

César e Pilar se separam ao longo da novela, em decorrência das traições do marido com Aline (Vanessa Giácomo). O interesse da jovem pelo médico faz parte de um plano de vingança, articulado por ela e sua tia Mariah, a mãe biológica de Paloma. Mariah criou Aline inculcando na menina o desejo de vingança contra César, que sempre julgou responsável pelo acidente de carro que sofreu no passado – a bailarina foi obrigada a abandonar a carreira, condenada durante anos a uma cadeira de rodas, e a mãe de Aline morreu na tragédia.

Fazendo-se de boa moça, Aline consegue um emprego como secretária de César e passa a frequentar a casa da família. Sedutora e artilosa, a jovem vira amante do médico e engravida dele. César, então, decide se separar de Pilar e desenvolve uma paixão cega por Aline. Eles se casam e vão morar em uma mansão num condomínio distante – a localização da casa faz parte do plano da vilã, cujo objetivo é roubar toda a fortuna do médico. No último capítulo, Pilar revela que planejou o acidente de carro que motivou a trama de vingança da vilã, e Aline morre eletrocutada na cerca do muro da prisão, após tentativa de fuga.

No decorrer da história, Félix sofre um golpe do destino e se transforma em outra pessoa. No fim, ele é perdoado pela irmã, após mostrar que realmente se regenerou. Sua redenção ficou comprovada ao negar o convite de Paloma para trabalhar no hospital da família – cuja conquista da presidência lhe motivou a fazer vilanias. Além disso, em um gesto de extrema grandeza, ele se oferece para levar o pai – que ficou com sequelas após sofrer um AVC – para morar com ele na praia. Assim, Félix opta por uma vida mais simples ao lado do companheiro Niko (Thiago Fragoso) – juntos, os dois protagonizaram o primeiro beijo gay exibido em uma novela da Rede Globo e entraram para a história da teledramaturgia nacional.

3 TELENOVELA: estrutura e personagens

Embora a telenovela tenha se desenvolvido no Brasil no decorrer da década de 1960, é importante destacar que a sua estrutura também sofreu inúmeras alterações ao longo dos anos, em relação ao número de capítulos, frequência de transmissão e, principalmente, em relação aos temas abordados – como foi brevemente apresentado no capítulo anterior deste trabalho.

Sendo uma obra audiovisual, o gênero somou à sua raiz literária folhetinesca elementos dramáticos do teatro e da produção cinematográfica. Dessa forma, as telenovelas se apoiaram em narrativas existentes e, considerando muitos outros fatores e influências, foram criando e evoluindo seu modo específico de contar as histórias, que, por sua vez, são constituídas e vividas pelas ações dos personagens.

Portanto, a telenovela é, pelas características que adquiriu, estruturalmente complexa. De proporções gigantescas, ela enfoca grande quantidade de assuntos, de histórias e personagens, através de seus conflitos, multiplicidade de ações e diversidade de tramas. Estas fazem parte da estrutura constitucional da novela televisiva: uma trama principal, na qual os protagonistas se relacionam; e subtramas que se desenvolvem individualmente e se enrolam no conjunto, complicando-se à medida que a novela avança (PALLOTTINI, 1998).

3.1 Formatos e narratividade

Ao longo de sua história, as telenovelas desenvolveram seu paradigma estético e narrativo de um modo particular. Apesar da influência que sofreu dos gêneros literários e de outras mídias, como se mencionou anteriormente, o formato tornou-se produtor de sua própria narrativa audiovisual. Além disso, em sua participação na consolidação da indústria televisiva, a telenovela adquiriu o caráter específico de um produto cultural vinculado às raízes populares e de massa. Martín-Barbero e Rey (2001) revelam que:

Essas modificações do relato obviamente vão acompanhadas de outras transições necessárias e totalmente próximas. Mais ainda, trata-se de transições que ajudam a configurar o gênero. Da realização ao vivo se passa, pouco a pouco, à gravação. Produz-se uma variação substancial dos tempos e dos ritmos. Reduzem-se os tempos de ensaio, as emissões se fazem mais seguidas até alcançar sua continuidade diária, vai se prolongando a duração da obra (até alcançar parâmetros internacionais, que

facilitam sua comercialização décadas mais adiante, como também a racionalização de seus custos e o ingresso suficiente de dinheiro através da pauta publicitária) e, até mesmo, a telenovela passa a gerar suas próprias condições de realização. (p. 144-145)

É importante destacar também que a estrutura narrativa desse gênero variou de acordo com o seu local de produção, o que representou uma certa apropriação do formato em cada país. As telenovelas colombianas, por exemplo, desde o início foram bastante influenciadas por obras literárias. Em um primeiro momento, trata-se de adaptações de autores estrangeiros e, a partir dos anos 1970, as obras nacionais começaram a ser consideradas. No caso do México, a estrutura melodramática jamais foi completamente superada, além de a influência cinematográfica revelar-se quase inexistente nas produções desse país (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001).

Assim, em relação ao seu formato e narratividade, Martín-Barbero e Rey (2001) consideram a existência de dois tipos básicos de telenovela: o primeiro, denominado pelos autores de “tradicional”, é herdeiro direto das radionovelas cubanas, em que o elemento trágico é predominante. O segundo é chamado “moderno” – no qual a telenovela brasileira se inclui –, em que predominam alguns elementos realistas e do cotidiano, além da inserção de elementos culturais, minimizando o esquema melodramático. De acordo com os autores:

No primeiro modelo, os conflitos centrais são os de parentesco, a estrutura dos estratos sociais é cruelmente maniqueísta e os personagens são puros signos. [...] No segundo modelo, a rigidez dos esquemas e as ritualizações são penetradas por imaginários de classe e território, de gênero e de geração, ao mesmo tempo que se exploram possibilidades expressivas abertas pelo cinema, pela publicidade e pelo videoclipe. Os personagens se libertam, em alguma medida, do peso do destino e, afastando-se dos grandes símbolos, se aproximam das rotinas cotidianas e das ambiguidades da história, da diversidade das falas e dos costumes. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 120-121)

Os mesmos autores (2001) explicam que, no histórico de desenvolvimento da indústria telenovelesca latino-americana, a dependência do formato radiofônico e da concepção da imagem como mera ilustração de um “drama falado” foi sendo superada à medida que a televisão foi se industrializando e as equipes de produção (autores, diretores, fotógrafos, especialistas em som, cenógrafos, editores) iam se apropriando de suas possibilidades expressivas. A contribuição do cinema foi fundamental para isso, e a televisão brasileira soube aproveitar muito bem a

experiência cinematográfica – o que influenciou decisivamente na formatação do produto nacional e da sua narratividade.

Enquanto que, no caso do Brasil, a produção de telenovelas incorporou atores de teatro, diretores de cinema e prestigiados escritores, em outros países, num primeiro momento, o meio televisivo era repellido pelos artistas e escritores por ser considerado um âmbito profissional inferior. Isso contribuiu para a soberania brasileira na indústria de telenovelas – sobretudo a Rede Globo, que manteve uma regularidade na produção de ficção televisiva ao longo dos anos. Um exemplo da complexidade adquirida pela indústria de telenovelas foi a produção brasileira *Roque Santeiro* (1985/86), que mobilizou 800 profissionais, dentre eles, dois dramaturgos, um roteirista e um pesquisador (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001).

Além disso, na sua trajetória de desenvolvimento, a narratividade da ficção televisiva nacional se fundamentou no retrato da realidade. Para Lopes (2003), a vocação da novela brasileira está em constantemente renovar as imagens do cotidiano do país, optando por uma definição clara no tempo e no espaço. É a combinação do documentário – em referência ao seu caráter atual – com o melodrama televisivo.

Assim, assuntos do cotidiano entram na telenovela como se ela fosse uma extensão dos noticiários. A teledramaturgia brasileira se constituiu, então, como um gênero híbrido, capaz de fundir no melodrama outros subgêneros como o cômico, o realismo fantástico, o drama e o romântico. Além desses, a verossimilhança e as temáticas polêmicas também contribuíram para tornar a telenovela uma preferência nacional (LOPES, 2003).

Nessa mesma perspectiva, Borelli (2001) destaca que o modelo narrativo brasileiro passou por significativas transformações com a introdução de novas temáticas e do diálogo do melodrama com outros “territórios de ficcionalidade”, como a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo. São tramas que, paralelamente ao fio condutor melodramático, inserem-se no contexto do enredo e passam a dialogar com matrizes constitutivas destes outros “territórios”. A autora afirma que:

Estas “novidades” invadem gradativamente o espaço constituído do melodrama e, mesmo sem romper com sua hegemonia, flexibilizam o modelo narrativo gerando alterações significativas no padrão tradicional. Recompôr, portanto, a história das telenovelas no Brasil, sob a ótica dos territórios de ficcionalidade, supõe considerar este processo de elaboração

e entrecruzamento de traços das matrizes culturais originárias. Isto tudo, aliado aos aspectos já citados de alterações no processo produtivo nos anos 70, 80 e 90, diferencia, e muito, as telenovelas brasileiras das latino-americanas, que permanecem fiéis não só às matrizes clássicas do melodrama, mas também a padrões de produção menos complexos e sofisticados que os de algumas TVs no Brasil. (BORELLI, 2001, p. 34)

Dessa forma, as tramas das telenovelas brasileiras são, de modo geral, movidas pela exploração de temas contemporâneos, que são mesclados com temáticas que se repetem. E, apesar de algumas novelas buscarem inovar, a herança folhetinesca se mantém presente. De acordo com Fernandes (1997), atrás da aparência renovadora a que algumas produções se propõem, existem os clichês do dramalhão, que acabam se sobrepondo às ideias revolucionárias de textos e direção. O mesmo autor lembra que o objetivo principal da telenovela é atingir o grande público rapidamente, e que ela se sustenta por ser uma arte ligada ao populismo; portanto, não pretende uma falsa erudição. Para se conhecer a telenovela brasileira essencialmente, pode-se considerar o roteiro-base que desenvolve essas tramas:

Uma grande história de amor no centro, rodeada por conflitos familiares. Um mistério ou um segredo que o público desconhece e os personagens não, ou vice-versa. O passado influenciando decisivamente no presente. Os sonhos e a ascensão de uns, e a decadência e a tristeza de outros. O choque de classes, resumido na sofrível mistura de pobres e ricos. Um sucesso depende de o autor saber trabalhar essas fórmulas básicas. (FERNANDES, 1997, p. 22-23)

Nessa mesma linha de pensamento, Lopes (2003) aponta outros recursos dramáticos típicos das tramas novelescas e que se misturam a outros temas atuais da sociedade para constituir a telenovela brasileira. A autora elenca temáticas que aparecem de maneira recorrente nas telenovelas, como: identidades falsas, trocas de filhos, pais desconhecidos, heranças repentinas e ascensão social via casamento. Além disso, segundo ela:

As tramas das novelas são, em geral, movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas; arcaicas e modernas, representadas como tendências intrínsecas e simultâneas da contemporaneidade brasileira. (LOPES, 2003, p. 25)

Em relação à complexidade estrutural das telenovelas, Sadek (2008) afirma que a organização desse formato televisivo apresenta aspectos semelhantes a um mosaico, uma rede de tramas que se desenvolvem em linhas dramáticas

independentes, mas que se interferem. Além de contemplar uma diversidade de histórias, essas relações evoluem de maneira simultânea. Segundo o autor:

A estrutura de uma telenovela é como um feixe de tramas que se desenvolvem paralelamente, podendo ser agrupadas em núcleos dramáticos. Cada linha desse feixe apresenta características próprias e corresponde a um drama específico; já um grupo de linhas com traços comuns compõe um núcleo. Em vários momentos uma linha toca outras, mesmo sendo independente ou pertencendo a outro núcleo. (SADEK, 2008, p. 48)

Para contemplar esse intenso número de ações, a fórmula dramática aprimorada pelas novelas trabalha com muitos personagens, estabelecendo ligações entre dramas independentes e mostrando relações entre personagens de linhas dramáticas distintas. De acordo com o mesmo autor: “A avalanche de fatos é uma das características das narrativas mais modernas, dá ao público a sensação de movimento e atrai interesse pela história a que se assiste.” (SADEK, 2008, p. 79).

Como há muitas histórias que se desenvolvem ao mesmo tempo, as tramas novelescas frequentemente fazem uso de recursos baseados na casualidade das ações. Em sua análise da telenovela através de um olhar cinematográfico, Sadek (2008) ressalta que o cinema procura usar elementos como esse com parcimônia, tendo em vista que “a arte da autoria está também na montagem eficiente e criativa da cadeia de relações de causa e efeito.” (2008, p. 74). No entanto, diferentemente da maioria dos filmes, a utilização da coincidência como estratégia narrativa é um recurso recorrente no desenvolvimento da ficção televisiva, visto que:

Há coincidências que facilitam o entrelaçamento das tramas de diversos núcleos. Elas ajudam a fechar o universo da telenovela, ou seja, permitem que os personagens se relacionem apenas entre si, como se o mundo fora das tramas não existisse. [...] A economia com que o cinema usa esses recursos se contrapõe à facilidade e abundância com que as telenovelas os adotam. (SADEK, 2008, p. 74)

Dessa forma, as coincidências se constituem em um elemento que merece destaque ao se analisar a estrutura narrativa das novelas. Na teledramaturgia essa fórmula é abundante como recurso narrativo, pois promove o encadeamento das tramas de diferentes núcleos e dá continuidade e fluidez à história, para que, por exemplo, determinados personagens se encontrem. Muitos são os casos desses encontros explicados pelo acaso nas telenovelas, como, por exemplo, quando mãe e filha se envolvem amorosamente com o mesmo homem, sem terem se conhecido

antes, como na novela *Laços de Família* (2000/01); ou quando irmãos se apaixonam sem saber que são parentes.

A trama das seis em exibição atualmente, *Sete Vidas*, mostra um casal que se apaixona sem saber que são supostamente meios-irmãos. Mas o tabu do incesto dificilmente é concretizado nas telenovelas, e logo os personagens descobrem que não são filhos dos mesmos pais, como ocorreu nessa produção. Outro exemplo é quando irmãos rivais descobrem que, por um acaso do destino, se apaixonaram pela mesma mulher, que foi a trama inicial de *Alto Astral* (2014/15), outra produção global recente. Nessa novela das sete, o protagonista se apaixona pela mocinha sem saber que ela é noiva do seu irmão, o vilão da novela.

As coincidências como estratégia narrativa também permearam a trama de *Amor à Vida*, e foram perceptíveis nos primeiros capítulos, que têm um hospital como cenário. O mocinho Bruno, após sair vagando pelas ruas da imensidão de São Paulo, se depara com um bebê abandonado em uma caçamba de lixo. Por um acaso novelesco, a mãe de Bruno é enfermeira do hospital da família de Paloma, onde a mesma está internada após o parto e local aonde Bruno leva a menina que acabara de encontrar. O segundo capítulo termina com Paloma no berçário do hospital segurando o bebê, sem saber que está diante de sua própria filha desaparecida.

Além das coincidências, há outros fatos acidentais, encadeamentos frequentemente usados pelas telenovelas para articular suas tramas, como: esbarrões, maneira primária de encontro entre personagens; e conversas ouvidas por acaso, quando um personagem chega sem ser notado. São fórmulas de colocar os personagens em contato ou formas rápidas de fazer a informação circular na trama. Sobre essas articulações narrativas, Sadek afirma que “as telenovelas as utilizam confortavelmente, e o espectador, principal interessado, convive bem com essas situações, sem exibir qualquer juízo de valores ou de restrição por esse motivo.” (2008, p. 74).

O mesmo autor (2008) afirma ainda que a organização da estrutura de uma novela precisa de repetições, que também são usadas como estratégias de narratividade. Isso se explica pelas próprias características de produção e recepção do formato: grande quantidade de acontecimentos; extensão de capítulos; longo período de exibição; fracionamento da transmissão; interrupções do intervalo comercial; desvio de atenção do espectador; concorrência com outros programas ou

outras mídias. Considerando esses fatores, “é razoável que se repitam assuntos, problemas e características dos personagens para ajudar na memorização e compreensão do público” (SADEK, 2008, p. 76). Sendo assim, uma causa, para ser relacionada com seu efeito, precisa ser repetida muitas vezes, ativando a memória dos telespectadores.

Em resumo, além de contar com a presença dos recursos narrativos citados, o formato novelesco pode ser descrito, essencialmente, como sendo um gênero de ficção televisiva, elaborado com técnicas cinematográficas, e que é transmitido de forma parcelada. Atualmente, a telenovela brasileira tem mais de 100 e menos de 200 capítulos, em média. Cada um deles tem uma microestrutura, que desenvolve uma narrativa com o objetivo de criar situações de expectativa para o capítulo seguinte, a fim de prender a atenção do telespectador, os chamados ganchos. Os elementos descritos até aqui deram à telenovela o seu contorno atual, conforme caracteriza Pallottini (1998):

[...] escrita por capítulos; dimensão alargada com tendência a aumentar exageradamente, para manter a atenção do consumidor; estrutura aberta (peculiarmente aberta), passível de receber o influxo do consumidor – o famoso *feedback*; tom predominantemente melodramático de cunho sentimental, emocional, em princípio dirigido a um público feminino, tomado de uma forma preconceituosa e superficial; predominância de movimento externo e acontecimentos vários, característica do romance romântico de menor qualidade em detrimento da criação de caracteres e aprofundamento psicológico; criação do suspense um tanto superficial, ao qual, às vezes, não correspondem sequências verossímeis e necessárias; tom popular e sensacionalista; e, finalmente, o caráter sobretudo maniqueísta que enfatiza as soluções dadas pela emoção [...]. (PALLOTTINI, 1998, p. 56)

No entanto, no que se refere ao formato, a mesma autora (1998) destaca que a grande originalidade das telenovelas brasileiras é a possibilidade de diálogo com o público, isto é, ela é escrita ao mesmo tempo em que é exibida. O caráter aberto desse formato o torna ainda mais imprevisível e, por isso, mais complexo.

As novelas da Globo, em geral, são exibidas num período muito próximo ao qual são produzidas. Isso permite, se necessário, a mudança no comportamento de seus personagens e suas ações ou a introdução de novos papéis para “vivificar” a história – ou até mesmo alterações estéticas na fotografia das cenas, por exemplo. Essas adaptações podem ser determinadas pelos índices de audiência, pelas eventuais necessidades da equipe de produção (por motivos de saúde dos atores ou outros problemas pessoais) ou pela influência dos grupos de discussão da novela.

É importante destacar a participação desses grupos, principalmente nas produções globais. Eles são reuniões realizadas no decorrer das novelas com telespectadores de várias faixas etárias, níveis de escolaridade e classes sociais, para debater sobre os personagens e sobre a receptividade da história de uma maneira geral. O fórum discute sobre o desenvolvimento das tramas e a aceitação ou rejeição a determinados personagens, ou seja, é uma pesquisa para saber a opinião do público.

Um exemplo atual é o caso da novela *Babilônia*, novela das nove da Globo em exibição no momento. Após a primeira semana e a partir dos primeiros resultados de audiência, a direção da emissora antecipou a participação dos grupos de discussão. A opinião dos telespectadores motivou mudanças no ritmo de algumas tramas e na estética da novela, que precisou ser praticamente relançada para tentar agradar o público.

A produção da novela optou, então, pela retirada dos diálogos sem importância e dos momentos quentes e sexuais, deixando a novela com mais chances de prender o público de todas as faixas etárias e níveis de conservadorismo. Desse modo, ocorreu uma série de reformulações nas sinopses de diversos personagens: Alice (Sophie Charlotte), que seria garota de programa de luxo, acabou se tornando uma mocinha mais tradicional; as vilãs Beatriz (Gloria Pires) e Inês (Adriana Esteves), que eram cúmplices no começo da novela, viraram grandes inimigas antes do previsto; o personagem Carlos Alberto (Marcos Pasquim), que teria um envolvimento com outro homem, se apaixonou pela mocinha da história de uma hora para outra.

Para aumentar as cenas de ação e dar mais agilidade à trama, a revelação do segredo envolvendo as vilãs foi adiantada – na adolescência, Beatriz seduzira o pai de Inês e ele se matou na cadeia. Em pouco tempo, Beatriz acabou com seu casamento, foi presa, voltou a ficar poderosa e começou a ser novamente ameaçada por sua rival Regina (Camila Pitanga). Além disso, o casal homossexual formado por Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg teve sua participação reduzida na história, e os momentos de demonstração afetiva entre as senhoras lésbicas foram suspensos.

Mesmo com uma abertura diferente e fotografia mais clara, a história não recuperou os índices perdidos ao final de *Império*, novela antecessora no horário. As mudanças no andamento das tramas e nas sinopses de alguns personagens

também não elevaram a audiência. Rejeitada pela audiência e “vaiada” pela crítica, ou seja, sem perspectiva de crescimento, a expectativa é de que a direção da emissora diminua a quantidade de capítulos da novela¹⁰.

Como citado anteriormente, as telenovelas sofreram adaptações até chegarem ao formato com que se apresentam atualmente. Segundo Sadek (2008), a característica típica da linguagem das telenovelas mais recentes é a divisão em vários núcleos de ação, cada um com suas respectivas “linhas dramáticas”, cheias de idas e vindas, e nas quais os personagens atuam. Assim, sua estrutura complexa é definida pelo desenvolvimento de várias tramas simultaneamente:

Uma telenovela contemporânea trabalha com várias tramas ao mesmo tempo. As produções de décadas atrás não eram tão ricas em variedade e quantidade de dramas, e esse aprofundamento da estrutura em mosaicos parece constituir-se em um traço marcante dessa modalidade de contar histórias. (SADEK, 2008, p. 47)

Outra perspectiva atual sobre a construção narrativa pode ser estabelecida ao analisar o ritmo dos acontecimentos das tramas. O público passou a se interessar por histórias dinâmicas, que não esperam o próximo capítulo para se desdobrar. O ritmo dos acontecimentos ficou mais rápido, o que evidencia que a evolução da trama tem que acontecer juntamente com a movimentação dos personagens, trazendo fatos relevantes para a história. O suspense dos ganchos folhetinescos não podem se estender por muito tempo, senão o telespectador muda de canal – ou de mídia. Nesse ponto, as novas tecnologias digitais e a concorrência com as redes sociais virtuais também devem ser consideradas, bem como as transformações ocasionadas na produção, circulação e recepção da ficção televisiva¹¹.

A novela *Avenida Brasil* (2012), maior sucesso de audiência e repercussão dos últimos anos no horário nobre da Globo, reflete esse panorama atual. Os acontecimentos se desenvolviam em um ritmo narrativo acelerado, com encadeamentos que se desenrolavam em capítulos próximos – sem os chamados “tempos mortos” ou “barrigas”, comuns em outras tramas para recheiar a extensão de capítulos. Em relação aos temas abordados, essa novela articulou conflitos

¹⁰ *Babilônia* tem tido médias em torno de 25 pontos, segundo o IBOPE (maio de 2015). É a pior audiência da história do horário, o principal da grade de programação da Rede Globo. Disponível em: <<http://www.ibopemedia.com/top-5-gsp-audiencia-de-tv-2505-a-31052015/>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

¹¹ Ver mais sobre o assunto em: LOPES, M. I. V. (Org). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

clássicos, como traição, morte, abuso e vingança, contextualizando com elementos presentes em diversos países e na vida humana. Além disso, a novela “brincou” com aspectos e componentes fortes da realidade das classes em ascensão na atualidade, o que gerou uma identificação no telespectador brasileiro – e no público estrangeiro, visto que a novela se tornou a mais vendida da Globo no exterior¹².

Além de fatores aliados ao texto, o tratamento estético foi o diferencial da produção. Nesse caso, a direção de Amora Mautner também contribuiu para o sucesso da produção, evidenciando que telenovela é uma obra coletiva. A diretora estimulava a espontaneidade dramática, apostando na improvisação dos atores e na inserção dos chamados “cacos” – quando os atores adaptam as falas para soar mais natural. Era comum também em núcleos com mais personagens que eles falassem todos ao mesmo tempo. Desse modo, as cenas rigorosamente ensaiadas foram substituídas pela espontaneidade da atuação.

No entanto, *Em Família* (2014), outra produção global das nove, teve um desenvolvimento narrativo mais lento – característico das obras de Manoel Carlos. Porém, dessa vez, a habilidade do autor em retratar dramas realistas, urbanos e contemporâneos não funcionou. As tramas da novela se arrastavam, com muitas cenas sem compromisso com o desenvolvimento das histórias. As sequências eram costuradas com diálogos irrelevantes e fora da trama principal, numa intenção de deixar as falas mais naturais – cenas imensas com cafés da manhã, pessoas tomando água de coco ou correndo na praia, por exemplo.

E para o espectador que estava acostumado com a velocidade dos acontecimentos das telenovelas antecessoras, logo se incomodou com os diálogos longos e a lentidão dessa trama, o que implicou na queda da audiência. A novela teve sua duração encurtada, finalizando com 143 capítulos – a média de uma produção do horário é entre 180 e 200 capítulos¹³.

Casos como esse, com muitas sequências sem função dramática, parecem que não fazem mais tanto sucesso com o público, tendo em vista o fracasso dessa novela. Cenas sem compromisso com a ação e o retrato de acontecimentos avulsos,

¹² Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/novelas/noticia/2013/07/avenida-brasil-e-novela-mais-vendida-da-globo-no-externo.html>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

¹³ *Em Família* teve os números de audiência considerados abaixo da meta – despencou dos 40 pontos na Grande São Paulo, quando a Globo exibiu a reta final de *Amor à Vida*, para índices inferiores a 30 pontos, de acordo dados do IBOPE (janeiro-fevereiro/2014). Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/conhecimento/TabelasMidia/audienciadetvsp/Paginas/default.aspx?p=3>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

que apenas marcam a pura existência dos personagens, passaram, inclusive, a sofrer rejeição do público. Dessa forma, analisando a condução da narratividade das telenovelas atuais, observa-se como fator comum a busca por um fluxo narrativo dinâmico; os acontecimentos devem ser usados para compor a história com cenas relevantes para a compreensão e para o desenvolvimento das tramas.

No estágio atual da ficção seriada na televisão, a receita de uma boa novela passou a ser agilidade com que as tramas se interlaçam, com histórias que se desenvolvem e tem seus desdobramentos praticamente no mesmo capítulo. Trata-se de um novo tipo de discurso, repleto de sentido dramático e ritmo acelerado, em que o suspense dos ganchos não pode soar como espera. Caso contrário, a telenovela corre o risco de não ser bem recebida pela audiência. Afinal, a experiência adquirida em anos de recepção criou espectadores exigentes e críticos em relação a esse produto televisivo. Logo, a atenção do público tem que ser despertada a cada cena, senão ele muda de canal ou desliga a TV – e acessa a internet.

3.2 Construção de personagens

As telenovelas possuem uma multiplicidade de personagens para serem criados e desenhados. De maneira geral, elas apresentam diversos personagens envolvidos em várias tramas, que evoluem ao mesmo tempo – como tratado anteriormente. Essas figuras precisam ser mantidas ao longo de um tempo real, o tempo da vida dos atores e do público. Em média, o número de personagens de uma novela gira em torno de trinta a quarenta.

Ao tratar do personagem literário, Brait (1985) confere as bases que podem servir para o estudo do personagem audiovisual – no caso específico deste estudo, a construção de personagem nas telenovelas. Ao tomar de empréstimo a descrição que a autora tece sobre o escritor literário, pode-se considerá-la também para caracterizar, de maneira ilustrativa, o autor de telenovelas:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. (BRAIT, 1985, p. 52)

O escritor é o criador da realidade ficcional. O autor utiliza de estratégias para reinventar e reproduzir a realidade, transportando a visão de mundo do personagem ao receptor e fazendo-o, através dessa ilusão, reportar-se à realidade exterior às cenas. Os personagens estabelecem, em nível de recepção, a complexidade e a força capazes de construir o mundo ficcional; representam, então, uma realidade exterior ao texto, através de modalidades próprias da ficção.

De acordo com Pallottini (1998), a caracterização dos personagens na telenovela se constrói da mesma forma que no teatro, ou seja: pela apresentação física do personagem; pelo nome que lhe é dado; pelas suas falas, atitudes e ações; pelas coisas que fazem e dizem os demais a respeito dele; e por esses mesmos recursos utilizados pelos coadjuvantes. Assim, uns explicam os outros e a interação explica a todos.

Porém, considerando o papel primordial da imagem na televisão, o modo de caracterização de personagem na teledramaturgia é próprio e peculiar ao gênero. Por se tratar de um produto audiovisual, a forma como a imagem é escolhida serve, entre outras coisas, para compor o personagem: as expressões faciais, seus tiques ou maneiras peculiares de reagir, os ângulos de fotografia, o tempo, o ritmo e a intensidade de aparição. A telenovela, por exemplo, concentra o enquadramento das imagens numa sucessão quase constante de closes. Em relação aos recursos sonoros, o tema musical ou o som repetido a cada aparição ou gesto específico do personagem se associam a ele e também participam da sua caracterização (PALLOTTINI, 1998).

Na produção audiovisual, outros elementos naturalmente vão interferir na construção desses seres de ficção – para citar alguns: orientações do diretor, dramatização do ator, técnicas de filmagem, edição das cenas, figurinos e uma infinidade de outros ingredientes. O personagem vai se delineando pela recepção do espectador, montado com os recursos oferecidos pelo código audiovisual.

Além desses recursos elementares na dramaturgia de televisão, Pallottini (1998) destaca a importância da ação e do diálogo dos personagens como forma de contar a história e, ao mesmo tempo, de construir o personagem: “Sempre se soube que ambas as funções caminham juntas: o personagem faz a ação, mas a ação realizada acabará por fazer o personagem.” (p. 149). A autora concluiu que os personagens devem, fundamentalmente, agir; devem praticar a ação com coerência,

e a caracterização deve corresponder aos seus atos e palavras. Nos diversos formatos de teledramaturgia, esses personagens:

Encontrarão, na sua trajetória, obstáculos a serem enfrentados e superados. Irão se relacionar com outros personagens, igualmente empenhados em atingir seus objetivos. Esse conjunto de pessoas de ficção se moverá longa e lentamente, no caso da telenovela; por menos tempo e mais rápido, se for uma minissérie; resolvendo seus assuntos de uma vez por todas, no caso de um unitário; ou resolvendo um assunto de cada vez, se for um seriado. Porém, em todos os casos, eles resultarão, como criaturas que são do dramaturgo, da mesma técnica com três mil anos de idade, acrescida dos arranjos, truques e mistérios da novíssima televisão. (PALLOTTINI, 1998, p.149)

Na mesma linha de pensamento, Sadek (2008) também descreve que as histórias são contadas, compostas e constituídas pelas ações dos personagens. O autor afirma que a importância das ações desses seres de ficção tem maior representatividade para os dramas encenados – seja no teatro, no cinema ou na ficção televisiva –, pois para os textos escritos a descrição é o ingrediente principal.

Por isso é importante destacar a presença do protagonista na trama novelesca, visto que esse personagem é caracterizado como o principal motor das histórias, em torno dos quais as ações se organizam. Ao tratar sobre o papel desses seres de ficção no cinema, o mesmo autor estabelece uma descrição que também pode ser aproveitada para as telenovelas, pois fazem parte de um mesmo grupo audiovisual. Ao caracterizar o personagem protagonista, Sadek afirma que:

Ele conduz a trama, sofre com os adversários, vence os duelos e reestabelece a harmonia perdida. É o amante apaixonado, o justiceiro, o plebeu que recebe “a mão da donzela” ao salvar sua comunidade dos males. O protagonista pode ser um herói, um trapalhão, uma mulher sensual, um bandido, um solitário ou uma executiva. Algumas vezes é o plural: um bando de malfeitores, um time de espãs, um exército, uma dupla de policiais, um grupo de amigas solteiras etc. (2008, p. 90-91)

Dessa forma, é com base nesses seres de ficção que muitas tramas são desencadeadas nas novelas. Aliás, numa produção extensa e prolongada no tempo como é uma telenovela, pode existir vários personagens principais. A estrutura peculiar do gênero – em que os conflitos dos personagens são variados e os objetivos devem ser cuidadosamente pesquisados –, também possibilita a alternância entre os protagonistas. Como o formato apresenta diversas tramas que se desenvolvem paralela e interligadamente,

É natural que cada uma delas tenha um personagem principal, o que, no conjunto da obra, significa ter vários protagonistas, inovando o princípio tradicional das histórias de apresentar apenas um (ou um grupo solitário). Assim, as ações são desencadeadas por vários personagens, e não apenas por um deles. Com tantos personagens principais, as possibilidades de identificação e de escolha pelo espectador aumentam. Crescem as chances de a plateia ver suas preferências contempladas e de ter várias predileções em uma história composta por muitas tramas. (SADEK, 2008, p. 92-93)

O formato em mosaico das telenovelas permite que, à medida que o público prefira uns ou outros personagens, os protagonistas sejam alternados durante a trama. Ou o perfil de um personagem pode ser transformado, alterando inclusive sua caracterização psicológica. Alguns personagens podem ser elevados à posição de destaque, ou de personagem principal. Sadek esclarece que, no caso das novelas:

[...] vários personagens aparecem muito em certos períodos e, em períodos seguintes, têm menos cenas. Os que ficam mais tempo em cena na TV durante determinado período são aqueles cujas tramas mais agradam à audiência naquele instante ou que estão envolvidos em situações cujos momentos são decisivos. (2008, p. 95)

Outro elemento narrativo do gênero é o objetivo dos personagens, responsável por orientar seus atos e justificar suas ações, dando coerência a elas. Alguns personagens podem ter seus objetivos modificados durante a trama, pois a difusão diária por longos períodos possibilita que isso seja recebido de maneira natural, como afirma Sadek (2008): “Muda-se o objetivo do personagem sem causar estranhamento ao espectador, pois, com a longa duração da telenovela, o espectador pouco se lembra de como era o personagem meses atrás.” (p. 106).

Portanto, a dimensão do formato ajuda o público a esquecer dos fundamentos dos personagens apresentados no início, o que facilita eventuais alterações. Além disso, Pallottini (1998) destaca que o personagem não é um ser imutável, assim como também não o são as pessoas reais, que, ao longo da vida, adquirem novas experiências e passam por mudanças: enriquecem, amadurecem, melhoram; ou tornam-se amargas, desiludidas, endurecidas. Segundo ela:

[...] o personagem é *um composto mutável com características fundamentais*, tenham elas o nome que quisermos dar, e com traços cambiantes, que mudam por influência de circunstâncias externas: fatos da vida, êxitos e fracassos, paixões, emoções e, naturalmente, condições sociais e econômicas. (PALLOTTINI, 1998, p. 161, grifo da autora)

Partindo da premissa que a vida transforma as pessoas, Pallottini (1998) afirma ainda que “não se pode esperar que o personagem de ficção permaneça sempre igual ao que foi mostrado no primeiro momento da criação; pelo menos se a ficção estiver interessada num mínimo de recriação realista da realidade [...]” (p. 160-161). O autor da telenovela deve construir um ser ficcional suscetível a transformações, humano: através dos diálogos, de recursos visuais, de gestos, atitudes, da ação propriamente dita. Enfim, de uma forma que seja percebida pelo telespectador que o personagem tem um caráter passível de sofrer uma eventual modificação, que deve ser coerente.

As mudanças poderão acontecer através de diversas estratégias narrativas ou audiovisuais. Porém, seja qual for o gênero, e sejam quais forem as características da obra, o escritor precisa tomar cuidados especiais ao realizar as transformações no perfil ou nos objetivos do personagem, visto que:

As modificações não podem ser arbitrárias; o personagem não pode passar de vilão a herói, de mau a bom, de desonesto a honesto, por mera necessidade casual do veículo ou por urgentes razões de brevidade. Se aceitarmos o fato de que existe em todo ser ficcional um fundo fixo, seja de que proporção for, que dá unidade ao ser, naturalmente será difícil aceitar a reversão total, a mudança completa de A para B. [...]

É preciso, portanto, que além de respeitar o caráter em sua unidade básica, o autor prepare as modificações, fazendo aparecer no caráter *a potência* da mudança. [...] é preciso que isso seja devidamente preparado por meio de indicações – realizadas de diversas maneiras –, que sejam verdadeiras pistas dadas pelo autor do que vai acontecer. (PALLOTTINI, 1998, p. 162-163, grifo da autora)

Se as alterações das histórias ou da caracterização dos personagens se sucederem de maneira gradual, através de uma mudança preparada para ser convincente – e não um mero instrumento da vontade do autor ou pela oscilação de audiência –, torna-se compreensível e aceitável que a obra sofra variações ao longo do seu desenvolvimento narrativo. Deve-se, portanto, planejar uma mudança de objetivo com coerência dramática, que faça sentido para o telespectador e que lhe seja assimilada com naturalidade, tendo em vista o fato que:

[...] é muito frequente que os personagens da telenovela, mesmo das melhores, mudem inexplicavelmente ao longo da exibição. Isso é explicável na prática, mas é mau como técnica. Desde que o autor encontre bons motivos para a variação e consiga convencer o público das razões da mudança, o que seria defeito se transforma em qualidade, ou o que era incoerência passa a ser vida – e o autor terá acertado. (PALLOTTINI, 1998, p. 165)

Além disso, Sadek (2008) coloca em evidência uma estratégia narrativa característica do gênero, e que serve para o telespectador assimilar bem as mudanças da trama: a repetição de informações, de objetivos e de características dos personagens, para lembrar os espectadores que as seguem ou para informar os que aderiram recentemente à história. Segundo o autor:

Se essas repetições são um pouco diferentes das anteriores, passam despercebidas. Com a continuidade desse procedimento, chega-se a um personagem muito diferente do que era antes, com objetivo também distinto. Essa é uma das chaves para as mudanças dos personagens nas telenovelas, mesmo as mais inverossímeis, que o espectador não percebe ou não considera relevantes, porque são feitas gradualmente e com discrição. (SADEK, 2008, p. 106-107)

A Rede Globo, como citado anteriormente, utiliza a opinião dos grupos de discussão como um dos mecanismos de ajuste de suas novelas. É a influência do público na produção da obra. Desse modo, há casos de personagens que têm seus objetivos transformados. Sadek (2008) aponta que: “As eventuais mudanças de objetivo dos personagens atendem às necessidades do conjunto da telenovela, que precisa que estejam em outra posição dramática.” (p. 106). Como a telenovela é viva e muda conforme os diferentes interesses da emissora, da audiência e dos anunciantes, o autor afirma que:

Os escritores são os guardiões da qualidade e procuram assegurar que as mudanças solicitadas ou impostas adaptem-se à lógica das tramas e dos personagens, quando é possível. Esses caminhos não podem ser previstos no início, de modo que os primeiros capítulos não indicam as primeiras desarmonias que veremos nos meses seguintes. (SADEK, 2008, p. 71)

Mais uma vez, vem à tona o caso de *Babilônia*. Devido à queda de audiência, a novela sofreu mudanças no desenvolvimento de algumas tramas consideradas polêmicas, como resultado do *feedback* dos grupos de discussão. A personagem Beatriz (Gloria Pires), por exemplo, era caracterizada por comportamento ninfomaníaco; nos primeiros capítulos, ela traiu o marido com vários homens, inclusive no provador de uma loja. Após as alterações, a personagem mudou de uma hora para a outra: ficou envolvida com apenas um amante e passou a recusar as investidas de outros homens. Isso causou um estranhamento no espectador, na medida em que é difícil acreditar em uma personalidade cambiante quando a mudança é desenvolvida em capítulos próximos. Como citado anteriormente, os autores também decidiram modificar a sinopse de alguns personagens, mas como

as tramas ainda não haviam sido exibidas, não se pode considerar que tenha havido mudança de objetivo nesses casos.

Nem todos os personagens têm objetivos alterados pelos autores, mas é frequente que isso aconteça, principalmente se a motivação for a baixa audiência da novela, ou rejeição a um determinado personagem. Por outro lado, alguns atores têm seus papéis ampliados ou o perfil do personagem alterado, seja pela repercussão positiva ou por terem conquistado grande simpatia dos espectadores. Entretanto, Sadek (2008) destaca que, do ponto de vista do público, essas mudanças devem ser recebidas com naturalidade, para não haver seres dramáticos com pouca aceitação, ou seja, a mudança deve ser justificada e fundamentada.

3.3 Personagens contemporâneos e complexidade

Em geral, a telenovela conservou, ao longo de seu percurso de desenvolvimento, uma concepção maniqueísta do personagem. Esse tipo de construção ignora as influências de caráter econômico, social e psicológico, e adota uma visão predominantemente polarizada para construir os personagens, criando, por exemplo, vilões absolutos, mocinhas angelicais ou galãs totalmente comprometidos com a bondade. Sobre a simplificação psicológica na composição de personagens novelescos, Sadek afirma que:

Nas telenovelas vemos, com grande frequência, personagens – inclusive alguns protagonistas – tipificados, imutáveis, absolutos, permanente e unicamente bonzinhos, malvados, ingênuos, trapaceiros, esnobes, românticos, sofredores, autoritários etc., como se fossem uma música de uma só nota. (2008, p. 97)

Como visto anteriormente, a telenovela se caracteriza por apresentar uma rede de protagonistas envolvidos numa rede de tramas, com uma rede de conflitos e de objetivos dos personagens. Assim, essa estrutura peculiar, similar a um mosaico, se torna propensa a privilegiar a ação dos personagens e reduzir o espaço para o aprofundamento psicológico deles. Ao tratar sobre a dramaturgia televisiva, Pallottini (1998) chega a afirmar que “o público tende a desentender e não se identificar com personagens sutis e complexos em sua construção” (p. 66). Então, diferente da obra cinematográfica, a telenovela tende a criar seres melodramáticos ao invés de explorar a dramaticidade dos personagens, ou seja, a complexidade estrutural deles:

Em uma telenovela com tantos personagens principais, é difícil construí-los para que apresentem os traços normalmente observados nos protagonistas do cinema. O melodrama que caracteriza as telenovelas contribui para a criação de personagens mais rasos e simples. (SADEK, 2008, p. 106)

O trabalho de construção do herói ou mocinho desloca-se para o seu oponente, o vilão. É muito interessante, em todo o processo de criação e caracterização de personagens nas telenovelas, o modo de construir o personagem vilão, em suas várias espécies. Basicamente, ele é o responsável por causar os problemas que atingem o herói; por obstruir o caminho para o objeto, para o destino ou para a felicidade do mocinho. Motter explica que:

O vilão deve ser construído com requinte para derrubar, a cada tentativa de recuperação de um golpe, o adversário com outro mais astucioso, mais esperto e inteligente que o anterior. Naturalmente, ele começa a nascer de um motivo. Um motivo que pode ser forte ou pueril, que pode estar enraizado num trauma: vingança, resgate, superação; ou num jogo de ultrapassagem de sua condição social: “vencer ou vencer”, numa competição por sucesso pessoal ou consagração social. Na ficção, o motivo mais comum é a vingança como reação a prejuízo que se julga ter sofrido. Se a motivação de base do vilão é falsa ou verdadeira, é outra história. (2004, p. 67)

Para Pallottini (2000), “o vilão da telenovela é o personagem encarregado de cumprir as ações negativas, de se constituir no adversário do herói, aquele que vai impedir o seu caminho na consecução de seus fins.” (p. 9). Ela complementa, dizendo que “o vilão (que, a partir do cinema de faroeste americano passou a ser chamado de bandido, em oposição ao mocinho) é quem faz o mal. É o responsável pelo malfeito que atinge os heróis e lhes impede o caminho à felicidade.” (p. 9). A mesma autora, citando Propp¹⁴, define o vilão como o antagonista, o malfeitor.

Conforme o modelo folhetinesco, um vilão forte tem que ser um personagem plano, sem densidade psicológica, sem conflitos: apenas com determinação cega para seus objetivos. Obviamente, o desempenho do ator conta muito, sempre. Bons atores, que fazem uma carreira como personagens bonzinhos, dificilmente se sentem realizados se não incluem em sua história profissional um vilão forte. Quando um personagem bem construído encontra um bom ator, o casamento gera personagens inesquecíveis. Segundo Pallottini,

¹⁴ PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

Muitos e inesquecíveis vilões têm sido criados ao longo da história da telenovela; é conhecido o fenômeno da contaminação pela qual os atores, em certos momentos já famosos da história da televisão, (“Quem matou Odete Roitmann?”) foram confundidos com seus personagens e vilipendiados, insultados ou, até mesmo, agredidos por um público despreparado, demasiadamente embebido da ficção, temporariamente incapaz de distinguir ficção de realidade. (2000, p. 9)

Por outro lado, observa-se uma mudança de panorama nas produções recentes, nas quais a caracterização do vilão vem se atualizando. Primeiro, devido a uma modernização das características do melodrama, que levam a um ajuste do antagonista; depois, porque, é evidente que no papel do vilão já se vê algum questionamento, o que torna a figura com mais nuances, mais ambígua, aproximando-se da realidade. De fato, a teledramaturgia contemporânea tem buscado seus resultados mais convincentes em personagens psicologicamente próximos ao real, conforme ilustra Pallottini:

A construção dos personagens também se aperfeiçoou; procura-se criar caracteres que tenham raízes na realidade, que sejam verossímeis e que, evoluindo ao longo da longa história, conservem em sua trama o mínimo de coerência desejável. Deve-se conceder, no entanto, que os principais problemas de criação dramática dessa longa história aberta, sobre a qual, às vezes, nem mesmo o autor (e muito menos os atores) têm pleno domínio, recaem, exatamente, sobre a criação dos personagens. (2000, p.2)

Em relação à construção de personagem, essa evolução é resultado de um processo de composição que cria seres de ficção mais complexos psicologicamente. Assim, a narrativa e a novela como um todo se tornam mais ricas quando ocorre a substituição de um protagonista monotônico, que não evolui, que não tenha sentimentos ou dúvidas, por um personagem humanizado e que apresente contradições e dilemas internos como os que o espectador teria.

Nesse contexto, realmente não caberiam heróis e vilões redundantes, sem complicações psicológicas. Aliás, Pallottini (1998) diz que um dos primeiros ensinamentos aprendidos pelos dramaturgos na televisão é o de que nenhum personagem deve ser inteiramente bom ou ruim. Segundo Fischer e Nascimento (2012), as personagens transitam por entre lugares, relações e performances que se articulam. Desse modo, as tradicionais polarizações e respectivas caracterizações convencionais e pré-estabelecidas tornam-se fluídas e acabam consideravelmente relativizadas. Os autores afirmam que:

Vilões e heróis, em tal contexto, perdem algo da univocidade e rigidez de suas características originais. Seus traços e contornos, esmaecidos e flexibilizados, conferem ao desenho final uma mobilidade que os torna cambiantes. Nesse movimento, renovados, velhos tipos cedem espaço a personagens inusitadas. Multifacetadas e complexas, essas personagens articulam-se em figurações que agitam e remexem estabilidades e certezas que compõem o universo estratificado das relações sociais – pano de fundo de grande parte das narrativas ficcionais da TV – com seus papéis, posturas e lugares pré-definidos. (2012, p. 745)

O perfil dos protagonistas, então, adquire nuances e sutilezas e, em alguma medida, faz com que ambos os personagens escapem do enredo simplista, usual em telenovelas, que rotula uns como plenamente virtuosos (heróis/mocinhos) e outros personagens como radicalmente corrompidos (vilões/bandidos). Fischer e Nascimento concluem que resta pouca dúvida de que uns e outros podem, eventualmente, serem contidos em uma só figura; e que:

Essa tendência também é verificável no âmbito da teledramaturgia brasileira, que começou a olhar com mais cuidado quão frágeis e borradas podem se apresentar as fronteiras que delimitam bons e maus, bandidos e mocinhos, heróis e vilões. Resta pouca dúvida de que uns e outros podem, eventualmente, serem contidos em uma só figura. (2012, p. 752)

Pallottini (1998) declara que os personagens realistas – psicologicamente bem construídos – são os melhores personagens da telenovela, pois são complexos, ricos de conteúdo, contraditórios, mas verossímeis e humanos. A autora chama a atenção para os conflitos internos a que todo bom personagem que almeja se aproximar do modelo humano está sujeito, pois esse elemento interior, quando bem construído, enriquece o a caracterização do personagem. Segundo ela:

Chama-se conflito interno a contraposição de duas forças, interiorizadas, ambas potentes, significativas, que se enfrentam num mesmo personagem. São os desejos conflitivos de vida e morte, os impulsos contraditórios de destruir ou construir, de amar ou renunciar, de escolher este ou aquele caminho. (PALLOTTINI, 1998, p. 163)

Nas últimas telenovelas da Rede Globo, é perceptível a predominância de personagens psicologicamente complexos – sobretudo os vilões – assumindo o protagonismo da trama principal. Nessas produções, os heróis se empalidecem diante do destaque que vem sendo dado aos antagonistas, que acabam roubando a cena e atraindo a atenção do público bem mais que os mocinhos – como aconteceu com o personagem Félix na novela *Amor à Vida*.

4 O ARCO DE UM PROTAGONISTA

Neste capítulo, será realizada a análise audiovisual da construção do personagem Félix, interpretado por Mateus Solano¹⁵, buscando elementos para responder à questão de pesquisa. Para isso foi elaborada uma tabela (Anexo B) que contempla os 221 capítulos da telenovela *Amor à Vida*, baseada nas legendas das cenas disponíveis no site oficial da Rede Globo¹⁶. Para atingir os objetivos deste estudo, foram selecionadas as cenas em que Félix pratica ou sofre a ação, ou cenas que estão diretamente ligadas ao enredo do personagem. O capítulo contempla a caracterização (1), a transformação (2) e a redenção (3) do personagem.

4.1 Caracterização

Primeiramente, é interessante lembrar o papel do personagem protagonista em uma história. O protagonista é descrito por Brait (1985) como a “personagem principal; aquela que ganha o primeiro plano na narrativa” (p. 89). Ao caracterizar esses seres de ficção, Sadek (2008) aponta que “o protagonista tem história própria e é escrito e preparado com profundidade” (p. 92). O mesmo autor afirma ainda que: “É em torno do protagonista que a história gravita; ele é a referência que orienta a trama e que cadencia o ritmo da história.” (p. 91).

De fato, Félix movimenta a trama principal da novela desde o primeiro capítulo, por isso é interessante observar suas primeiras ações na história. Nas cenas iniciais, que se passam numa viagem da família ao Peru, o personagem é apresentado como uma pessoa ciumenta e invejosa, pois se incomoda com o bom relacionamento entre o pai, César, e a irmã, Paloma, como revela o close em sua expressão facial ao ver os dois se abraçando (Figura 01-1). A cena evidencia outra característica de sua personalidade: o personagem “bufa” quando está de costas para o pai e a irmã, mas finge satisfação na frente da família (Figura 01-2). Em

¹⁵ O ator ganhou destaque na Rede Globo quando interpretou Ronaldo Bôscoli na minissérie *Maysa - Quando Fala o Coração* (2009). Integrou o elenco principal da novela das nove *Viver a Vida* (2009/10), como os gêmeos Jorge e Miguel; e de *Morde & Assopra* (2011), como o cientista Ícaro, novela das sete escrita por Walcyr Carrasco. Também participou de outra novela do autor, a segunda versão de *Gabriela* (2012), como o político Mundinho Falcão.

¹⁶ O site de vídeos da emissora disponibiliza gratuitamente todos os capítulos de *Amor à Vida*, divididos em sequências avulsas, nas quais há pequenas descrições que resumem o conteúdo das cenas. Disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/amor-a-vida/>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

diálogo com a esposa, no início do primeiro capítulo, ele confirma o desprezo que sente pela irmã, referindo-se a ela como “demônia”.

Figura 01. Félix disfarça a inveja que sente pela irmã.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 01.

No desenrolar do primeiro capítulo, Félix comete o crime que vai permear a trama central da novela até o fim. A sequência (figura 02) cria um visual sombrio, com cenas noturnas e pouca iluminação. Ele se surpreende quando encontra Paloma e a filha recém-nascida no banheiro de um bar (1), acha que a irmã está morta (2), não presta socorro e a abandona, desfalecida e à beira da morte, no local. O monólogo do personagem (3) evidencia seu lado obscuro ao telespectador:

[Félix]: Nasceu? Aqui... Brega! Parece uma ratinha. Pelo jeito virei filho único. Tem você pra atralhar... Cala a boca! Cala a boca! Cala a boca!

Então, Félix prontamente decide raptar a sobrinha que acabara de nascer, sem resquícios de piedade (4). No carro com o bebê, as falas do personagem (5) demonstram sua motivação para ter cometido o ato: ele teme que César e Pilar se apeguem à neta:

[Félix]: Sabe que eu até simpatizo com você, ratinha. Vir ao mundo já enrolada numa echarpe tão cara, chiquérrima. Glorioso! O que eu faço com você? A minha irmãzinha a essa altura já partiu dessa pra melhor. O coração dói tanto. O que eu faço com você? Papai vai morrer de amores por você, mamãe também. Eu vou ser injustiçado mais uma vez. Então a pergunta é: o que eu faço com você?

A hesitação do personagem é momentânea, mostrando que ele é determinado e não mede esforços para alcançar os seus objetivos. Com frieza, Félix para o carro e decide deixar a menina em uma caçamba de lixo (6-8). A trilha de

suspense começa (6) e vai se acentuando até o final da sequência (9), destacando a gravidade da ação do personagem.

Figura 02. Félix é capaz de cometer crimes.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 01.

A “câmera na mão”, que produz cenas tremidas, é usada como recurso para passar a impressão de ação (4,6-8), o que torna a sequência mais apreensiva. Assim, já nas cenas apresentadas no primeiro capítulo observa-se que o personagem pode ser enquadrado na categoria de vilão, pois comete atos ilegais e moralmente inadmissíveis, com requintes de crueldade, como fica representado através do close que mostra o seu sorriso maligno de satisfação após o crime (9), despertando o ódio do telespectador.

No capítulo seguinte, Félix chega ao hospital como se nada tivesse acontecido. Ele fica furioso ao descobrir que a irmã está internada ali (figura 03-1), e quase deixa escapar sua frustração ao saber que Paloma está viva, sendo repreendido pela mãe. Mais uma vez, ele finge se preocupar com a irmã e pede para vê-la, mas demonstra ausência de remorso pelo o que fez (figura 03-2).

Figura 03. Félix é ambicioso e nutre um ódio doentio pela irmã.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 02.

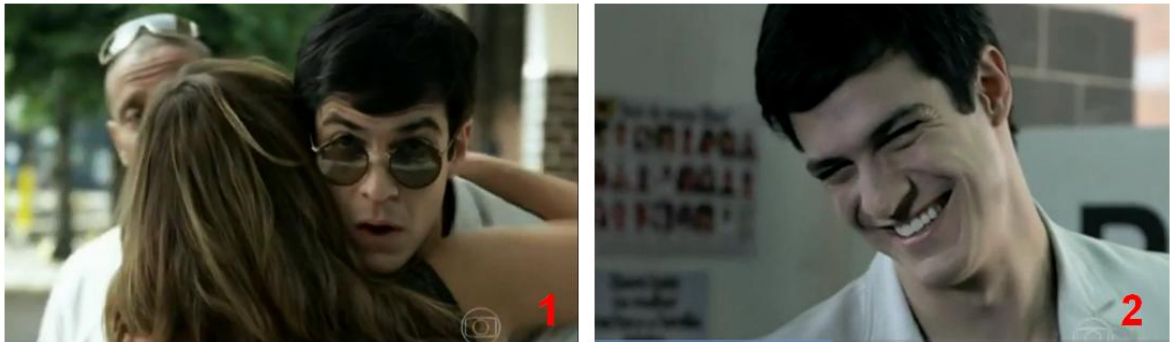
No decorrer dos primeiros capítulos, sua ficha criminal aumenta. Incapaz de se formar como médico, Félix acabou cursando Administração para conseguir uma patente plausível para pôr em prática suas armações dentro do hospital. Ambicioso, desvia dinheiro, se aproveita de informações privilegiadas e planeja sempre a execução de seu maior plano: tomar a frente dos negócios da família – ele superfatura contratos de fornecedores, roubando dinheiro do hospital.

Além disso, o personagem é articulador, capaz de premeditar crimes. Ele paga seu motorista para provocar um acidente e tirar Atílio, diretor administrativo do hospital, de seu caminho, quase o levando à morte – o funcionário havia descoberto o golpe e ameaça contar tudo a César. No capítulo 12, Félix novamente demonstra frieza ao tentar desligar o aparelho que mantém Atílio vivo, mas uma enfermeira aparece. No capítulo 17, Félix começa a articular outro golpe: oferece ajuda para investir o dinheiro de Amarilys no mercado financeiro, mas fica com toda a quantia, dizendo que a aplicação não deu certo.

Félix pratica outras atitudes socialmente inaceitáveis após descobrir que Paulinha é a filha de Paloma (capítulo 27). Além de esconder a verdade da irmã, ele falsifica um exame de DNA que confirmaria, perante a Justiça, que Paloma seria a mãe biológica da menina. Disposto a tirar a sobrinha do seu caminho, ele ainda troca a medicação dela por água, após uma cirurgia de transplante de fígado. A partir do capítulo 74, Félix coloca em prática seu plano de sequestrar a menina: ele arma para que Ninho e Alejandra a levem para o Peru, e o crime é efetivado.

Além de analisar as vilanias de Félix, é importante observar suas relações ao longo da novela, visto que uns personagens explicam os outros e a interação explica a todos, ou seja, as ações e os diálogos entre os componentes da trama ajudam a caracterizá-los (PALLOTTINI, 1998). O relacionamento de Félix com Paloma, por exemplo, aponta para o seu desafeto para com a irmã, que é revelado apenas para o espectador (figura 04-1). O comportamento dele na frente da irmã demonstra seu perfil dissimulado (figura 04-2). Por outro lado, Paloma nutre um carinho cego por Félix, como pode ser percebido nos capítulos 64, quando apoia o irmão após sua homossexualidade ser revelada para a família; e 106, quando o convida para conduzi-la ao altar no seu casamento.

Figura 04. Félix aparenta ser uma pessoa confiável para a irmã.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 04.

No primeiro capítulo, o antagonista já intriga a mocinha contra os pais, insinuando que ela poderia ser adotada. Posteriormente, fingindo se preocupar com a felicidade da irmã, ele a incentiva a ficar com Ninho, o pai biológico de Paulinha, que leva uma vida desregrada. No capítulo 24, mesmo sabendo que Lutero está com as mãos trêmulas, Félix pretende deixar o médico operar Paloma, planejando sabotar a cirurgia para que a irmã morra.

Dessa forma, o ciúme fraternal evolui para um ódio desmedido, e, ao longo da trama, ele articula várias vezes para se livrar da irmã. Enquanto Paloma está no Peru à procura da filha sequestrada, a capanga de Félix esconde drogas na sua bagagem – Paloma é presa e leva uma surra na cadeia. No capítulo 93, Félix convence a família para que Paloma precisa ser internada numa clínica de reabilitação para usuários de drogas. Ele manipula para que a mocinha seja taxada de desequilibrada e o juiz a libera para ser internada na clínica sugerida por Félix, onde é dopada e recebe uma terapia de choque elétrico.

Félix tem dificuldade em exercer a função de pai; ele tem um filho adolescente, Jonathan, e a relação dos dois é conturbada. Na verdade, Félix desconta suas frustrações e acaba destratando o menino. O seu despreparo em conduzir a relação fica claro na sequência em que ele aplica um castigo no filho, trancando-o no armário, o que demonstra sua falta de paciência e um temperamento explosivo (figura 05). Eles discutem com frequência e o relacionamento é complicado, como se percebe nos capítulos: 08, quando Félix cai em uma armadilha de Jonathan e, num ato de fúria, destrói o skate do filho que havia sido deixado na escada; 32, quando eles se desentendem e Jonathan empurra o pai na piscina; 63, quando Félix pega o filho vendo fotos de prédios, ao invés de se interessar por Medicina, e joga o *tablet* do rapaz na piscina.

Figura 05. Félix tem dificuldade em demonstrar afeto pelo filho.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 21.

Por outro lado, a relação de Félix com a mãe revela que o personagem é capaz de sentir um carinho puro, sem querer tirar vantagem da situação, como indica o semblante sereno dele ao abraçá-la (figura 06). Como Paloma é filha de César com uma amante, o tratamento de Pilar é diferenciado entre os filhos, e Félix recebe uma superproteção exclusiva. Assim, ele oscila entre a inveja da irmã, as desavenças com o filho e o bom relacionamento materno.

Figura 06. Félix demonstra um sentimento puro e sincero pela mãe.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 05.

Félix vive um grande dilema em relação a sua sexualidade: é homossexual não assumido. O casamento com Edith não passa de fachada; embora a esposa demonstre amá-lo de verdade, Félix formou aquela família para agradar ao pai e camuflar sua homossexualidade. Ele, secretamente, se relaciona com um homem, que chama de Anjinho e encontra esporadicamente (figura 07).

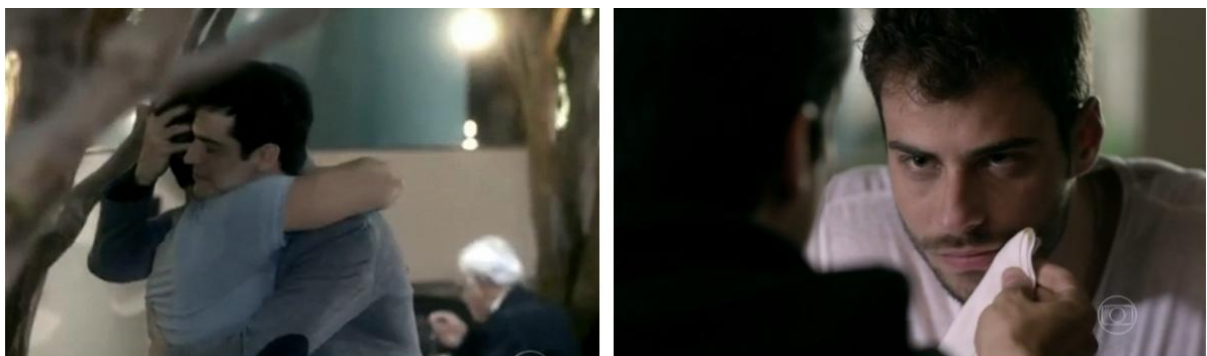
Figura 07. Félix trai a esposa com um amante.



Fonte: TV Globo, captura de tela, capítulo 57.

O romance é casual, abordado em sequências curtas, que quase não exibem contato físico entre os personagens; o relacionamento sexual não é mostrado, apenas sugerido – geralmente a cena é cortada após Félix fechar a porta do apartamento. As demonstrações de afeto que são exibidas não têm conotação sexual, se reduzem a abraços ou gestos delicados (figura 08), e demonstram o lado dócil da personalidade de Félix.

Figura 08. Félix é capaz de demonstrar afeto e de ter gestos cordiais.



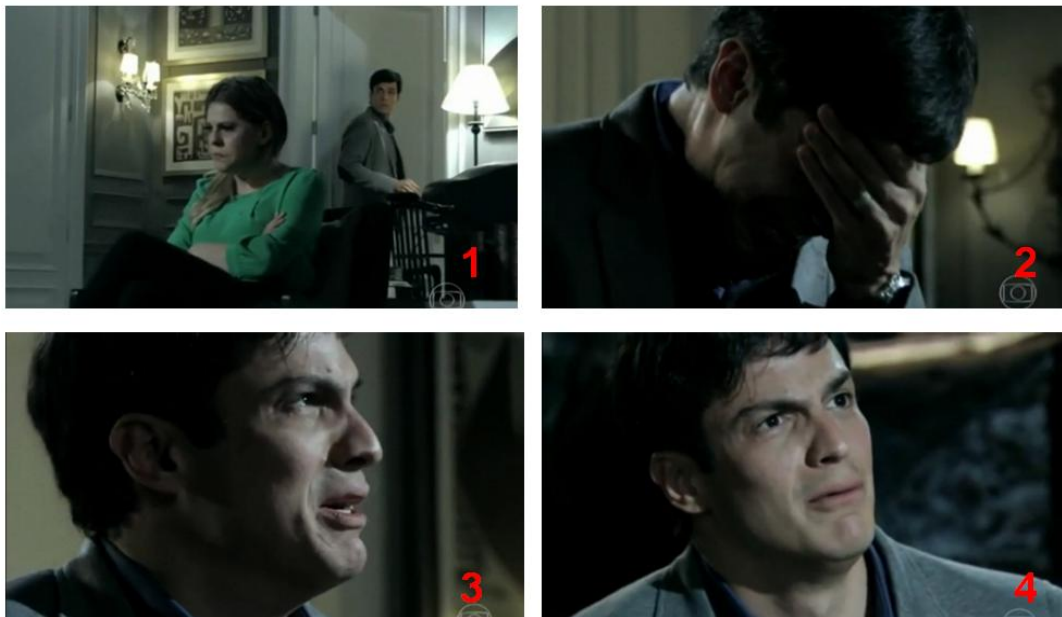
Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulos 03 e 56.

Félix tem o casamento abalado quando a esposa descobre seu relacionamento extraconjugal. No terceiro capítulo, Edith fica intrigada ao ver o marido batendo papo pela internet e acaba descobrindo a traição depois de segui-lo até um shopping. No capítulo seguinte, ela o confronta (figura 09-1) e Félix confessa sua atração por homens. Ao falar sobre sua sexualidade com a esposa, ele se emociona (figura 09-2) e assume que sempre se sentiu diferente:

[Félix]: Na escola os meninos brincavam, mexiam comigo, caçoavam. Na medida em que eu fui crescendo eu fui tomando consciência da minha diferença. Fala-se muito em opção. Opção é uma palavra errada. Eu sou assim porque eu nasci assim. [começa a chorar]
 Mas eu batalhei pra mudar. Eu nunca quis ser desse jeito. Eu tive namoradas, nunca frequentei lugares gays. Mas meu pai, você sabe, é família libanesa, é machão. Eu queria ter uma família. Eu queria olhar e dizer pra ele: “Pai, eu sou igual a você”. E aí eu te conheci, eu aprendi a gostar de você, eu aprendi a gostar do teu corpo. [...] É essa a vida que eu quero. Eu me sinto melhor assim, tendo esposa, tendo filhos.

Assim, Félix apresenta uma fragilidade emocional em relação a sua sexualidade reprimida. Sua expressão facial nessa sequência (figura 09-3) desmonta a fisionomia segura e soberba do personagem e revela suas fraquezas psicológicas por não ser aceito pelo pai. Isso o coloca numa posição de vítima da situação, como indica seu enquadramento na cena (figura 09-4). Nesse momento, uma nova perspectiva é aberta para o espectador, que passa a entender melhor as motivações do personagem.

Figura 09. Félix reprime sua sexualidade por causa do pai.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 04.

Na mesma sequência, Edith fica chocada ao perceber que se tornou um álibi para o marido e pensa em se separar. O plano aberto destaca a posição de súplica que Félix ocupa no cenário e o coloca numa situação de inferioridade (figura 10-1). E apesar do personagem se comportar de maneira superior e arrogante em diversos momentos da novela, o close dessa cena (figura 10-2) enfatiza outra face de sua personalidade: o temor de ter seu segredo revelado. Então ele implora para ela não pedir o divórcio e, mesmo falando com seriedade, mantém o tom sarcástico:

[Félix]: Edith, por favor não me larga, não me deixa. Eu nem sei como conheci aquele garoto. Ok, você viu, eu não vou mentir. Conheci aquele rapaz, nem sei como aconteceu. Mas se eu tiver que escolher entre você e ele eu escolho você, é com você que eu vou ficar. Edith, por favor. Olha, eu abri uma frestinha na porta do armário. Eu dei uma escapadinha pra fora, mas eu volto, entro dentro do armário, tranco a porta, cadeado, eu juro.

O destaque dado à fisionomia do personagem transfere ao espectador uma sensação de piedade, fazendo com que o público se compadeça por seu sofrimento agora externado (figura 10-3). No final dessa sequência, a trilha de violinos chorosos aumenta o clima de sofrimento do personagem, induzindo à sensação de pena por parte do público (figura 10-4).

Figura 10. Félix teme que sua homossexualidade seja revelada.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 04.

Ainda no quarto capítulo, mas em outra sequência, Edith desiste de se divorciar do marido após ele prometer fidelidade (figura 11). As cenas mostram a capacidade de persuasão de Félix, que promete sufocar a atração por homens, pois considera a família o mais importante. Ele aparenta sinceridade nas palavras e seduz a esposa (1). Mas a cena corta para o espelho e revela que ele não está se importando com a declaração de amor de Edith (2). No close seguinte o personagem continua com os olhos fixos no espelho, escancarando ao espectador que ele está fingindo o que demonstra sentir pela mulher (3). O olhar esclarece então que a relação mostrada na cena seguinte (4) não corresponde aos seus desejos sexuais, mas sim ao esforço em manter o casamento de fachada. Após idas e vindas com o marido ao longo da trama, Edith vira amante de Wagner, o copeiro da mansão da família Khoury.

Figura 11. Félix seduz a esposa e a convence a manter o casamento.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 04.

No decorrer da novela, Félix se encontra outras vezes com o amante, despistando a esposa. Entretanto, a homossexualidade do personagem não é retratada de forma promíscua, sendo construída pelo autor de maneira cuidadosa. Ao longo da história, Félix chega a demonstrar interesse por outros homens, como o médico Jacques, e Eron, advogado do hospital; porém a traição é concretizada apenas com Anjinho, o amante com o qual ele tem uma relação discreta.

Várias cenas ao longo da novela relembram que a origem do desprezo que Félix sente pela irmã está na predileção de César por Paloma; por isso é importante também verificar a relação entre pai e filho (figura 12), que revela muito sobre o comportamento do personagem analisado. César não demonstra afeto pelo filho e censura os trejeitos dele. Até a última cena da novela ele nunca havia se referido a Félix como filho, evidenciando a relação paterna distante.

Figura 12. Félix é rejeitado pelo pai por causa da sua orientação sexual.



Fonte: TV Globo, captura de tela, capítulo 161.

A partir do capítulo 63, a sexualidade de Félix é escancarada para toda a família. Edith, cansada das traições do marido, revela diante de todos que ele é gay e tem um amante. No capítulo 65, Félix é humilhado ao implorar pela compreensão de César – é a primeira vez que a homossexualidade é comentada entre pai e filho. Essa conversa transcorre em um longo diálogo; César não perdoa o filho e a relação dos dois azeda ainda mais, a ponto do médico exigir que Félix reprima sua sexualidade se quiser continuar trabalhando no hospital:

[Félix]: Pai.

[César]: Pai? Você tem coragem de me chamar de pai?

[Félix]: Eu te chamo de pai, porque você é meu pai.

[César]: Eu sou seu pai. Você carrega o meu nome. E isso me enche de vergonha!

[Félix]: O mundo mudou, “pápi”, não tem que ter vergonha.

[César]: Por favor, não me chame de “pápi”! Eu odeio esses seus trejeitos! Eu ouvia você dizendo “pápi”, “mâmi poderosa”... Eu achava que isso fazia parte do seu jeito brincalhão. Meu Deus! Como eu não enxergava!? [...] Eu não posso negar. Eu sempre achei que você tinha uma certa tendência, mas eu achei essa tendência ia ser superada. Você casou, você teve filho, eu achei que estava tudo bem... [...]

[César]: Pelo o que eu entendi então você não está disposto a mudar?

[Félix]: Eu não sou capaz...

[César]: Pois vai ter que ser. Ou eu te boto pra fora do hospital. Eu não vou suportar o deboche dos meus amigos quando a história dessa separação estourar. Filho de César Khoury gay!? Nunca!

Fica claro que César não é o modelo de homem que aparentava ser no início da trama. O personagem se revela preconceituoso, homofóbico e antiético. Através de um *flashback*, é revelado que César contratou Edith, então uma garota de programa com quem costumava se encontrar, para se aproximar do filho, temendo que o rapaz assumisse sua homossexualidade. Dessa forma, os dois se casaram.

Ao longo da novela, pai e filho vão se enfrentar em diversos momentos; inclusive César agride fisicamente o filho em algumas cenas (figura 13). Em todos esses momentos, Félix é castigado em público: por alguma de suas vilanias ou pelo comportamento explosivo. Ele leva um tapa do pai em plena sala de reuniões do hospital após César descobrir suas falcatruas nos contratos do hospital (1). No casamento de Paloma novamente Félix é agredido, dessa vez por insultar Aline, a nova mulher de César, ao defender a mãe (2-3). Félix ainda leva uma surra de cinto do pai em plena porta de entrada do hospital; o motivo que fica subentendido é o “conjunto da obra” de suas armações (4).

Figura 13. Félix tem uma relação conturbada com o pai.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulos 99 (1), 112 (2-3) e 161 (4).

A rejeição de César acabou alimentando o lado obscuro de Félix, que é considerado pelo pai a "ovelha-negra" da família. Isso pode ser percebido na sequência exibida durante o nono capítulo (figura 14). As cenas mostram Félix chegando em casa estressado e pensativo (1). Ele não aguenta e desaba chorando (2), sendo amparado pela esposa (3); ele reclama da predileção de César por Paloma (4). Félix quer provar para o pai que é capaz de ser um bom profissional – o olhar direcionado para o horizonte sugere os sonhos que o personagem almeja realizar no futuro (5). Em seguida, ele se desmotiva e reclama por não conseguir conquistar seus objetivos (6). Edith consola o marido (7) e a sequência encerra sugerindo a relação sexual do casal (8).

Figura 14. Félix é temperamental e oscila de humor com facilidade.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 09.

As cenas expostas evidenciam a flutuação de comportamento e sentimentos de Félix, e ilustram alguns traços de sua personalidade complexa, como a irritabilidade, a ambição, o ciúme e a carência afetiva. Além disso, ao contrário dos vilões tradicionais, ele tem dilemas maniqueístas e enfrenta percalços quando seus planos fracassam, como pode ser percebido no diálogo da sequência retratada acima (figura 14), em que Félix desabafa para a esposa suas frustrações:

[Félix]: [chora copiosamente] Edith, por que tudo o que eu faço dá sempre errado? Tudo, tudo, tudo. Acho que o mundo inteiro tá contra mim. [...]
 [calmo] Ah, Edith, eu tenho o sonho de ser independente... [raivoso] Eu quero esfregar na cara do meu pai que eu sou um grande empresário, que eu não sou um “*merdinha*” como ele pensa. Porque você sabe, né, papai tá sempre do lado da Paloma. Ele me trata como se eu fosse “titica”! É “titica” o que ele acha que eu sou! Vou provar pra ele que eu sou um grande empresário, melhor do que, melhor do que Bill Gates, melhor do que qualquer um. Eu quero estar na capa das revistas, eu quero estar na lista dos mais ricos do mundo só pra esfregar na cara do meu pai.
 [Edith]: Você tá exagerando. Você tá exagerando... Ele gosta de você, ele acredita em você, tanto que ele te deu o cargo da direção do hospital.
 [Félix]: Eu quero muito mais do que isso. Muito mais! Agora, sempre que eu dou um passo em direção ao meu objetivo vem alguém e me atrapalha. Tem sempre alguém no meu caminho. [sereno] Sabe, Edith, eu quero ser bom.
 [Edith]: Você é bom, meu amor. Você é bom! Até quando faz o que fez com o skate do Jonathan... Você exagerou, mas eu sei que você tava querendo educar o nosso filho.
 [Félix]: [irritado] Jonathan! Jonathan! Você ama mais o Jonathan do que a mim, é isso!?
 [Edith]: Eu amo o Jonathan, ele é meu filho. Mas eu te amo também, eu te amo muito, mas é um amor diferente. Eu te amo muito!
 [Félix]: [meigo] Edith, faz um cafuné, faz... [...]

Uma característica marcante de Félix é o comportamento extrovertido que envolve a construção do personagem. Excêntrico, ele tem autoestima alta e um senso de humor aflorado, às vezes com piadas fora da hora, mas também com tiradas irônicas bem humoradas, como se percebe nas seguintes falas:

[Félix]: Beijo na boca antes de escovar os dentes eu não dou nem na Bela Adormecida. Aliás, eu não beijo principalmente a Bela Adormecida. Já imaginou, depois de cem anos dormindo o mau hálito daquela criatura? [risos] (Capítulo 08)
 [Félix]: Sabe quem deu entrada no hospital hoje? A filha do Bruno, noivo da Paloma. Já viu pobre ter intoxicação? Só porque o pai vai casar com a Paloma a garota já tem doença de rico. [risos] (Capítulo 21)

O tom sarcástico marcou os diálogos de Félix ao longo de toda a novela e conquistou a simpatia do público. Um dos recursos usados pelo autor foi a repetição de bordões bíblicos nas falas do personagem, que se tornaram populares, como “Salguei a Santa Ceia” e “Pelos contas do rosário”. Por outro lado, Félix também demonstra ser intolerante e seus comentários venenosos se transformam em um humor negro – chama a secretária de “cadela” e o copeiro da mansão de “tapete persa” (por ele ter muitas tatuagens). A fórmula usada na construção do personagem – os bordões aplicados com frequência – é confirmada pela teoria, ao verificar que: “Os traços repetitivos e simplificados remetem a estereótipos, tipos que são caricaturais e que são conhecidos e entendidos rapidamente por sinais simples, marcantes e sintéticos.” (SADEK, 2008, p. 97).

4.2 Transformação

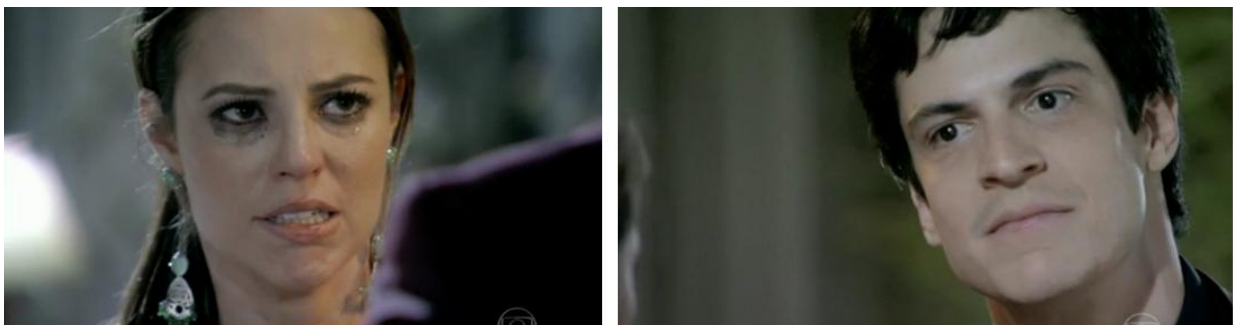
Ao analisar a estrutura das telenovelas, no capítulo 3, verificou-se que o que leva um personagem a agir e a decidir é seu objetivo. O objetivo é o responsável por orientar e justificar as ações dos seres de ficção, dando coerência a elas. Assim, é pertinente aplicar esse conhecimento no objeto de estudo.

Inicialmente, o objetivo de Félix é chegar à presidência do hospital da família, ou seja, o objetivo está ligado à ambição pelo poder. Para isso, ele está disposto a tirar do seu caminho qualquer pessoa que possa ameaçar seu plano, principalmente a irmã. Através desse objetivo, Félix articula suas ações – golpes, crimes e demais vilanias. No entanto, seu objetivo não permaneceu firme e constante ao longo da história. Para dar sobrevida ao personagem – ou para agradar a audiência – o objetivo de Félix foi alterado. Depois de ser expulso de casa e ser renegado pela mãe que sempre o mimou, o personagem muda de rumo na trama, o que encontra respaldo no referencial teórico estudado:

As mudanças de objetivo, em geral, complicam a narrativa e os encaminhamentos, ao passo que as alterações nos traços do personagem significam que, no processo para chegar a seu objetivo, ele sofreu mudanças advindas de sua experiência, de seu amadurecimento, de seu maior entendimento do mundo, enfim, de sua vida. Com certa frequência, para atingir seu objetivo, o personagem precisa perceber o mundo de forma diferente, compreender melhor sua realidade e aprender lições em seu percurso. (SADEK, 2008, p. 104)

O ponto de virada de Félix começa no capítulo 157, quando todos ficam sabendo que ele raptou e abandonou Paulinha no lixo, após investigação de César e Bruno. Ele nega veementemente, mas as provas e testemunhas o obrigam a assumir a verdade (figura 15).

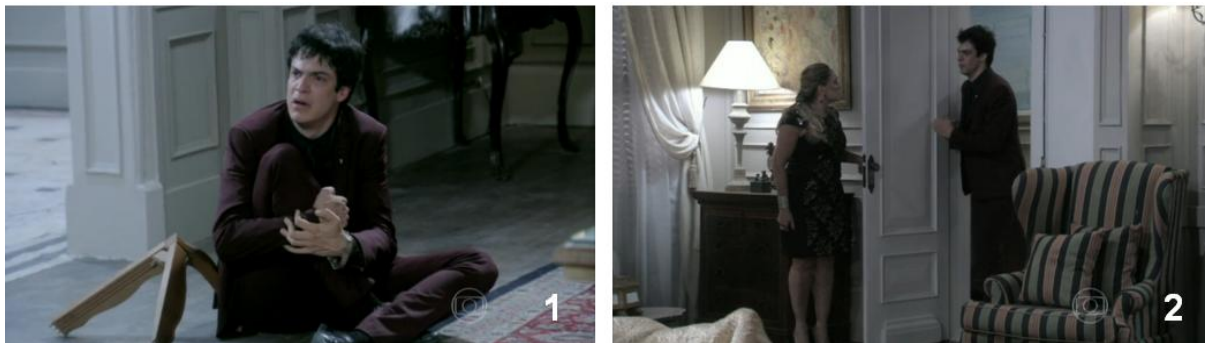
Figura 15. Félix assume suas vilanias e frustrações para a família.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 157.

Na frente de toda a família, finalmente ele desabafa seu ódio contra a irmã e o ressentimento por sempre ter se sentido rejeitado pelo pai. Até então o vilão da trama, Félix passa a ser odiado por Paloma (figura 16-1) e é desprezado pela mãe, que o chama de monstro (figura 16-2). Posteriormente, Pilar expulsa o filho de casa e ele perde tudo o que tem. Menos o humor, característica marcante de sua personalidade que aflora nessa nova fase de sua vida.

Figura 16. Félix é desmascarado e sofre com o desprezo da mãe.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulos 157 e 158.

O personagem muda do hospital onde trabalha e da mansão onde mora para a casa simples de Márcia, a única que se dispõe a ajudá-lo (figura 17). Explica-se: outro segredo vem à tona após Félix ser desmascarado no caso de Paulinha. Pilar teve dois filhos, Cristiano e Félix, mas o primeiro morreu afogado na piscina da casa. Márcia, que na época trabalhava como babá das crianças, foi acudir Félix e não viu que a outra criança se afogava. Denunciada por Pilar, ela foi presa. Márcia se culpa pelo comportamento de Félix, o qual chama de “Menininho”, e se acha responsável pelo conturbado relacionamento familiar dele.

Figura 17. Félix muda para o núcleo cômico da novela.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 163.

O castigo que Félix recebe é representado de forma bem humorada; a carga melodramática do personagem diminui e o humor é acentuado (figura 18). Félix perde os bens e tem o cartão de crédito bloqueado, sendo obrigado a andar de ônibus e passar por contratempos na tentativa de conseguir um emprego a sua altura (1), além de ter que comer um “prato feito” no bar do bairro (2). Ele vai até uma agência de empregos, mas não é contratado pois a empresa fica sabendo dos seus golpes no hospital (3). Ele arruma um trabalho de garçom no bar, mas é despedido no primeiro dia (4).

Então, para manter sua hospedagem na casa de Márcia, ele passa a vender cachorro-quente na rua 25 de Março (5), com direito a camisa amarrada na cintura e flor vermelha no cabelo (6). Ele começa tímido, mas depois se solta e impulsiona as vendas de Márcia; vira sensação com o bordão "Olha o *hot dog* do Félix! Vem que tem". Esse momento do personagem é perfeitamente aplicado à teoria nas palavras de Sadek, ao afirmar que, em muitas novelas contemporâneas, “os personagens cômicos tendem a ser caricatos, apropriados ao gênero da comédia” (2008, p. 102).

Figura 18. Félix é castigado por suas vilanias ficando pobre.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulos 164 (1-2), 165 (3), 167 (4), 169 (5), 176 (6).

Nessa fase de transição do personagem, Félix se aproxima de Niko, o qual chama de “Carneirinho”, e inicia uma grande amizade (figura 19). A esperteza e malícia de Félix são usadas para ajudar o ingênuo e bondoso chefe de cozinha a enfrentar as armações de Amarilys para roubar seu filho, trama paralela que nesse momento se encontra com a linha narrativa central. A história retrata o golpe da barriga solidária: Amarilys se oferece para gerar o fruto da inseminação artificial que juntaria os espermatozoides de Niko e do companheiro Eron com o óvulo de uma doadora anônima. Porém, depois que o bebê nasce, ela não cumpre o trato inicial e faz de tudo para não se afastar da criança.

Figura 19. Félix passa a usar sua esperteza para atitudes generosas.



Fonte: TV Globo, captura de tela, capítulo 168.

A perspicácia, traço marcante da personalidade de Félix, continua presente no comportamento dele, mas nesse momento, sua capacidade de “pescar” as coisas no ar e entender rapidamente o contexto de uma situação passa a ser usada para fins beneficentes. O autor revela, então, novas faces da personalidade complexa de Félix, impulsionando o personagem a virtudes antes incompatíveis com ele, que encontram respaldo teórico no que afirma Pallottini:

[...] se um personagem, em determinada fase de sua vida, é A, e se confronta com as circunstâncias oponentes B, que o influenciam e com ele se chocam, é aceitável que sobrevenha daí uma terceira posição C, que será o nosso personagem daqui para a frente. O personagem A + B transformou-se em um terceiro, que engloba os dois anteriores e os supera. Não é nem mais nem menos o que era antes; é outro, que contém as posições primitivas. (PALLOTTINI, 1998, p. 162)

A nova realidade faz com que Félix descubra o que realmente tem valor na vida. Ele se afeiçoa a Márcia, a quem demonstra gratidão (figura 20). Paralelamente, Pilar perdoa o filho e aceita que ele volte para casa, desde que procure todos que prejudicou e revele todas as suas maldades. E é o que ele faz. Félix e Pilar se reconciliam; ele afirma que está pagando por seus erros e que Márcia contribuiu para sua transformação.

Figura 20. Félix desenvolve amizades verdadeiras.



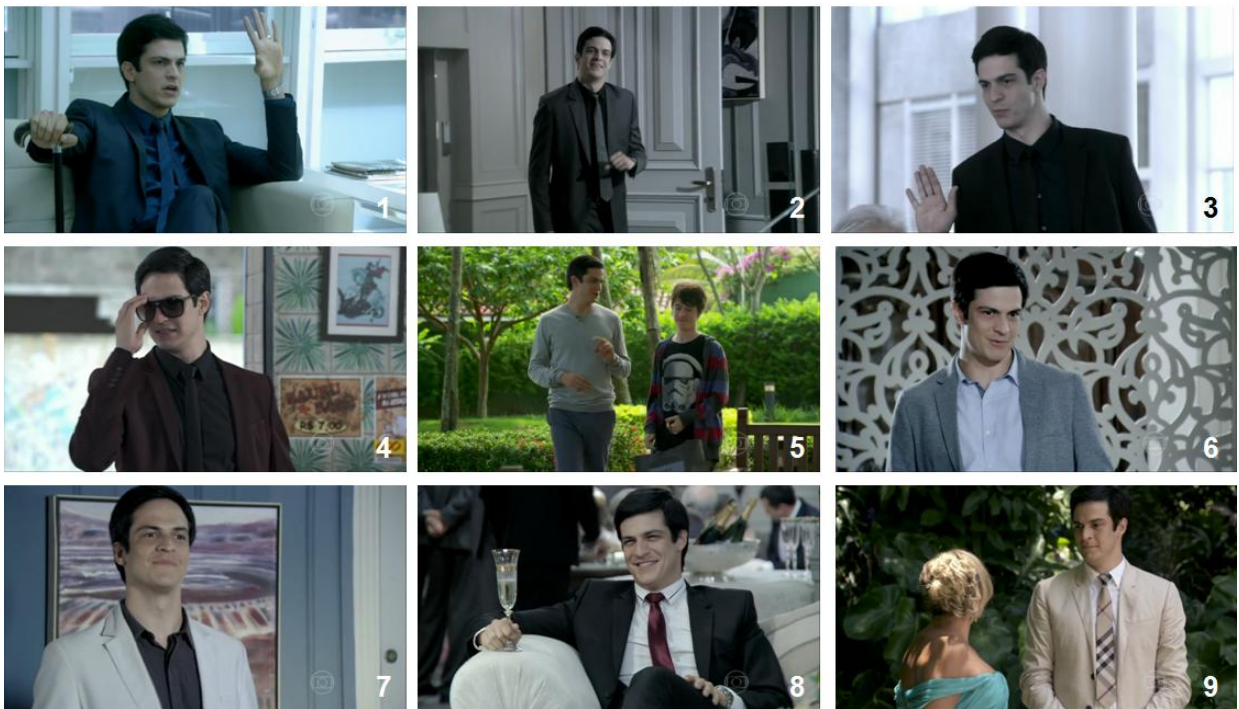
Fonte: TV Globo, captura de tela, capítulo 180.

Brait (1985) resgata o discurso aristotélico para tratar sobre “verossimilhança interna de uma obra”. Para a autora, o pensador grego levantou alguns aspectos importantes e que marcam até hoje o conceito de personagem e sua função na literatura. Segundo ela, Aristóteles aponta para dois aspectos essenciais do personagem: o personagem como reflexo da pessoa humana; e o personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. Em resumo, a verossimilhança é a característica que a arte tem de estabelecer semelhanças com o real.

Portanto, é pertinente aplicar esse conceito para a compreensão da transformação do personagem analisado e sua assimilação por parte do público. Como a construção narrativa de Félix transcorre dentro de uma fórmula folhetinesca já conhecida (maldade-castigo-arrependimento-perdão-redenção), a história torna-se coerente, verossímil diante do espectador, o que seria menos convincente se o parâmetro fosse a realidade exterior à obra. Além disso, o autor foi dando pistas ao longo da novela que apontavam que Félix não era um ser estritamente maligno, mas um personagem complexo, com desejos ocultos, objetivos e contradições como uma pessoa comum pode ter.

A mudança no comportamento do personagem se reflete no figurino (figura 21). No início da trama, Félix usava roupas em tons escuros, para deixar ainda mais explícita a personalidade obscura do personagem; na reta final da novela, a mudança no visual foi evidente, juntamente com a fisionomia menos sisuda. A caracterização estética da fase antagonista se baseou, principalmente, em figurinos de alfaiataria em azul (1), chumbo (2), preto (3) e bordô (4); enquanto que, na fase final, os ternos e camisas escuros foram substituídos por roupas mais casuais (5) e pelo uso de blazers em cores mais claras e sem gravata (6-7), ou o personagem vestia terno e gravata em combinações mais contrastantes e menos sombrias (8), até chegar num figurino em tons pastéis (9).

Figura 21. Félix passa por uma transformação interior e exterior.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulos: 11, 15, 25, 98, 189, 198, 205, 201 e 221.

A personalidade complexa e a transformação de Félix gera uma dificuldade adicional para o ator, que adquire a tarefa de ajudar o espectador a entender a vida interior e a intenção do personagem. Além da caracterização do figurino, isso pode ser realizado por meio de expressões comportamentais – ações, olhares ou gesticulações –, que revelam o estado psicológico ou a intenção de exprimir ou realizar algo: da maneira de dar risada, debochada ou por vezes irônica, passando pelo jeito de andar apressado ou com postura elegante, até os gestos que deram

uma identidade à criação ficcional do ator (figura 22). Durante a novela, Félix apresentou trejeitos que se tornaram característicos do personagem, como: o passar do dedo mindinho pela sobrancelha (1), um tique “involuntário” que intercalou diversos diálogos do personagem; o olhar direcionado para cima (2), insinuando uma lembrança, uma atitude esnobe ou um momento de soberba; o ato de roer a pontinha da unha (3), como sinal de sua impaciência, curiosidade ou artimanha.

Figura 22. Félix tem trejeitos que caracterizam sua personalidade.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 221.

4.3 Redenção

A redenção de Félix passa pela ajuda que ele dá a Paloma, entregando a ela o vídeo em que Mariah, mãe biológica de Paloma, inocenta Bruno da acusação de ter um caso com Aline. No vídeo, Mariah revela que tudo não passou de um plano de Aline para afastar Paloma do marido. Graças a Félix, Paloma e Bruno reatam. Em seguida, ele se une à irmã para salvar o pai das garras de Aline (figura 23) – em seu plano de vingança, a vilã adicionava um produto misterioso à comida e às bebidas que oferecia ao marido, o que acabou por deixá-lo cego, tornando-o vulnerável e cada vez mais dependente dela.

Figura 23. Félix articula o resgate do pai.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 217.

Embora César insista em desprezá-lo – confirmando que tem vergonha por ele ser homossexual e chegando a dizer que preferia que ele, e não Cristiano, tivesse morrido afogado –, Félix se preocupa com o pai e tenta ajudá-lo. É Félix quem arma o plano para desmascarar Aline. O personagem assume uma nova função: a de herói. Isso também pode ser percebido quando Félix ajuda Niko a resgatar seu filho, que tinha sido sequestrado por Amarilys (figura 24).

Figura 24. Félix assume o papel de herói na novela.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 211.

A mudança de rumo do personagem ficou subentendida ao telespectador: o verdadeiro objetivo de Félix não era a presidência do hospital da família, mas a aceitação do pai. O que Sadek afirma sobre a construção narrativa do formato novelesco é pertinente ao caso analisado:

Por causa da longa duração das telenovelas, das repetições que validam mudanças contraditórias e do interesse dos espectadores principalmente pela avalanche de fatos e pela função *show*, a constância dos objetivos é quase secundária e suas variações são aceitáveis pelos telespectadores. (SADEK, 2008, p. 110-111).

A redenção de Félix ficou comprovada no último capítulo, quando ele recusa o convite da irmã para trabalhar no hospital da família e se emociona com sinceridade, demonstrando um sentimento verdadeiro por Paloma. O objetivo do personagem mudou da ambição financeira para a busca por um novo rumo para sua vida, como se percebe no diálogo da sequência:

[Paloma]: É Félix, eu te convidei pra voltar a trabalhar no hospital, num cargo de direção, como você sempre quis.
 [Félix]: Eu estou... [se emociona] Tão surpreso. Pela primeira vez na minha vida eu realmente não sei o que dizer. Mas a minha resposta é não.
 [Paloma]: Não? Mas não era o seu sonho voltar a trabalhar no San Magno?

[Félix]: A vida tem aprontado tanto comigo ultimamente. Eu agradeço demais, demais, mas não, eu não vou voltar a trabalhar no hospital. Eu tenho outros planos...

[Bruno]: Como assim, Félix, outros planos? Por que não voltar a trabalhar no hospital San Magno? A tua irmã está te oferecendo uma oportunidade de você voltar a ter a vida que sempre teve.

[Félix]: Eu sei, eu sei. Eu agradeço demais, do fundo do meu coração, porque esse convite mostra que entre nós surgiu uma nova afeição.

[Paloma]: Eu reconheço que entre nós surgiu uma nova afeição.

[Félix]: Mas eu quero um novo rumo para minha vida. Recomeçar longe daqui, talvez num outro lugar. [...] Eu não sei, minha irmãzinha, eu preciso de uma nova vida. Quero recomeçar, mas do meu jeito...

Como deixar um personagem de telenovela que se redime de suas maldades e passa a agir de formas moralmente respeitáveis, sem um par romântico? Nesse caso, cabe ao autor agradar ao público premiando o personagem com um final feliz. A opção foi adaptá-lo ao caráter bondoso de Niko, quase mimetizando-o a ele, ou seja, transformá-lo em mocinho (figura 25).

Figura 25. Félix vira o mocinho da novela e forma par romântico com Niko.



Fonte: TV Globo, captura de tela, capítulo 187.

O que começou como uma amizade foi se estruturando aos poucos e de maneira delicada em um dos principais romances da novela, através de olhares afetuosos e de trocas de carinho contidas. Assim, os dois se transformaram no casal de mocinhos da história. Ao caracterizar os protagonistas, Sadek afirma que:

Além das funções dramáticas, o protagonista tem papel especial nos dramas encenados: é o instrumento pelo qual o espectador se identifica com a história. [...] O protagonista e seu par são os personagens que seduzem os espectadores, que prendem os egos da plateia para que continuem atentos às histórias. (2008, p. 91)

Félix e Niko chegam ao fim da trama morando juntos em uma casa de praia. Eles cuidam de Jayminho, que havia sido adotado por Niko, e Fabrício, bebê que Niko havia tido através de inseminação artificial – tramas paralelas. Félix leva o pai, que havia ficado com sequelas após sofrer um AVC, para morar na praia com eles. No capítulo final, acontece o beijo do casal de mocinhos (figura 26-2). Os diálogos anteriores a essa cena ilustram a transformação de Félix: a sequência mostra uma rotina familiar (figura 26-1), na qual os personagens estão tomando café da manhã e se preparando para começar o dia:

[Félix]: Pra você, buuu! [brinca com o bebê]
 [Niko]: Você não consegue assustar mais nem um menininho, Félix. [risos]
 [Félix]: Ah, realmente eu devo ter salgado a Santa Ceia pra você ter me transformado num pai de família. [...] Daqui a pouco meu dia começa também. Tenho que levar “*pápi*” soberano para tomar um banho de sol. Você sabe que esses banhos de sol têm feito muito bem ao “*pápi*”...
 [Niko]: Sabe o que eu acho também? Que ele já se acostumou com a minha presença aqui nessa casa.
 [Félix]: Se conformou, você quis dizer *né*.
 [Niko]: É, pode ser. Eu só sinto que ele ainda prefira fazer as refeições sozinho. Nem jantar ele vem com a gente.
 [Félix]: Ele tem é vergonha *né*. Ele ainda está com dificuldades com a mão esquerda. Daí eu tenho que ficar ajudando ele a comer... Mesmo assim sempre acaba caindo alguma coisa. “*Pápi*” ainda é soberano, orgulhoso. Ai, mas que dia que eu ainda vou ter hoje. Depois que chegar a enfermeira pra ficar com o “*pápi*”, eu vou ter que ligar para o contador. Agora, administrando dois restaurantes, preciso cuidar de cada centavo, cada peixe que você vende naquele restaurante, senão é o “*apocalypse*”. [risos]
 [Niko]: Os restaurantes estão ótimos. Você que é encanado. Deixa eu ir trabalhar... Eu vou ficar o dia todo pensando em você.
 [Félix]: Tá bom! Vê se não pensa em mim quando estiver cortando a cabeça de um peixe. Socorro! [risos]
 [Niko]: Você tem que fazer piada de tudo *né*.
 [Félix]: Ah... Eu sou assim. Acho que é o meu jeito de dizer que... Você mudou a minha vida! [a trilha sinfônica começa]
 [Niko]: Félix, eu não vivo sem você.
 [Félix]: Eu que não vivo sem você, Carneirinho.

Figura 26. Félix constrói uma nova família.



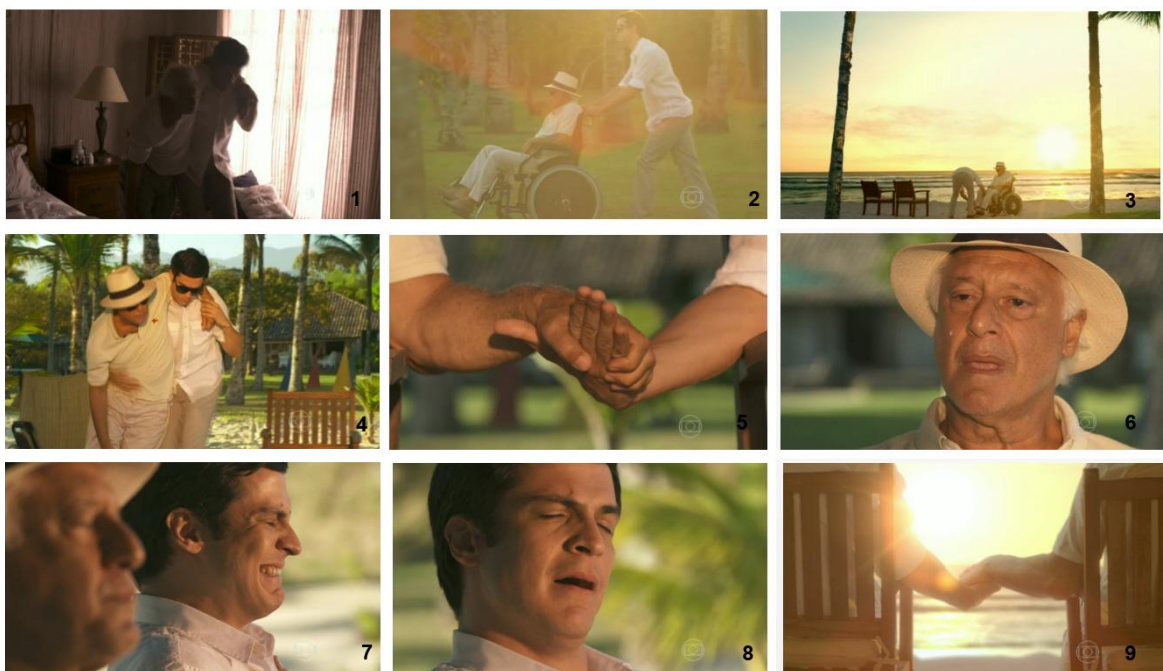
Nas cenas seguintes, as últimas da novela (figura 27), a redenção se concretiza – sobretudo a redenção do amor entre pai e filho. Um pai já inválido por um AVC provocado pelo desgosto amoroso. Um filho que toma para si a tarefa de cuidar do pai semiparalisado. A mesma trilha que iniciou às vésperas do beijo segue como som de fundo – Quinta Sinfonia de Mahler. Félix entra no quarto de César e o ajuda a se vestir (1). Com roupas em tons claros, os dois saem em direção à praia, sob uma forte iluminação solar (2). A sequência mostra Félix empurrando a cadeira de rodas do pai; em seguida, ele o acomoda em frente ao mar (3-4) e os dois tomam banho de sol, direcionando os olhares para o horizonte. A paz toma conta do ambiente e surge o diálogo:

[Félix]: Sabe pai, eu te amo... Eu te amo.

[César]: [pausa] Eu também te amo... Meu filho.

César segura a mão do filho (5) e os dois se emocionam; César de uma forma contida (6), mas Félix não consegue controlar e deixa a emoção se expandir (7). A seguir, Félix respira como se estivesse aliviado (8). A câmera vai se afastando e abrindo o plano; a sequência termina como se os dois dessem as costas para o passado e contemplassem o futuro (9). Assim, no momento final, César, pela primeira vez, chama Félix de filho e diz que o ama. Não é à toa que a novela tinha o título provisório de *Em Nome do Pai*.

Figura 27. Félix finalmente é aceito pelo pai.



Fonte: TV Globo, capturas de telas, capítulo 221.

Com o encerramento sofisticado de uma produção audiovisual que se propõe e deve ser popular, a sequência da reconciliação entre os personagens foi abertamente inspirada nas cenas finais do filme *Morte em Veneza* (1971), do cineasta italiano Luchino Visconti – a música de fundo, a locação praiana, a fotografia reluzindo a iluminação solar, as cadeiras do cenário, o figurino em cores suaves. Porém, ao contrário do filme, cuja sequência mostra a morte lenta do personagem sentado à beira-mar, o enquadramento da cena final de Félix e César coloca os personagens lado a lado, de mãos dadas, admirando o mar ensolarado e de costas para a câmera (figura 28), sugerindo um renascimento – da relação entre pai e filho.

Figura 28. Félix se reconcilia com o pai e tem um final feliz.



Fonte: TV Globo, captura de tela, capítulo 221.

É importante destacar o trabalho de atuação de Mateus Solano. O ator imprimiu humor à vilania inicial, soube fazer de maneira convincente o percurso de transformação do vilão que se humaniza e se arrepende das maldades do passado, e demonstrou o quanto a falta de amor paterno foi decisiva em tudo o que fez e deixou de fazer. Ainda foi capaz de mostrar o afeto sincero que sentia pelo pai, apesar de tudo, e de humanizar sua relação com Niko, conquistando a torcida da audiência para um relacionamento homoafetivo, construído aos poucos e de forma absolutamente natural. A ideia de arco serve para ilustrar a trajetória de transformação do personagem, que passou de vilão a mocinho da novela (figura 29).

Figura 29. Félix e o arco da transformação do personagem.



Fonte: Confeção própria, com capturas de telas e fotos de divulgação da TV Globo.

Félix dialogou com o público; enquanto o antagonista praticava suas vilanias e escondia seus segredos, o telespectador assumiu o papel de confidente, seja pelo enquadramento da cena, pela empatia ou pena do personagem. O talento do ator e a dramaticidade do personagem seduziram, culminando na relação de cumplicidade com a audiência. Além disso, a sequência final do último capítulo é protagonizada por Félix, e não por Paloma e Bruno, o casal de mocinhos tradicionais da novela, evidenciando a identificação do público com a trama do vilão que se redime. É uma ampliação acentuada para um ser ficcional que, mesmo mudando de objetivos e tendo uma conduta moral ambígua, manteve a verossimilhança narrativa. E serve para ilustrar a qualidade do trabalho de interpretação e de construção do personagem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A telenovela é o produto midiático de maior alcance no Brasil e representa um grande fenômeno de massa, tal qual o futebol e o carnaval. Principalmente em se tratando das novelas da Rede Globo, que detêm os maiores números de audiência, em comparação com as produções de outras emissoras. Grande produto televisivo, essas narrativas invadem nosso cotidiano, nos envolvendo em sua trama, criando a natural identificação com seus personagens – ou rejeição, em alguns casos.

Com raízes populares, elas fazem parte das nossas vidas diárias, mesmo das pessoas que não mantêm o hábito de assisti-las. Entretanto, como todo programa popular produzido em ritmo industrial, algumas são excelentes e outras muito abaixo do aceitável, mas permanecem no topo da audiência televisiva brasileira, em torno das quais toda programação gravita.

Assim, através deste estudo, foi possível compreender melhor a telenovela no cenário televisivo brasileiro atual. Para isso, foi desenvolvida uma breve retrospectiva teórica sobre as influências responsáveis por construir esse gênero de ficção e sobre a produção de telenovelas nacionais, enfocando as características de construção de um programa que, há décadas, ocupa as noites de grande parte do público televisivo brasileiro.

E, principalmente, foi analisada a construção de um personagem que marcou a história recente das telenovelas nacionais. Tanto por sua popularidade e aceitação perante aos telespectadores, quando por aspectos mais estruturais da construção do personagem, que apresenta características peculiares. Esse protagonista iniciou a novela como o grande vilão e teve seu final estabelecido como o mocinho heroico que seduziu a audiência.

Com um perfil psicologicamente complexo, o personagem foi construído com dilemas pessoais, relações familiares conturbadas e um humor ácido que conquistou o público. Dessa forma, é um personagem de telenovela atípico, porque apresenta contradições interiores desde o começo da trama, o que elevou o seu grau de protagonismo ao longo da história. Foi uma mudança de objetivo com coerência dramática, que fez sentido para o espectador e que se encaixou nas tramas dessa novela com naturalidade. E, aliado à interpretação cativante de Mateus Solano, o personagem se transformou no grande destaque da telenovela *Amor à Vida*.

Através deste estudo ficou evidente que os temas folhetinescos estão na base estrutural de qualquer trama, mesmo as que propõem alguma reformulação na maneira de contar as histórias, como *A Favorita* ou *Avenida Brasil*, ou as que descaradamente apresentam os traços do melodrama na concepção de suas tramas, como *Amor à Vida*. Além disso, foi esclarecido que a telenovela brasileira, em sua trajetória de desenvolvimento, mesclou à herança do folhetim e do melodrama temáticas contemporâneas da sociedade brasileira.

Nesse contexto, as telenovelas passaram a promover com maior frequência debates sociais por incluir em suas tramas questões polêmicas. Além disso, o discurso social foi sendo incorporado ao gênero e esse modelo está cada vez mais vivo hoje. Inclusão de grupos marginalizados, ascensão da “classe C”, preconceito e diversidade sexual são algumas temáticas que ilustram a aproximação da teledramaturgia brasileira com o espaço social atual – principalmente no horário nobre, a faixa de maior audiência e, conseqüentemente, maior repercussão perante o público.

Por outro lado, a questão moral está enraizada na televisão brasileira e, muitas vezes, os personagens que não agradam são rejeitados sob alegações de ordem moral. Assim, a telenovela, de um modo geral, busca manter os padrões vigentes, respeita a moral convencional, aceita a hegemonia dos poderosos. Se assim não fosse, dificilmente seria veiculada na televisão comercial e em horário nobre. Mas há exceções e quebras de paradigmas. E *Amor à Vida* representou um exemplo disso.

Neste trabalho, não foi feito um estudo científico sobre recepção e audiência. Mas é perceptível a constatação de que o público passou a torcer pelo final feliz do personagem Félix – mesmo que para isso tivesse que aceitar um casal homoafetivo como protagonista de uma novela das nove. Prova disso é que Rede Globo exibiu o primeiro beijo gay da história de sua teledramaturgia.

Por mais simplório que esse gesto possa significar, serviu para simbolizar que uma história narrativamente bem construída é capaz de conquistar o público e quebrar um tabu conservador. Afinal, se a emissora não tivesse se sentido “preparada” para tal, não o teria feito. E teria mais uma vez editado a cena, como ocorrera anos atrás em *América* (2005) – novela que cortou a cena de um beijo homossexual horas antes da exibição, mesmo tendo sido gravada pelos atores.

O IBOPE é uma forma de se medir o sucesso das novelas – e sua aceitação perante o público. *Amor à Vida* registrou índices de audiência considerados dentro da meta da emissora, beirando a picos de 50 pontos nos capítulos finais¹⁷. No entanto, a internet também virou termômetro da repercussão dessas produções, podendo demonstrar a aceitação ou a rejeição de personagens. Atualmente, especificamente em relação às novelas, as redes sociais virtuais influenciam e dinamizam o conteúdo e a interação dos telespectadores em comunidades virtuais a partir de uma narrativa transmidiática (LOPES; MUNGIOLI, 2011). No segundo dia de exibição de *Amor à Vida*, por exemplo, o personagem Félix ganhou um perfil no *Twitter* – com mais de dois mil seguidores em poucas horas – e seus bordões viraram *meme* no *Facebook*, conforme matéria publicada no site da Revista Época¹⁸.

A repercussão das redes sociais e a grande popularidade do personagem, aliados aos grupos de discussão – cujas opiniões servem de suporte aos produtores da obra –, deram respaldo para os desdobramentos que a história tomou. Afinal, é para isso que a emissora mantém esse setor especializado em analisar a receptividade do público perante suas produções, cujo intuito principal é manter os índices de audiência de acordo com as metas estipuladas pelo canal.

Quem manda é o público, refletido na audiência ou nas pesquisas de opinião coletadas pela emissora. A premissa do comércio também se aplica ao produto televisivo: o cliente tem sempre razão e o autor tem que fazer o que o público que ver. Nesse contexto, o protagonista “é o instrumento pelo qual o espectador se identifica com a história” (SADEK, 2008, p. 91).

Amor à Vida teve mocinhos afastados do centro e vilão inocentado. Através desta análise, foi notório que o casal folhetinesco tradicional de mocinhos ingênuos (Paloma e Bruno) dissolveu o interesse que deveria centralizar, passando à posição de coadjuvantes de um enredo que privilegiou o protagonismo de Félix e seus conflitos, de vilão a mocinho da novela.

¹⁷ *Amor à Vida* teve média geral de 35,7 pontos – durante a exibição, cada ponto equivalia a 62 mil domicílios sintonizados na Grande São Paulo, segundo o IBOPE. Como parâmetro, a novela antecessora, *Salve Jorge*, marcou média de 34,2 pontos. A novela seguinte, *Em Família*, derrubou a média para 29,7, sendo considerada uma novela malsucedida. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/conhecimento/TabelasMidia/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

¹⁸ Disponível em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/brunoastuto/2013/05/25/mateus-solano-o-felix-e-o-felix-e-a-carminha-a-carminha/>>. Acesso em: 13 jun. 2015.

A televisão brasileira ainda tem a família como unidade básica de audiência. Por consequência, os números de audiência movem a telenovela, tendo em vista que o caráter aberto do formato pode alterar o desenvolvimento das tramas. Porém, quando a audiência vem apoiada pelo respaldo da crítica, a fusão representa o sucesso absoluto. Além disso, muito tem se falado atualmente sobre a audiência da “família tradicional brasileira” e seu conservadorismo. *Amor à Vida* provou que, independentemente de um personagem construir sua imagem tratando de um tema considerado polêmico por alguns, o que o público quer mesmo é assistir a tramas bem construídas e boas histórias. E isso Félix soube contar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **Os sentidos da telenovela:** as audiências e o texto ficcional. Trabalho apresentado no XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/ BA, 04 e 05 setembro de 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NN14ANDRADE.pdf> Acesso em: 07 out. 2013.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. **Telenovelas brasileiras:** balanços e perspectivas. Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 29-36, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a05v15n3.pdf>> Acesso em: 05 jun. 2015.

BRAIT, Beth. **A Personagem.** São Paulo: Ática, 1985.

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

FISCHER, Sandra; NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. **Vilões, Heróis e Lugares na Telenovela Brasileira Contemporânea:** A Favorita e Insensato Coração. Revista Comunicación, Sevilla, v.1, n.10, p.743-754, 2012. Disponível em: <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/058.Viloes_Herois_e_Lugares_na_Telenovela_Brasileira_Contemporanea-A_Favorita_e_Insensato_Coracao.pdf> Acesso em: 15 jun. 2015.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado:** a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. (Org). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil:** plataformas, convergência, comunidades virtuais. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **Telenovela brasileira:** uma narrativa sobre a nação. Comunicação & Educação, São Paulo, n. 26, p. 17-34, jan.-abr. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469/40183>> Acesso em: 07 out. 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____; REY, Germán. **Os exercícios do ver:** hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MELO, José Marques de. **Telenovela:** de gata borralheira a Cinderela midiática. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n.12, p.23-44, jun. 2000. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3064>>
Acesso em: 07 out. 2013.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOTTER, Maria Lourdes. **As telenovelas brasileiras**: heróis e vilões. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, n.1, p. 64-74, jul.-dez. 2004. Disponível em:<<http://www.alaic.net/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/115/113>>
Acesso em: 14 jun. 2015.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

_____. **Telenovela**: os bons e os maus. Trabalho apresentado no XXIII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação/Seriada Televisiva, Manaus/AM, 02 a 06 de setembro de 2000. Disponível em:
<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/4bf00bc02360592f1d2dcd308f356124.pdf>>
Acesso em: 05 jun. 2015.

SADEK, José Roberto. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SEGER, Linda. **Como criar personagens inesquecíveis**: cinema, televisão, teatro, propaganda. São Paulo: Bossa Nova, 2006.

SILVA, Renata Maldonado. **Percursos históricos da produção do gênero telenovela no Brasil**: continuidade, rupturas e inovações. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.11, n.21, p.151-172, jan.-jun. 2012. Disponível em:
<<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/1364/1172>> Acesso em: 09 jul. 2015.

ANEXOS

Anexo A – Ficha técnica de *Amor à Vida*

Autoria: Walcyr Carrasco

Colaboração: Daisy Chaves, Eliane Garcia, Daniel Berlinsky, Marcio Haiduck

Elenco: Mateus Solano (Félix), Paolla Oliveira (Paloma), Malvino Salvador (Bruno), Juliano Cazarré (Ninho), Vanessa Giácomo (Aline), Caio Castro (Michel), Ricardo Tozzi (Thales), Thiago Fragoso (Niko), Danielle Winits (Amarylis), Marcello Antony (Eron), Bárbara Paz (Edith), Marina Ruy Barbosa (Nicole), Fernanda Machado (Leila), Bruna Linzmeyer (Bruna), Maria Casadevall (Patrícia), Klara Castanho (Paulinha), Fabiana Karla (Perséfone), Françoise Forton (Gigi), Maria Maya (Alejandra), Leona Cavalli (Glauce), Anderson di Rizzi (Carlito), Julio Rocha (Jacques), Rodrigo Andrade (Daniel), Carolina Kasting (Gina), Sandra Corveloni (Neide), Genézio de Barros (Amadeu), Emilio Orciollo Netto (Murilo), Pierre Baitelli (Laerte), Christiane Tricerri (Vega), Cristina Mutarelli (Priscila), Neusa Maria Faro (Ciça), Daniel Rocha (Rogério), Bel Kutner (Joana), Vera Zimmermann (Simone), Mouhamed Harfouch (Pérsio), Kiko Pissolato (Maciel), Paula Braun (Rebeca), Nathália Rodrigues (Elenice), Angela Dip (Vivian), Josie Antello (Adriana), Raquel Villar (Inaiá), Marcelo Flores (Rinaldo), Felipe Titto (Wagner), Carol Castro (Silvia), Cláudio Gomes (Pastor), Gabriela Duarte (Luana), José Wilker (Herbert), Lucas Malvacini (Anjinho), Lúcia Veríssimo (Mariah), Rainer Cadete (Rafael), Sidney Sampaio (Elias), Sophia Abraão (Natasha); **apresentando:** Tatá Werneck (Valdirene), Lucas Romano (Luciano), Thales Cabral (Jonathan), Marcelo Schmidt (Valentim); **participação especial:** Nathalia Timberg (Bernarda), Rosamaria Murtinho (Tamara); **atrizes convidadas:** Elizabeth Savala (Márcia), Eliane Gardini (Ordália); **atores convidados:** Luis Melo (Atílio), Ary Fontoura (Lutero), Fúlvio Stefanini (Denizard); Susana Vieira como Pilar; Antonio Fagundes como César.

Direção: André Filipe Binder, Allan Fiterman, Marco Rodrigo, Marcelo Travesso e André Barros

Direção geral: Mauro Mendonça Filho

Direção de núcleo: Wolf Maya

Período de exibição: 20/05/2013 – 31/01/2014

Horário: 21h – TV Globo

Nº de capítulos: 221

Anexo B – Tabulação das cenas de Félix

A tabela abaixo foi construída baseada nas legendas (pequenas descrições) dos vídeos nos quais os capítulos de *Amor à Vida* estão divididos no site da Rede Globo. Para esta análise, foram selecionadas as cenas em que Félix participa ou que interferem diretamente no desenvolvimento de sua trama na novela.

Cap.	Exibição	Descrição das Cenas
1	20/05/2013	Félix se incomoda com o bom relacionamento entre César e Paloma. Félix garante a Edith que Paloma é adotada. Félix diz a Paloma que ela foi adotada. Ele aproveita a angústia da irmã para intrigá-la contra os pais. Edith e Félix fazem amor. A estilista critica o marido por ele ter dito a Paloma que ela foi adotada. Félix torce para que Paloma cometa uma loucura. Félix convence Paloma a esconder sua gravidez dos pais. Félix consegue libertar Ninho da cadeia. Félix sugere que a irmã fuja com Ninho durante o jantar de César. Félix encontra Paloma desfalecida. Ele desaparece com a sobrinha pensando que a irmã está morta. Félix abandona a sobrinha em uma caçamba. Ele teme que César e Pilar se apeguem à neta.
2	21/05	Félix chega ao hospital como se nada tivesse acontecido. Ele fica surpreso quando Pilar lhe diz que Paloma foi internada. Pilar conta a Félix sobre o desaparecimento do bebê de Paloma. Ele fica furioso ao descobrir que a irmã está viva e finge se espantar quando a mãe conta sobre o desaparecimento do bebê. Félix pede segredo sobre a ajuda que deu a Ninho.
3	22/05	Félix tenta despistar Edith. Ela fica intrigada ao ver o marido batendo papo pela internet. Ele inventa que estava falando com antigos colegas de faculdade. Edith vê Félix com seu amante. Ela descobre o encontro extraconjugal do marido e decide segui-lo.
4	23/05	Félix confessa sua atração por homens e implora para Edith não se divorciar. Edith fica chocada ao perceber que se tornou um alibi para o marido e avisa que não continuará casada com ele. Félix promete se vingar da esposa. Félix bloqueia a conta bancária de Edith. Edith desiste de se divorciar de Félix. O vilão promete ser fiel à esposa. O clima esquenta e eles fazem amor. Félix tenta impedir Paloma de internar um paciente no hospital. César escuta a conversa dos filhos e intervém, afirmando que a criança será internada. César fica intrigado com comentário de Félix. Félix afirma que Paloma nunca encontrará a filha.
5	24/05	Félix não aceita que César dê um apartamento para Paloma. Ele fica furioso com a recusa do pai em ajudá-lo financeiramente em um negócio que pretende abrir. Jonathan confronta Félix. O vilão se irrita e tranca o skate do filho no armário. Félix arma um esquema para desviar dinheiro do San Magno. Atílio percebe a armação e exige que o vilão desfaça o negócio. Félix avisa a Atílio que vai assumir a direção de contas do hospital
6	25/05	Félix se aproxima de Jacques. O vilão elogia a habilidade do cirurgião. Félix cai em armadilha de Jonathan e destrói o skate do filho. O vilão escorrega no skate do filho e fica furioso. Félix convida Jacques para sair.
7	27/05	Félix planeja um golpe. O vilão propõe um esquema ilícito a um fornecedor do hospital.
8	28/05	Félix cai em armadilha de Jonathan e destrói o skate do filho. Félix tenta superfaturar produtos. Simone conta para Atílio que foi o próprio diretor quem decidiu reavaliar os contratos com os fornecedores.

		Félix tenta enganar Atílio. Ele garante que negociou os melhores preços. Atílio descobre golpe e confronta Félix. Ele se encontra com um fornecedor, que acaba contando que o vilão exigiu propina para manter o contrato de sua firma com o hospital. Atílio procura Félix e o acusa de estar roubando o hospital. Félix planeja se vingar de Atílio. O diretor administrativo pressiona e o vilão confessa que pretendia aplicar um golpe na família por sentir inveja de Paloma. Ele pede perdão e Atílio lhe dá um prazo de dois dias para reverter a situação. Félix avisa a Maciel que precisará dele.
9	29/05	Félix chora e assusta Edith. Félix reclama da predileção de César por Paloma e Edith consola o marido. Félix planeja se livrar de Atílio com a ajuda de Maciel. Félix convence Atílio a ir ao jantar em sua casa. O vilão finge estar arrependido do golpe que tramou contra César. Félix acerta com Maciel os detalhes para seu plano. Maciel cumpre as ordens de Félix e provoca um acidente com Atílio. Maciel, numa caminhonete, acelera sobre o carro de Atílio.
10	30/05	Jonathan vê Félix pagar Maciel. Vega e Atílio se ferem no acidente. Félix briga com Maciel por ele não ter feito bem o serviço. Atílio confronta Félix ao acordar. Ele só olha para o vilão quando César lhe pergunta se alguém teria interesse em machucá-lo.
11	31/05	Félix diz a Maciel que vai desligar o aparelho que mantém Atílio vivo. Félix induz a mãe a convencer César a deixar o comando do hospital em suas mãos. Joana entra na UTI no momento em que Félix desliga o respirador de Atílio.
12	01/06	O plano de Félix vai por água abaixo quando a enfermeira aparece de surpresa. Félix dispensa Jacques para 'cuidar' de Atílio. Atílio foge do hospital com a ajuda de Félix. O vilão decide "terminar" o serviço com a ajuda de Maciel.
13	03/06	Félix ordena que Maciel encontre e se livre de Atílio. Félix teme que a imprensa descubra que Atílio desapareceu. Félix incentiva Paloma a ficar com Ninho. A pediatra fica com a impressão de que o irmão está tentando se livrar dela. César responsabiliza Félix pelo desaparecimento de Atílio. O vilão fica irritado quando o pai coloca em dúvida a capacidade do filho para dirigir o hospital. Pilar tenta acalmar Félix, que teme ser substituído por Paloma na direção do hospital. Félix intimida Simone.
14	04/06	-
15	05/06	Bernarda percebe que Félix quer tirar vantagem do segredo que ela esconde. Félix desconfia das intenções de Aline. O vilão exige que a secretária se mantenha longe de sua família. Félix negocia propina com outro fornecedor. Félix incentiva Ninho a lutar por Paloma.
16	06/06	Félix convence Ninho a lutar por Paloma. O vilão finge se preocupar com a felicidade da irmã e garante que ela não esqueceu o ex-namorado. Félix convence Pilar a impedir o casamento de Paloma.
17	07/06	Félix planeja dar um golpe em Amarilys. Ela comenta com o vilão que pensa em fazer um investimento. Félix acerta os detalhes do golpe com um comparsa. Félix faz intriga para jogar Pilar contra César e descobrir segredo de família. O vilão insiste que a mãe conte o motivo da briga entre Bernarda e César.
18	08/06	Félix investiga álbum de Bernarda. O vilão quer confirmar que Paloma é adotada.
19	10/06	Félix incentiva Paloma a descobrir a sua origem. Ele insinua que existe um mistério que envolve o nascimento da irmã. Félix descobre que Atílio está vivo. O vilão manda Maciel encontrar o marido de Vega. Félix se incomoda com desconfiança de Lutero. Félix ameaça demitir Simone. Ele exige que a secretária não comente com ninguém o que acontece em seu escritório.
20	11/06	-
21	12/06	Félix questiona Paloma sobre internação de Paulinha. Ele não aceita que a menina fique internada de graça no Hospital. Félix se aborrece com Jonathan e aplica um castigo no filho. Ele tranca o filho no armário, mas a avó do menino o tira do castigo.

22	13/06	Félix dá um golpe em Amarilys, que investiu todas as suas economias com o corretor indicado por Félix.
23	14/06	-
24	15/06	Félix pretende deixar Lutero operar Paloma. Ele planeja sabotar a cirurgia para que Paloma morra.
25	17/06	Félix fica tenso com investigação de Lutero. O médico acredita que o acidente de Atílio tem relação com o seu desaparecimento.
26	18/06	Félix fica desconfiado ao saber do exame de Paloma. O vilão conta para Amarilys que ela perdeu todo o dinheiro que investiu.
27	19/06	Félix descobre que Paulinha é a filha de Paloma. Ele fica passado com a descoberta.
28	20/06	Félix se revolta com o resultado do exame de DNA de Paloma. Félix pensa em como se livrar de Paloma. Félix humilha Jonathan. O vilão expulsa os colegas do filho de sua casa. Edith fica horrorizada com revelação de Félix. O vilão conta que Paulinha é filha de Paloma e acaba confessando que jogou o bebê da irmã em uma caçamba de lixo.
29	21/06	Félix troca a medicação de Paulinha por água. O vilão quer tirar a menina de seu caminho. Tamara fica feliz por Félix ter trocado remédio de Paulinha por água. Irônico, ele conta os detalhes para a sogra.
30	22/06	-
31	24/06	Lutero acusa Félix de roubar o hospital. Ele conta para César que todos os contratos assinados pelo vilão estão superfaturados.
32	25/06	Félix afirma que Lutero falhou durante a cirurgia de Paloma. O vilão acusa o médico de não estar capacitado a continuar como diretor clínico do hospital. Edith tenta seduzir Félix. Ele diz que está preocupado com os acontecimentos recentes. Félix tenta manipular César durante a reunião com o conselho do hospital.
33	26/06	Félix manipula César durante reunião do conselho. O vilão convence o pai a conversar com os médicos em particular.
34	27/06	Félix abre o jogo com Jacques. O vilão deixa claro seu interesse pelo médico, que não descarta a possibilidade de um envolvimento entre eles.
35	28/06	Félix pensa em usar Amarilys para se aproximar de Eron.
36	29/06	Félix tenta persuadir Amarilys a aceitar proposta de Eron.
37	01/07	Félix teme as ameaças feitas por Lutero. O médico acredita que Atílio conseguirá provar as falcatruas do vilão. Atílio se lembra das falcatruas de Félix. O vilão fica preocupado.
38	02/07	Félix tenta manipular Jonathan. O rapaz desconfia da conversa dos pais. Félix promete descobrir quem é a amante de César. O vilão manda Maciel armar outro acidente com Atílio. Ele encontra Pilar aos prantos e promete ajudar a mãe. Félix tenta confundir Atílio. O marido de Vega se lembra da conversa que teve com o administrador antes de sofrer o acidente de carro. Félix desconfia de que Aline seja a amante de César. O vilão fica intrigado com o novo carro da secretária.
39	03/07	Félix planeja conquistar Jonathan para manipular César.
40	04/07	Félix teme perder o hospital para Paloma e Paulinha. Félix pensa em acabar de vez com a irmã e com a sobrinha. Félix promete ajudar Leila a ficar com a herança de Nicole. A prima do vilão conta seu plano e ele garante que convencerá Thales a aceitar se casar com a milionária. Jonathan diz ao pai que quer ser arquiteto. Irritado, Félix garante que o filho mudará de ideia. Félix afirma que transformará Jonathan em médico. Edith repreende o marido por ter brigado com o filho. Félix leva a irmã até o apartamento do corretor e torce para que o casal brigue.
41	05/07	Félix tenta convencer Thales a se aproveitar de Nicole. Ele tenta amenizar o plano da prima dizendo que é correto o que ela está planejando.
42	06/07	-
43	08/07	Félix implica com Lutero e Rafael. Ele é repreendido pelo pai.
44	09/07	Félix teme ficar pobre. Ele afirma para César que a busca de Paloma pela filha colocou a família em uma grande encrenca. Jacques questiona Félix sobre sua vida íntima. Félix e Maciel pensam em uma maneira de fazer Atílio perder a memória novamente.

45	10/07	Félix se abre com Jacques. Ele conta para o médico como é a sua vida com Edith e fala sobre sua conturbada relação com César. Félix arma para que Atílio perca a memória. Jacques volta a se insinuar para o vilão, de olho no cargo de Lutero. Félix faz um sinal para Maciel e Atílio é atacado por bandidos. O vilão manda o motorista seguir o marido de Vega. César repreende Félix e liga para Vega. Félix manda Maciel voltar a procurar Atílio.
46	11/07	Félix descobre que Atílio assinou um cheque como Alfredo Gentil.
47	12/07	Félix propõe uma aliança a Glauce. Ele percebe que a médica é apaixonada por Bruno e promete ajudá-la a separar o corretor de Paloma. Félix instiga Glauce a ser sua aliada.
48	13/07	Félix diz a Edith que vai procurar Bruno. Félix fala para Leila afastar Lídia de Nicole. Félix procura Bruno.
49	15/07	Félix manipula Bruno. O vilão convence o corretor a exigir que Paloma faça um novo exame de DNA. Félix descobre plano de Edith contra ele. Félix queima os recibos de Edith e Tamara. Félix planeja prejudicar Paloma. Félix implica com Aline. Félix sugere que Glauce o ajude a falsificar o novo exame de DNA.
50	16/07	-
51	17/07	Félix ajuda Glauce a sair do hospital. Félix se livra do material de Paloma.
52	18/07	Félix manda Maciel ir atrás de Atílio. Félix livra Glauce da suspeita pelo assassinato de Elenice.
53	19/07	Félix se anima com investigação de Maciel.
54	20/07	Félix critica a paixão de Glauce por Bruno. Félix se anima com chance de Atílio se casar com Márcia. Félix demite Inaiá e deixa Jacques furioso.
55	22/07	Félix manipula Jacques. Félix manda Maciel convencer Atílio a se casar com Márcia. Félix sugere que Paloma seja internada em uma clínica psiquiátrica.
56	23/07	Félix se descontrola durante o jantar. Ele diz que Paloma deve ser internada em um hospital psiquiátrico. Félix vai ao apartamento de Jacques. Ele diz não estar pronto para ter um caso com Félix. Félix reencontra Anjinho. Eles passam a noite juntos.
57	24/07	Félix não recebe Jacques em seu escritório. Félix despreza Jacques. Félix se encontra com Anjinho. O vilão abre uma empresa fictícia em nome de Tamara.
58	25/07	Félix destrata Edith.
59	26/07	Edith e Aline veem Félix e Anjinho juntos.
60	27/07	Félix chega em casa com os cabelos molhados.
61	29/07	Félix reconhece Márcia.
62	30/07	Félix discute com Edith. Félix recebe a documentação de sua empresa ilegal. O vilão marca um encontro com o comparsa. Félix descobre que perdeu dinheiro com novo negócio. O comparsa do vilão avisa que o silicone ficou apreendido ao passar por uma inspeção.
63	31/07	Félix é chantageado pelo comparsa. Edith revela à família que Félix é gay. O vilão expulsa a esposa e a sogra da mansão.
64	01/08	Edith mostra as fotos de Félix e Anjinho para César. Félix expulsa Edith da mansão. Pilar e Bernarda consolam Félix. As duas incentivam o vilão a assumir sua sexualidade. Paloma apoia Félix. O vilão fica sensibilizado com a atitude da irmã. Félix e Jonathan conseguem se entender. Félix tenta conversar com César, que renega o filho.
65	02/08	César se revolta ao ouvir as explicações de Félix. Félix é humilhado ao implorar pela compreensão César.
66	03/08	César proíbe Félix de assumir que é gay. O médico se irrita após o filho dizer que não se

		importa se Edith contar para todo mundo a verdade. Félix decide ajudar Márcia com medo de ser reconhecido por ela. Edith ameaça revelar que foi contratada por César para seduzir Félix.
67	05/08	Edith revela a César que Jonathan é filho dele. Félix decide se afastar de Anjinho. Félix chama a polícia para prender Márcia. Félix descobre que nunca ficará com a presidência do hospital. Félix se irrita com Lutero ao saber que ele readmitiu Inaiá
68	06/08	Félix provoca uma briga entre Priscila e Pérsio. César obriga Félix a cumprir as exigências de Edith.
69	07/08	Félix discute com Edith e desiste de se desculpar com ela. Félix decide reconquistar Edith. Félix mostra a gravação que fez de Atílio com Márcia. Para manter suas falcatruas em segredo, o vilão ameaça denunciar Atílio para a polícia. Félix se ajoelha e pede perdão para Edith.
70	08/08	Félix propõe um acordo a Atílio. O vilão pede para o diretor refizes os contratos e esquecer o deslize que cometeu no passado.
71	09/08	Félix não se deixa intimidar pelas ameaças de Leila. Félix pede para Valentin marcar um encontro com Ninho.
72	10/08	Alejandra fala para Félix que pode ajudá-lo em seu plano.
73	12/08	Félix fica perplexo com as exigências de Edith. Glauce conta para Félix que Bruno vai revelar a verdade para Paloma. Félix decide procurar Ninho em uma festa.
74	13/08	Félix planeja convencer Ninho a sequestrar Paulinha.
75	14/08	Bruno e Paloma se unem, enquanto Félix planeja afastar os dois.
76	15/08	Félix incentiva Vega a interditar Atílio. Félix explica seu plano de sequestrar Paulinha. Ele sugere que Ninho e Alejandra levem a menina para o Peru. Paulinha e Ciça são sequestradas. Félix e Glauce ajudam Ninho e Alejandra a esquematizarem o sequestro.
77	16/08	-
78	17/08	Félix desconta o cheque e pede um empréstimo no banco.
79	19/08	Alejandra pressiona Félix para conseguir mais dinheiro. Edith e Félix firmam um acordo de reconciliação. Pilar descobre que Félix pagou para Edith voltar para casa.
80	20/08	-
81	21/08	Félix ajuda Vega para prejudicar Atílio.
82	22/08	Félix denuncia Atílio. Lutero intimida Félix. César descobre que Félix pode ter dado um golpe no hospital. César afasta Félix do hospital.
83	23/08	Félix chora por ser obrigado a sair do hospital. Félix pede para Pilar o ajudar a voltar para o hospital.
84	24/08	Félix conta para Paloma que César o expulsou do Hospital. Félix descobre os planos de Paloma e Bruno para encontrar Paulinha e avisa Alejandra. Bruno diz à Paloma que desconfia de Félix.
85	26/08	Félix pede um empréstimo para pagar Alejandra.
86	27/08	Félix descobre que Eron assumiu seu lugar no hospital. Félix tenta seduzir Eron. O vilão pede para que o advogado o ajude na auditoria.
87	28/08	Félix pensa em como usar a informação que Jacques lhe deu.
88	29/08	Félix tenta descobrir com quem ficaria o hospital se seus pais se divorciassem.
89	30/08	Félix fica perplexo com cantada de Glauce. Félix arma um plano para conseguir provas contra César.
90	31/08	Félix exige que Alejandra impeça que Paloma volte para o Brasil.
91	02/09	Paloma é levada para a prisão. Ela percebe que foi vítima de armação de Alejandra. Félix pensa em um plano para prejudicar Paloma. Ele sugere que sua irmã seja internada em uma clínica psiquiátrica. Félix comenta com Edith que vai internar Paloma.
92	03/09	Félix pede o apoio de Edith e manda a estilista dispensar o amante.

		Paloma apanha na cadeia. Uma presidiária tenta assediar Paloma, mas a médica reage e acaba levando uma surra. César e Félix não acreditam em Paloma. Félix é barrado no hospital. Félix escolhe uma clínica para internar Paloma.
93	04/09	Félix convence a família de que Paloma precisa ser internada. Félix manipula o juiz para prejudicar Paloma. O vilão sugere que a irmã seja internada em uma clínica psiquiátrica.
94	05/09	Félix indica uma clínica para internar Paloma. Juiz manda Paloma ser internada na clínica sugerida por Félix. Félix proíbe visitas de Bruno a Paloma.
95	06/09	Félix se vangloria por ter internado Paloma. Félix marca encontro com Jacques para conseguir provas contra César. Félix investiga as movimentações do cartão de Aline.
96	07/09	-
97	09/09	Félix dá um fora em Jacques.
98	10/09	Bruno consegue tirar Paloma da clínica. Félix investiga o paradeiro de Paloma. César descobre a falcatura que Félix fez nos contratos do hospital.
99	11/09	Félix é demitido do hospital. O vilão se faz de vítima para César, mas não consegue evitar demissão e ainda leva um tapa do pai. Félix coloca Pilar contra César. César expulsa Félix de casa.
100	12/09	Félix confessa ter desviado dinheiro do hospital.
101	13/09	Félix e Edith se beijam. Félix exige que Edith dispense o amante misterioso.
102	14/09	Alejandra pede para dar um depoimento na frente de Paloma e de um advogado. Alejandra confessa que armou o flagrante de Paloma no aeroporto. Alejandra morre Félix é cínico com Paloma. Ele afirma que se vingará da irmã depois que acabar com a reputação de César. Paloma não acredita que Félix tenha ajudado a família a interná-la. Félix recebe a conta de condomínio de Aline em nome César.
103	16/09	Félix explica para Jacques o plano para flagrar César e Aline. Paloma confronta Félix. Vilão é dissimulado ao falar com a irmã sobre sua internação. Paloma acaba perdendo Félix. Félix conta para Pilar que descobriu traição de César.
104	17/09	Pilar bate em Aline após flagrá-la com César. Félix comemora. Félix apoia Pilar. Félix consola Pilar. Félix joga na cara de César que armou o flagra. César exige que Félix deixe sua casa.
105	18/09	-
106	19/09	Paloma convida Félix para entrar com ela na igreja. Félix comemora a separação dos pais.
107	20/09	Félix proíbe o pai de entrar em casa.
108	21/09	César e Félix trocam ameaças na frente de casa. Félix sobe para o seu quarto e chora.
109	23/09	Pilar promete entregar a presidência do hospital para Félix. Félix depõe contra Atílio.
110	24/09	Félix planeja convencer Pérsio e Priscila a ficarem contra César. Félix pede para Paloma ficar contra César.
111	25/09	Paloma decide entrar de braços dados com Félix e César na igreja.
112	26/09	Félix critica a festa de casamento. César agride Félix. Félix faz a cabeça de Pilar contra Paloma. <i>(a história avança no tempo...)</i>
113	27/09	Félix manipula Pilar para impedir possível conciliação com César.
114	28/09	Félix reclama da presença de Paloma ao lado de seu pai na audiência de separação. Ninho pede ajuda a Félix para tirar Paulinha de Paloma.
115	30/09	Félix deixa escapar para Ninho que Bruno encontrou Paulinha quando ela nasceu Félix avisa a Pilar que César foi ao banco com Aline.

116	01/10	Félix insinua que César está desviando dinheiro do hospital. Ninho obriga Félix a ajudá-lo a se aproximar de Paloma. Ele ameaça revelar a participação do vilão no sequestro de Paulinha.
117	02/10	Aline procura uma casa isolada para executar vingança contra César.
118	03/10	-
119	04/10	César exige que Paloma seja a assuma a presidência do hospital. Félix fica indignado com a proposta de César. Ele confronta Paloma dizendo que ela sempre quis a presidência do hospital. Félix diz que quer a presidência do hospital para vingar Pilar Félix pede perdão a Paloma.
120	05/10	Félix tenta convencer Paloma de seu amor por ela. Félix conta para Pilar que Paloma pretende assumir a vice-presidência.
121	07/10	Félix faz a cabeça de Pilar contra Paloma.
122	08/10	Félix orienta Pilar a fingir que aceita a proposta de César.
123	09/10	Félix acusa Paloma de ser aliada de César. O vilão mostra as fotos que Maciel tirou de Bruno e Aline.
124	10/10	Félix fala mal de Paloma. Félix pede apoio a Priscila para se tornar presidente do San Magno.
125	11/10	-
126	12/10	-
127	14/10	Félix tenta acalmar Pilar. Ela está ansiosa com a audiência de divórcio.
128	15/10	Paloma e Félix se enfrentam na audiência de separação dos pais. Félix teme que Pilar desista do hospital. Paloma e Bernarda percebem as más intenções do vilão. Félix tenta manipular a situação.
129	16/10	Juiz determina a vitória de Pilar. Félix despista Edith e se encontra com Anjinho.
130	17/10	Félix chantageia Pérsio. O vilão ameaça prejudicar o namoro do primo e exige o voto de Priscila na reunião em que se decidirá o novo presidente do San Magno.
131	18/10	Félix enfrenta César durante votação para a presidência do hospital. Félix é eleito novo presidente do San Magno. Félix hostiliza Simone.
132	19/10	Félix tripudia de Simone. Félix demite Ciça. Félix humilha Jacques.
133	21/10	Edith é rejeitada por Félix. Sozinho, o vilão comemora a presidência do hospital. Félix propõe que Atílio o ajude a acabar com César. Simone pede para o vilão não a chamar de cadela.
134	22/10	-
135	23/10	-
136	24/10	Félix promete se afastar de Anjinho com a ajuda de Edith.
137	25/10	César ameaça Félix. O médico flagra o filho ofendendo Simone.
138	26/10	-
139	28/10	Félix termina seu romance com Anjinho. O vilão sofre com o rompimento. Félix conta para Edith que cumpriu a promessa.
140	29/10	Leila cobra de Félix o dinheiro de quando Paulinha foi sequestrada.
141	30/10	Félix conta para Edith que financiou o sequestro de Paulinha.
142	31/10	Atílio e Félix pegam todos os arquivos financeiros de Eron. Félix descobre que César passou imóveis para o nome de Edith.
143	01/11	Félix desconfia da aproximação de César e Jonathan. Félix suspeita de que Edith esteja chantageando César.
144	02/11	Glauce e Félix se beijam. Félix se sente abusado por Glauce.
145	04/11	Wagner revela que César é o pai de Jonathan. Edith conta que foi garota de programa. Ela confessa que César era seu cliente. Félix manda Edith ir embora da mansão.
146	05/11	Félix pede para Pilar deixar Jonathan ficar na mansão. Félix decide fechar a ala beneficente do hospital. Edith revela a César que Félix jogou Paulinha no lixo.
147	06/11	César não acredita em Edith e a expulsa de seu consultório. Bruno conta para César que encontrou Paulinha em uma caçamba.

148	07/11	Félix superfatura uma compra do hospital.
149	08/11	Bruno e César orquestram plano para desmascarar Félix.
150	09/11	Aline fotografa Félix e Anjinho.
151	11/11	-
152	12/11	Márcia fala para Félix que lembra de tê-lo visto no bar. Félix destrata Márcia. Félix exige que Jacques se mantenha afastado de Pilar. Niko agradece Félix por ter exigido que Eron pagasse a conta do hospital.
153	13/11	Félix leva Anjinho para trabalhar com ele.
154	14/11	-
155	15/11	-
156	16/11	Assis insiste para que César denuncie Félix. O pai de Paloma não aceita porque não quer escândalos na família. Félix estranha reunião convocada por César.
157	18/11	César revela que Félix tirou Paulinha dos braços de Paloma. Médico ainda conta que o filho jogou a menina em uma caçamba. Todos ficam chocados. Félix confessa ter roubado e jogado Paulinha no lixo. César mostra o laudo da echarpe com as digitais de Félix. Ele nega até certo ponto, mas assume o crime. Paloma fica transtornada e vai para cima do irmão. Félix conta que sempre teve inveja da irmã e do tratamento dado a ela pelos pais.
158	19/11	Félix sofre com o desprezo de Pilar. Ela diz que não tem condições de conversar com ele e chama o filho de monstro. Pilar exige que Félix renuncie à presidência do hospital. Félix tenta fazer com que Pilar mude de ideia. Félix entra em desespero. Ele destrói o escritório por causa da possibilidade de perder a presidência do hospital. Pilar expulsa Félix de casa. Antes de chegar, ele renuncia à posição de presidente.
159	20/11	Félix se desespera ao ser expulso de casa. Félix desabafa com Jonathan. Félix se despede da mansão.
160	21/11	Félix tem os cartões de crédito bloqueados. Félix pede a companhia de Jonathan. O jovem dá a mesada para ajudar o pai. Simone e Ordália humilham Félix. Félix acusa César de roubo em plena eleição no San Magno. Os conselheiros aprovam o nome do médico, mas o filho chega com a prova de que ele roubou o hospital.
161	22/11	César é humilhado na reunião. César dá uma surra de cinto em Félix. Paloma é eleita a nova presidente do San Magno. Félix ameaça Tamara e Edith. Félix sofre com a nova rotina. Félix fica assustado com a conta do restaurante.
162	23/11	Félix implora para que Pilar pague sua conta no restaurante. Félix se hospeda em hotel modesto. Félix dá chique ao ser 'atacado' por uma barata. Félix encontra Ninho em um boteco de quinta. Félix sugere que Ninho seduza Aline. Félix sugere que Ninho seduza Aline. Os dois armam uma vingança contra César. Félix come macarrão instantâneo no galpão. Félix decide procurar Márcia.
163	25/11	Márcia acolhe Félix e o trata com carinho. Márcia fala sobre o acidente do irmão de Félix. Aline arma um flagrante com Bruno e faz Paloma achar que foi traída.
164	26/11	Félix confirma com Pilar a história sobre o irmão. Félix conta para Atílio que está morando com Márcia. Félix fica arrasado ao descobrir que sempre foi rejeitado por César. O médico diz que o filho sempre foi uma criança problemática e o culpa por Cristiano ter morrido. Félix é obrigado a pegar um ônibus. Márcia leva Félix ao bar de Denizard. Eles vão comer um PF.
165	27/11	Félix fica horrorizado com conversa de Márcia e Rinaldo. Félix vai a uma agência de empregos.

166	28/11	Félix conversa com o dono de uma grande empresa. Félix afirma a Márcia que conseguirá um bom emprego. Félix visita Anjinho na cadeia.
167	29/11	Félix se surpreende ao saber que não será contratado. Félix vai ao encontro de Edith e Tamara. Até chegar ao ateliê, ele passa perrengue dentro de uma van. Félix começa a trabalhar como garçom no bar de Denizard Félix é assediado por um cliente do bar.
168	30/11	Bruno manda Félix embora do bar de seu pai. Félix decide se vingar de uma pessoa. Félix se encontra com seu antigo comparsa. Ele manda denunciar a empresa de silicone que abriu em nome de Tamara. Félix incentiva Niko a desmascarar Amarilys. Márcia avisa a Félix que ele venderá hot dog com ela.
169	02/12	Félix se recusa a trabalhar com Márcia vendendo cachorro-quente. Márcia convence Félix a trabalhar com ela. Ele finalmente entende que não tem escolha. Aline consegue esconder os medicamentos que envenenam César. Aline coloca César para dormir e fica com Ninho. Ela maltrata o filho enquanto dá a mamadeira. Os dois passam a noite juntos no gramado da casa. Márcia acorda Félix cedo. Ele reclama, mas ela diz que eles precisam sair cedo para vender os hot dogs. Félix vende cachorro-quente com Márcia. Ele se espanta com o movimento da 25 de Março. Os concorrentes provocam o novo contratado de Márcia. Cliente enfrenta Félix ao perceber que ele quer ficar com seu troco. O rapaz pega Félix pelo colarinho.
170	03/12	Márcia consegue defender Félix. Os clientes se revoltam ao perceberem que estão sendo enganados pelo vilão (ele não está dando o troco direito). Félix reclama do trabalho com Márcia. A ex-chacrete obriga o vilão a comer hot dogs.
171	04/12	Félix chora e diz que sente falta de Pilar. Márcia permite que Félix continue em sua casa. Maciel avisa que abriu o jogo com a mãe do vilão sobre a armação contra Atílio. Edith encontra Félix trabalhando com Márcia. A estilista tripudia da situação do ex-marido.
172	05/12	Edith acusa Félix de ser o responsável pela prisão de Tamara. O vilão fica assustado com a presença dos investigadores. Márcia briga com Edith para defender Félix. O vilão se faz de vítima para os investigadores. Márcia incentiva Félix a ficar com mecânico. O vilão se recusa a seguir os passos de Valdirene. Félix não atende os telefonemas de Jonathan. Félix pega vídeo de Mariah para Paloma. O vilão decide procurar a irmã para pedir ajuda.
173	06/12	Félix espera Paloma chegar ao apartamento dela. Félix pede perdão a Paloma. Paloma não perdoa Félix. Félix assiste ao vídeo de Mariah. Ele se revolta com a atitude de Paloma e decide guardar segredo sobre a revelação de Mariah. Félix impulsiona as vendas de Márcia. O vilão anuncia o cachorro-quente da ex-chacrete e conseguemuitos compradores. Jonathan procura Félix.
174	07/12	Jonathan convence Félix a ser mais generoso. Márcia coloca Félix para dormir na sala. Félix vai visitar César.
175	09/12	Félix questiona Aline na frente de César ao ver três copos na mesa. Pilar e Félix desconfiam das intenções de Aline. Félix vai ao encontro de Niko. O empresário convida o vilão para jantar. Márcia leva Félix para um baile funk.
176	10/12	Félix convence Márcia a dar dinheiro para Valdirene. Márcia obriga Félix a usar uma flor no cabelo durante o trabalho.
177	11/12	-
178	12/12	Félix vira piada no bairro. Ele recebe provocações ao aparecer com a flor no cabelo. Márcia diz para Félix que eles faturaram o dobro..
179	13/12	Félix sugere que Glauce fuja do país.

		Vendedores rivais reclamam do sucesso de Félix.
180	14/12	Félix demonstra gratidão por Márcia. Félix vai à casa de Niko. Félix diz que Fabrício pode ser filho de Niko.
181	16/12	Niko concorda com Félix e decide pedir o exame de DNA de Fabrício. Félix se surpreende com os elogios do amigo. Félix e Márcia irritam a concorrência.
182	17/12	Félix se incomoda com o assédio do mecânico. Glauce entrega a Félix uma carta confessando os seus crimes.
183	18/12	Félix é avisado da morte de Glauce. Ele entrega à polícia a carta que recebeu da médica. Félix e Márcia perdem fregueses para a concorrência. Félix e Márcia brigam na rua pelos fregueses. Eles descobrem o golpe baixo da concorrência (mulheres seduzem os clientes). Márcia se emociona com Félix. Ele afirma que quer o bem da ex-chacrete.
184	19/12	Félix arrasou com uma nova performance para vender hot dog. Novo visual garantiu muitas vendas.
185	20/12	Márcia pede para Félix cuidar de sua neta. Félix dormiu abraçadinho com Marijeyne.
186	21/12	Márcia elogia Félix por ter cuidado de Marijeyne. Márcia deixa Félix sozinho no carrinho de cachorro quente. Félix desabafa com Márcia que tem saudade de Pilar. Márcia pergunta se ele tem saudade da mãe ou do dinheiro.
187	23/12	Niko agradece a Félix por tê-lo ajudado. O chef recebe Félix para um jantar em sua casa. Félix janta com Niko. O chef questiona se está tudo bem na vida de Félix e lhe oferece ajuda para o que ele precisar. Niko vê Félix vendendo cachorro-quente. Félix fica em choque ao ver o amigo.
188	24/12	Niko convida Félix e Márcia para passar o Natal em sua casa. Niko promete ajudar Félix e decide procurar Pilar.
189	25/12	Niko pede para Pilar aceitar Félix de volta em casa. Márcia diz que Niko é um bom partido para Félix. Pilar conta para Niko que Félix jogou a sobrinha no lixo. Félix recebe visita de Jonathan. Niko leva Félix para almoçar e diz que quer ajudá-lo. Pilar vê Félix trabalhando como vendedor de hot dog.
190	26/12	Pilar culpa Márcia pela situação de Félix. Niko comove Pilar e a aconselha a perdoar Félix. Pilar flagra Félix dançando no meio da sala de Márcia. Ele fica morrendo de vergonha da mãe.
191	27/12	Pilar chama Félix para voltar a morar com ela. Félix recusa o convite de Pilar. Félix e Pilar se reconciliam. Félix afirma que está pagando por seus erros e que Márcia contribuiu para sua redenção. Félix se despede de Márcia, mas promete não se afastar dela. Félix volta para a mansão. Ele transforma o retorno em um momento glorioso.
192	28/12	Todos na mansão estranham o comportamento simpático de Félix. Pilar comunica a Félix que ele não terá as mesmas regalias de antes. Pilar avisa que Félix terá que respeitar as regras da casa. Félix decide guardar o álbum e o pendrive que recebeu de Mariah. Félix decide dar metade de sua mesada para Márcia. Ele leva um presente para a ex-chacrete, uma peça inteira de mortadela.
193	30/12	Félix recrimina Niko por acreditar no pedido de perdão de Amarilys. Félix vê a cena e é ríspido com o amigo. Félix sai no tapa com Amarilys. Niko pede para Félix dormir em sua casa. Félix nega, com medo de estragar a amizade com Niko. Félix estranha Maciel ter vindo da parte de cima da casa.
194	31/12	Pilar pede para Félix contar para Paloma tudo o que fez contra ela.
195	01/01/2014	Félix é obrigado a aceitar o pedido de Pilar. Félix assume que deu um golpe em Amarilys. Félix devolve o dinheiro de Amarilys. Ele confessa o golpe que deu na médica e os dois

		trocam as piores ofensas. Niko convida Félix para ser gerente de seu restaurante. Félix conta ao amigo que Pilar o fez prometer que compensará as pessoas a quem prejudicou no passado.
196	02/01	Félix conta para Atílio que provocou seu acidente. Félix dá um fora em Niko. Ele não se conforma de Niko ter deixado Amarilys ver Fabrício.
197	03/01	Félix fica indignado com Niko. Ele tenta alertar o empresário contra um possível plano de Amarilys para sequestrar Fabrício. Félix desiste de entregar o depoimento de Mariah para Paloma. Félix fica furioso ao encontrar Eron na casa de Niko.
198	04/01	Félix discute com Eron. Pilar leva Félix para falar com Paloma e Bruno.
199	06/01	Paloma e Bruno insistem para que Félix revele tudo o que fez contra eles. Félix afirma que Márcia o ajudou a se tornar uma pessoa melhor. Paloma agride Félix. Ele confessa que tentou atrapaalhar a recuperação de Paulinha depois do transplante, que falsificou o segundo exame de DNA e fala sobre sua participação no sequestro da sobrinha. Félix conta para Paloma sobre irmão que morreu afogado. Depois de confessar todos os seus crimes e mágoas, ele fica aliviado. Bruno sente pena quando Félix reclama da forma como foi tratado por César. Félix entrega a Paloma a gravação feita por Mariah. Félix procura Niko para desabafar.
200	07/01	Niko consola Félix. Félix demonstra arrependimento pelo que fez com Paloma. Félix chora ao falar da relação com o pai. Niko acredita na redenção do vilão. Félix e Niko discutem. Félix incentiva Maciel a se casar com Pilar. Félix ouve Eron pedir perdão a Niko.
201	08/01	Félix convida Márcia para o casamento de Bernarda. Niko se declara para Félix. Paloma tenta convencer Félix a ajudá-la a desmascarar Aline.
202	09/01	Félix decide ajudar Paloma. Os irmãos se unem para descobrir o que Aline está tramando contra César. Félix desconfia de que Ninho seja o cúmplice da vilã. Niko pede para se encontrar com Félix. Félix insiste para Maciel sentar-se à mesa com toda a família. Félix vê um lanche deixado na cozinha e questiona Aline.
203	10/01	Félix enfrenta Aline. A vilã tenta impedir que ele vasculhe a casa. Félix tem um plano para desmascarar Aline. Ele afirma que existe mais uma pessoa vivendo na casa de César. Félix planeja colocar uma espiã na casa de César. Félix encontra Niko chorando.
204	11/01	Félix ameaça se afastar de Niko se ele reatar com Eron. Niko fica dividido. Jonathan demonstra preocupação com Félix. Ele desabafa com o filho, que diz que ele está com ciúmes de Niko.
205	13/01	Félix garante a Paloma que Aline será desmascarada. Félix conta a Paloma que o amante de Aline é Ninho.
206	14/01	Félix conta que incentivou Ninho a ficar com Aline. Félix alerta Niko sobre Amarilys.
207	15/01	Félix não consegue conversar com Niko. Félix tenta se desculpar com Niko.
208	16/01	-
209	17/01	Niko pede ajuda a Félix. Félix consola Niko. Ele promete fazer de tudo para encontrar Fabrício. Félix e Eron brigam no hospital. Félix e Niko descobrem que Amarilys foi para Angra dos Reis.
210	18/01	Félix e Niko partem para Angra dos Reis atrás de Amarilys. Félix e Niko procuram Amarilys em Angra.
211	20/01	Félix e Niko impedem a fuga de Amarilys. Niko convida Félix para dormir em sua casa. Pilar obriga Félix a lhe ajudar com a roupa. Félix visita César.
212	21/01	Aline revela para Félix o desprezo que sente por César.

		Félix desabafa com Niko sobre seus problemas com César. Ele diz para o amigo que pensa em se mudar de São Paulo. Niko trata Félix com rispidez. O empresário faz um comentário sobre Anjinho e deixa Félix intrigado.
213	22/01	Félix tira Anjinho da cadeia e o leva para o flat. Eron chama Niko para ver o encontro dos dois e envenena o ex contra o rival. Félix o procura no restaurante.
214	23/01	Félix critica estratégias de Márcia para promover Valdirene. Félix dá passagem para Anjinho sair do Brasil. Influenciado por Eron, Niko maltrata Félix.
215	24/01	Niko discute com Félix e acaba fazendo escândalo no restaurante. Félix não entende a mágoa de Niko. Félix tenta vasculhar a casa do pai. Félix tem uma ideia para desmascarar Aline.
216	25/01	Félix revela plano para surpreender Aline. Paulinha quer saber por que Félix não gosta dela. Félix conta que costumava chamar a menina de “ratinha”, mas a menina não engole o motivo. Niko não deixa Eron dormir em sua casa. Félix desiste de visitar o amigo ao ver o advogado saindo da casa do chef. Félix marca encontro para conversar com Ninho. Félix repara nas unhas de Ninho sujas de terra. Enciumados, Niko e Félix discutem.
217	27/01	Félix impede que César mate Aline. Félix leva César e Júnior para a mansão de Pilar. Félix não consegue se entender com César. O médico recusa a ajuda do filho e o expulsa do quarto. Niko descobre que Félix não está com Anjinho Félix convence Márcia a procurar Atílio. Félix comenta que acaba se afastando das pessoas que gostam dele.
218	28/01	Aline é presa. Félix impede que o voo da vilã decole. Félix procura Niko. Félix pede para dormir na casa de Niko. Niko prepara um jantar especial e fica feliz quando Félix confessa que nutre um sentimento especial por ele.
219	29/01	Niko pede para Félix ficar com ele. O empresário propõe formar uma família com o filho de Pilar. Félix obriga César a se desculpar com Pilar
220	30/01	Edith revela que Jonathan é filho de Félix. Félix e Jonathan perdoam Edith. Paloma convida Félix para voltar a trabalhar no hospital. Emocionada, ela reconhece a redenção do irmão.
221	31/01	Félix recusa convite de Paloma para voltar a trabalhar no hospital. Mesmo grato, ele explica para a irmã que pretende dar um novo rumo para sua vida. Félix leva César para a festa de Paloma e Bruno. Félix se oferece para cuidar de César. Ele planeja se mudar para a casa de praia da família. Paulinha e Félix ficam amigos. A menina questiona o que o tio fez no passado, mas o deixa livre para falar no assunto quando quiser. Félix afirma que Niko mudou a sua vida. Juntos, os dois cuidam de César e das crianças. César demonstra seu amor por Félix. Os dois trocam palavras e gestos de carinho.