

Telenovelas, telespectadores e representações do amor

Paula Guimarães Simões
Vera França

A proposta deste artigo é analisar representações do amor em algumas telenovelas brasileiras exibidas recentemente pela Rede Globo, bem como o posicionamento e interlocução estabelecida entre telespectadores e tais narrativas ficcionais.¹ O objetivo é delinear um universo simbólico sobre o valor do amor, construído na interlocução entre telenovela e vida social, entre ficção e realidade. Os sentidos configurados nessa relação são atuantes na permanente atualização do *ethos* contemporâneo, ou seja, do conjunto de referências que orientam a vida dos sujeitos, dentre as quais o amor ocupa um lugar central.

Dessa forma, o texto traz uma discussão sobre a constituição do *ethos* e da própria vida social, bem como o papel dos discursos da mídia (e da telenovela) nessa configuração. Em seguida, há uma apresentação sobre a relação entre ficção e realidade, que se realiza a partir da construção de representações. Dentre estas, destacam-se aqui as construídas em torno do valor do amor. Por fim, traz-se uma análise empírica de experiências amorosas construídas em telenovelas brasileiras contemporâneas e de posicionamentos do público telespectador em relação ao tema analisado, a fim de traçar um quadro acerca do amor na interlocução entre telenovela e vida social.

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DO *ETHOS*

A vida social está em constante processo de (re) construção. Ela não é algo dado e preestabelecido oferecido aos sujeitos, mas é permanentemente constituída e transformada pela ação e interação destes no mundo. É a experiência humana que funda a realidade social, constituindo discursivamente o universo de valores, referências e normas que orientam a vida dos indivíduos. É importante compreender esse processo para melhor delinear a relação entre telenovela e vida social.

O processo de “construção social da realidade” (Berger e Luckmann, 2000) é realizado por sujeitos em constante interação e comunicação com outros. É nesse espaço de ação conjunta que eles constroem suas experiências e o próprio mundo. Dessa forma, a experiência deve ser entendida não apenas como um estar vivo no mundo, mas como um (inter)agir — do homem com o mundo, com os outros e consigo mesmo. Significa um trabalho de apreensão e leitura da realidade,

que ocorre em duas dimensões: uma dimensão sensível — apreensão pela percepção — e uma dimensão simbólica — apreensão pelos sentidos construídos. Esse trabalho é realizado no espaço de ação e intervenção dos homens, nesse mundo partilhado intersubjetivamente, na realidade da vida cotidiana.

Essa construção da vida social é efetivada através da linguagem. Esta é a “mediação fundamental” para a realização do homem com os outros no mundo (Herrero, 1982:77). Conforme França, a linguagem se refere

ao conteúdo expresso sob uma certa forma. Na linguagem, vamos alcançar, através dos atos de discurso, a produção de uma materialidade simbólica, o movimento de investimento do sentido, ato voluntário e humano de produção de símbolos, articulação e troca de palavras (1998:47).

É a linguagem que marca o ser do homem em sociedade. Através dela, o indivíduo pode acessar a subjetividade do outro e tornar acessível sua própria subjetividade.² Como afirma Adriano Rodrigues, “é na e pela linguagem que a experiência se constitui, se revela ou se desvenda o sentido que a enforma” (1990:32). A linguagem tem, portanto, um papel constituidor da experiência humana.

No decorrer desse processo de construção das experiências e da realidade social, a própria cultura vai sendo constituída. Esta pode ser entendida como “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções” (Morin, 1997:15). Refere-se a um universo simbólico em permanente construção, que penetra nos homens, estrutura e orienta suas ações no mundo; ou seja, a cultura está intimamente relacionada à vida prática, à existência concreta dos homens. Ela, portanto, é constituída pela produção de sentidos instaurada tanto por textos e representações mais amplos quanto pelos sujeitos em suas práticas cotidianas.

O ambiente cultural de uma sociedade, marcado pela fluidez e pelos pluralismos, é permeado por valores, referências e costumes que norteiam a vida dos sujeitos. Esse universo de sentidos constituidor da cultura está situado em um espaço determinado, disposto para a ação e a realização humanas — no *ethos*. A palavra *ethos* vem do grego e refere-se a habitar, designando tanto a própria morada como as condições, as normas e os modos de atuação rotineiros dos sujeitos nesse lugar específico (Sodré, 2001:153-154). Como aponta Sodré, o *ethos* compreende costumes, hábitos, regras e valores que constituem e regulam o sentido comum em uma sociedade.

A partir disso, é possível afirmar que o *ethos* das sociedades contemporâneas é constituído por um conjunto de valores, normas, referências, modos de atuar, hábitos, que orientam a ação dos sujeitos. Esse universo não é

estável e fixo; ele é constantemente modificado e atualizado a partir de aproximações e afastamentos, reconhecimentos e estranhamentos no quadro mais amplo de valores que o constitui. Afinal,

[...] não há *ethos* sem um ambiente cognitivo que o dinamize, sem uma unidade dinâmica de identificações de grupo, que é seu modo de relação com a singularidade própria, isto é, a cultura: aí atuam as formas simbólicas que historicamente orientam o conhecimento, a sensibilidade e as ações dos indivíduos (*idem*:154, tradução nossa).³

Assim, as referências que compõem o *ethos* contemporâneo orientam a ação humana, que, por sua vez, atualiza as referências existentes em um movimento dinâmico, que configura novos valores e provoca deslocamentos. Nesse movimento constituidor do ambiente cultural de uma sociedade, o papel dos discursos é fundamental, pois é na prática discursiva que as normas e referências ganham existência sensível. O discurso pode ser entendido como uma materialidade simbólica produzida no espaço da interlocução entre os sujeitos e inscrita em contextos; é a linguagem colocada em ação pelos interlocutores.⁴ Os discursos são produtos de — e sempre se dirigem a — interlocutores; eles não existem em si, mas ganham existência material no ato da enunciação.

Conforme Bakhtin, “*A palavra dirige-se a um interlocutor*” (1992: 112, grifo do autor); “mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor” (*idem, ibidem*). A enunciação, portanto, está ligada a essa dinâmica de interação estabelecida entre os sujeitos. Como sustenta Bakhtin, a enunciação não é um fato individual, mas sim um produto da interação social.⁵ Os discursos são construídos e transformados continuamente na relação entre os homens.

Os enunciados construídos nas interações entre os sujeitos sociais trazem as marcas dos valores e das referências que perpassam a sociedade em que estão inscritos. Afinal, o ato de enunciação “é sempre pressuposto no produto que dele resulta, o enunciado, ou seja, a enunciação nunca é explicitada, mas deixa no enunciado as suas marcas” (Balogh, 2002:70). Ao mesmo tempo em que utilizam o universo simbólico existente, os indivíduos renovam e atualizam-no, a partir do contexto social e da situação interlocutiva que se delineia no ato da enunciação.

Assim, os diversos discursos produzidos em uma cultura — tanto os construídos pelo sujeitos da vida cotidiana quanto os produzidos pela mídia — trazem as marcas da sociedade e do contexto em que estão inscritos e ajudam a configurar e reconfigurar o universo cultural, o *ethos* dessa mesma sociedade. É preciso compreender melhor esse diálogo que se estabelece entre cultura e sociedade, a fim

de elucidar tanto a natureza dos discursos e os sentidos por eles instaurados quanto os elementos que constituem o contexto social em que se inscrevem: “[...] situar os textos culturais em seu contexto social implica traçar as articulações pelas quais as sociedades produzem cultura e o modo como a cultura, por sua vez, conforma a sociedade por meio de sua influência sobre indivíduos e grupos” (Kellner, 2001:39).

A análise e a interpretação dos discursos que permeiam e constroem a realidade social podem ajudar a apreender a estrutura e a dinâmica de uma sociedade, bem como os valores e as referências que a atravessam. As diferentes formas simbólicas⁶ devem ser estudadas “em relação a contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados dentro dos quais, e por meio dos quais, essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas” (Thompson, 1999:181). A partir disso, é possível elucidar não apenas aspectos estruturais internos dos fenômenos culturais, mas também características significativas da própria vida social. Isso significa que a compreensão dos diferentes bens simbólicos que edificam uma cultura

pode ajudar-nos a entender nossa sociedade contemporânea. Ou seja, entender o porquê da popularidade de certas produções pode elucidar o meio social em que elas nascem e circulam, podendo, portanto, levar-nos a perceber o que está acontecendo nas sociedades e nas culturas contemporâneas (Kellner, 2001:14).

Em todo esse movimento dinâmico e circular — de construção das experiências, da realidade social, dos discursos, dos valores, das referências, das formas simbólicas, da cultura, do *ethos* —, a mídia ocupa um lugar de destaque. Segundo Adriano Rodrigues, os *media* ou os dispositivos midiáticos são “constitutivos dos quadros éticos da experiência, formando o horizonte do sentido das diferentes esferas da experiência moderna, constituindo o sistema de valores que tornam pertinentes os discursos e as ações” (1994:79).

Assim, os meios de comunicação configuram-se como um importante espaço de constituição de um universo de representações que aponta para a sociedade em que estão inscritos. As imagens e os espetáculos veiculados pela cultura da mídia⁷ colaboram na construção do “tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (Kellner, 2001: 9).

A mídia disponibiliza diferentes materiais simbólicos, discutindo assuntos e preocupações da sociedade em que está inscrita, oferecendo modelos de identificação, padrões de comportamento e hierarquias de valores, que são apropriados e incorporados pelos sujeitos no decorrer dos processos de leitura dos diversos produtos. É preciso

reconhecer que a cultura da mídia colabora na conformação de visões de mundo, de opiniões, de valores e comportamentos, ressaltando que sua contribuição se cruza com a subjetividade e a inscrição sociocultural dos sujeitos no processo de conformação.

O reconhecimento desse papel da mídia na configuração do *ethos* contemporâneo sinaliza para o fato de que a investigação sobre os produtos culturais de uma sociedade pode ajudar a evidenciar os valores e as referências que a compõem. Ou seja, os bens culturais podem ser lidos “como contexto social a nos dizer algumas coisas sobre a sociedade contemporânea” (*idem*: 307) — sociedade esta em que os meios eletrônicos, principalmente a televisão, ocupam um lugar fundamental em sua própria constituição social. Recuperando discussão empreendida por Stuart Hall, Mauro Porto aponta que

nas sociedades contemporâneas, caracterizadas pelo desenvolvimento de uma poderosa indústria cultural, os mídia eletrônicos — particularmente a TV — tornaram-se os agentes principais na construção do consenso e disseminação de representações sobre a realidade. As formas pelas quais a realidade é representada nos mídia desempenham um papel constitutivo na vida política e social e não são meros reflexos “a posteriori” dos eventos, em um processo dinâmico estabelecido através de “Cenários de Representação” (1995: 59).

A televisão é, portanto, um meio de comunicação de massa fundamental para evidenciar o diálogo entre a sociedade e a cultura. Veículo privilegiado para a informação e o divertimento do público, a TV pode ser vista como um elemento que contribui para a integração nacional, a constituição do laço social e da identidade nacional (Wolton, 1996:19). A televisão exhibe hábitos e valores que perpassam a sociedade, mas, ao mesmo tempo, “mostra e analisa os hábitos e costumes que está ajudando a desfazer, transformar e criar” (Pignatari, 1984: 60). Esse meio de comunicação não apenas reproduz costumes e valores da sociedade, mas também colabora na reconfiguração desse universo simbólico que constitui a realidade social. Como aponta Romano, a televisão “tem sido uma das mais importantes referências de valores e hábitos ‘modernos’ para os telespectadores” (1998: 79).

Dentre os formatos exibidos na programação televisiva brasileira, um deles tornou-se um dos principais produtos da cultura nacional: a telenovela. Esse gênero ficcional vem abordando em suas narrativas aspectos vinculados a temáticas sociais, culturais e políticas da realidade social do país. Assim como os demais produtos da cultura da mídia, a telenovela brasileira ajuda a evidenciar os valores que constroem a sociedade. Através da inscrição destes nas ações e falas das personagens, a telenovela não apenas os reproduz, mas configura um movimento que constantemente atualiza o *ethos* contemporâneo.

A telenovela ocupa, assim, um importante lugar na cultura e na sociedade brasileiras. Ela constrói um cotidiano na tela em estreita relação com a realidade social em que se situa, trazendo para a construção das personagens as preocupações, os valores e os temas que perpassam o cotidiano dos telespectadores. “A telenovela é um universo onde circulam, reelaborados, a partir das normas da ficção, aquilo que está acontecendo na sociedade, os problemas, os valores [...]” (Baccega, 1998: 9). É da própria vida social que emergem os temas a serem debatidos e atualizados nas obras ficcionais, configurando um movimento circular entre a telenovela e a sociedade.

Assim, a telenovela instaura uma interação que coloca em relação todos os elementos que a configuram: os discursos que emergem com a narrativa telenovelística, os sujeitos que os constroem — autores, diretores, enfim, os *realizadores* (Souza, 2003: 4) — e os indivíduos que a apreendem — os telespectadores. É importante ressaltar que todo esse processo ocorre em um contexto: a realidade social brasileira. A partir dele, emergem os temas a serem trabalhados na ficção, que, por sua vez, retornam para a vida social.

É justamente essa estreita relação entre a telenovela e a sociedade — entre ficção e realidade — que vem sendo apontada por pesquisadores como a marca específica da telenovela brasileira. Esses dois âmbitos de produção simbólica constroem representações que participam da configuração do *ethos* contemporâneo. Antes de proceder à análise de algumas dessas construções, é importante compreender o modo como esses mundos — o real e o ficcional — são constituídos. Além disso, apreender a forma como eles se relacionam através de um movimento permanente de construção de representações, de produção de sentidos.

A NATUREZA DAS REPRESENTAÇÕES

As obras de ficção podem ser entendidas como histórias imaginárias, que não correspondem inteiramente à realidade em que seus leitores estão situados (Eco, 1999). Entretanto, segundo Umberto Eco, isso não significa que o leitor deva pensar que a ficção apresenta falsidades e mentiras. Nas palavras do autor,

a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras (*idem*:81).

Conforme Eco, a ficção não pode ser entendida como apresentação de ilusões, já que ela toma o real como pano de fundo. Os criadores das obras se apropriam de elementos da realidade na construção dos universos ficcionais: na caracterização

das personagens, na realização das ações e na configuração dos sentimentos que irão perpassar a estrutura da narrativa ficcional. Daí a verossimilhança que caracteriza muitas obras de ficção.

Entretanto, ainda que tome o real como pano de fundo, a ficção apresenta regras próprias na constituição de seus *mundos possíveis*. São essas regras que estabelecem critérios de confiança do leitor em relação à obra. Quando se refere à noção de verdade nas estruturas ficcionais, Eco diz que “as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história” (*idem*:94). Ou seja, ao assinar o acordo ficcional, os leitores passam a aceitar como confiáveis as informações contidas na obra que se referem à construção daquele mundo possível pelo autor. “A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (*idem*:84).

Para Eco, a ficção deve ser entendida como um bosque, que nos faz percorrer os caminhos dos mundos possíveis por ela construídos. Algumas narrativas ficcionais — mais organizadas — apresentam um campo simbólico mais cristalizado, remetendo os leitores a trilhas mais definidas, a um universo de sentidos mais fixo. Todavia, existem outras obras que podem abrir seu universo de sentido para outros bosques, levando os leitores a explorar outras trilhas, a percorrer “a floresta infinita da cultura universal e da *intertextualidade*” (*idem*:116). Alguns bosques ficcionais — mais emaranhados e retorcidos — permitem a construção de outras trilhas pelos leitores, ou seja, têm a capacidade de remetê-los a diferentes campos de sentido, de levá-los a ressignificar o universo simbólico no que diz respeito à obra ficcional e à sua experiência concreta na vida social.

Em relação à constituição do mundo real, que a ficção toma como pano de fundo, é preciso destacar que ele está em constante processo de construção. A vida social é móvel, plural, produzida pela intervenção dos homens. O mundo real é, pois, o “mundo de nossa experiência” (*idem*:83), construído e transformado continuamente pelos sujeitos na vida cotidiana.

Diversos são os materiais simbólicos a que os indivíduos têm acesso e que participam do processo de constituição social da realidade. Dentre esses materiais também estão as obras de ficção. Assim, as narrativas ficcionais podem ser entendidas como instrumentos que, produzindo sentidos através da construção de representações, colaboram na organização da experiência humana e na construção da própria vida social.

É preciso deixar claro que a ficção não é um espelho da realidade. Em primeiro lugar, porque não existe uma realidade una e estável, à espera de uma representação igualmente una e estável a ser construída pela ficção. A realidade é

plural e não pode ser reduzida a uma mera representação. Esta não dá conta de trazer toda a complexidade da vida social. Rodrigues destaca que a representação ficcional é feita à semelhança da realidade social; entretanto, jamais é possível “representar-se ficcionalmente de maneira cabal a multiplicidade das *perspectivas*, a infinidade dos *horizontes*, a complexidade dos *processos* e dos *procedimentos* que constituem a experiência da vida cotidiana” (1994:91).

Além disso, na medida em que as narrativas ficcionais tomam a realidade como ponto de partida na construção de seus *mundos possíveis*, estes revelam alguns aspectos e características de um real situado em um tempo e lugar específicos. A partir disso, é possível afirmar que as obras ficcionais constroem representações que se referem a ou dialogam com a realidade em que estão inscritas, mas não podem ser entendidas como espelhos do real.

Dessa forma, é possível situar ficção e realidade como integrantes do constante movimento de produção de sentidos na sociedade, da realização e da experiência humanas, enfim, da própria construção da vida social. A ficção toma a realidade como pano de fundo; a realidade, por sua vez, incorpora elementos ficcionais em sua construção, delineando uma configuração móvel e dinâmica do universo de sentidos produzido nesse processo. Ou seja, esse movimento que faz dialogar ficção e realidade é realizado através das representações.

As representações são construídas a partir do enquadramento de certos aspectos do *universo de imagens*;⁸ resultam de processos coletivos de produção de significado, e são partilhadas socialmente. Elas podem ser entendidas como universos de sentido encarnados nos processos de enunciação, ou seja, nos signos.⁹ Se “o signo é um *entrelugar*” (Pinto, 2002:10, grifo do autor), uma entidade móvel e relacional, que se constrói e se modifica permanentemente nos processos de semiose, então, é possível afirmar que as representações nele inscritas, mesmo se guardam certa estabilidade (o que lhes possibilita comunicar), também são entidades móveis, que instauram um movimento dinâmico de produção de sentidos na interlocução. As representações são, pois, universos simbólicos que emergem nos atos de enunciação e ganham existência material ao serem encarnadas em discursos.

Esses universos de sentido têm um papel fundamental na constituição da experiência humana. Como aponta Woodward, “a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (2000:17). Ou seja, os universos simbólicos que emergem através das representações — tanto as produzidas nas obras ficcionais como as construídas na realidade

concreta — participam da constituição dos sujeitos e da vida social.

Assim, as representações estão presentes na configuração da sociedade, e os sentidos por elas produzidos — encarnados nos discursos — remetem para a realidade em que estão inscritas. Ao mesmo tempo, elas se referem à construção dos atores sociais e sua atividade de produção de sentidos na vida cotidiana. É nesse movimento que as representações se constroem, mediadas pela linguagem colocada em ação pelos sujeitos sociais.

As representações assim constituídas apresentam naturezas distintas. Algumas são mais fixas e cristalizadas, constroem estereótipos, que são representações que limitam os sentidos. Elas se referem a um universo mais fechado e configurado, que suscita mais o reconhecimento de elementos pré-concebidos do que o estranhamento que poderia promover a abertura para outros universos simbólicos. Esse tipo de representação procura enquadrar os sentidos em pólos dicotômicos como o bem e o mal, o herói e o vilão, o certo e o errado.

Em contrapartida, existem outros tipos de representações que não se limitam aos estereótipos, não remetem a um único campo de sentido. Por não serem tão fixas, organizadas e cristalizadas, essas representações podem alargar os universos simbólicos, permitir re-significações e remeter os sujeitos para além dos caminhos enquadrados no que foi representado. Nas representações que apresentam essa natureza mais móvel, os pólos se diluem em matizes que ultrapassam o engessamento de pares antitéticos.

Essas representações de naturezas distintas estão presentes no diálogo entre ficção e realidade. As narrativas ficcionais constroem representações recortando certos aspectos do real, e, com isso, estabelecem uma ponte com a vida social. Esta penetra no universo ficcional, que, entretanto, é autônomo ao conduzir os leitores pelos caminhos construídos nas diferentes narrativas. Nessa interlocução entre as representações construídas pela ficção e aquelas construídas no domínio concreto da experiência, podem ocorrer tanto convergências como divergências na negociação simbólica que aí se processa.

É importante, também, ao olhar para o universo de representações, apreender não apenas o que está representado, o aspecto de realidade encarnado em um material simbólico. É essencial tentar captar o movimento que inaugura a representação. Significa atentar para o processo de produção de sentidos instaurado a partir da construção das representações, do momento em que estas ganham existência sensível aos momentos de resignificação pelos sujeitos. Atentar, enfim, para os vários campos de sentido para os quais as representações podem remeter.

Todo esse movimento dinâmico de conformação das representações é integrante do processo de construção social da realidade, de configuração do *ethos*

contemporâneo e pode ser captado através dos discursos. É, portanto, através dos discursos instaurados pelas telenovelas que se podem captar representações que fazem dialogar ficção e realidade na constituição dessas narrativas ficcionais, assim como todo o movimento que as constitui.

A telenovela constrói representações que resgatam elementos da realidade e procuram conformar visões de mundo.¹⁰ Esse gênero ficcional, em muitos casos, apresenta representações mais cristalizadas, fixas, enquadradas, que conformam visões de mundo dominantes e remetem os telespectadores a um único campo de sentido. São representações que apresentam estereótipos e limitam o universo simbólico do que é representado. Segundo Tilburg, “os dramas íntimos e intersubjetivos, quando são dados a ver, são freqüentemente apresentados de forma estereotipada pela telenovela. Não raro, classes sociais, funções sociais, normas, valores, costumes, entre outros, são “reduzidos” a dilemas binários entre forças opostas” (1975:505).

Entretanto, há outros momentos, em que as telenovelas constroem representações de natureza distinta, que podem alargar os campos de sentido e promover uma abertura para novos processos de significação. Ou seja, elas podem apresentar universos simbólicos em que certos dilemas binários se diluem na constituição das narrativas. Com isso, elas podem alargar a experiência humana, possibilitando ao público enveredar por outros bosques e trilhas, para além do que está representado no mundo possível daquele universo ficcional.

Ao olhar para o universo de representações nas telenovelas — particularmente às que se referem ao amor¹¹ —, é fundamental tentar perceber esse movimento que o constitui. Avaliar em que medida as telenovelas, por um lado, conformam idéias e visões sobre a temática do amor, servindo como instrumento de reforço de certos aspectos da realidade; e, por outro, em que medida elas podem evocar diferentes campos de sentido. Avaliar, ainda, a forma como as representações construídas por diferentes telenovelas se cruzam com os sentidos que emergem da vida social, fomentando, através dessas interseções, a configuração de outros sentidos. Em síntese: a análise dessas representações supõe captar esse movimento que faz dialogar ficção e realidade, telenovela e vida social, na permanente constituição do *ethos* contemporâneo.

O AMOR E ALGUMAS DE SUAS REPRESENTAÇÕES NAS TELENÓVELAS

O recorte empírico de nosso estudo compreendeu três telenovelas brasileiras que foram exibidas pela Rede Globo entre 2002 e 2003, bem como um conjunto de leituras que essas novelas – e particularmente as representações do amor

aí construídas – suscitou junto aos telespectadores, permitindo-nos analisar o processo como um todo enquanto um momento do diálogo entre televisão e sociedade.

Entendendo a telenovela como uma narrativa que colabora na constituição do tecido da vida cotidiana e do quadro de valores que orienta a vida dos indivíduos, procuramos apreender, a partir da construção das personagens, alguns elementos que delineiam o amor na sociedade hodierna. A análise demonstrou que as representações desse valor que emergem a partir dos casais analisados apresentam semelhanças e diferenças na forma de tratamento do amor.

Em *Sabor da paixão* (Ana Maria Moretzsohn, 2002-2003, 18h),¹² o triângulo amoroso central, formado por Diana, Alexandre e Nelson, exibe uma representação freqüente nas novelas: a trajetória de uma heroína clássica que enfrenta vários empecilhos até alcançar a realização plena do amor ao lado do homem escolhido. Essa novela constrói uma representação que procura enquadrar os sentidos sobre o amor em dois pólos opostos: o bom e o mau, o certo e o errado. O amor que sustenta o relacionamento de Diana e Alexandre situa-se no pólo do bem: é bonito, forte, verdadeiro, capaz de trazer felicidade e merece ser realizado. Esse modelo de amor, que permeia a relação da heroína e do mocinho na novela, alcança a plenitude no fim da narrativa. Em contrapartida, o sentimento que Nelson sente por Diana é colocado no lado do mau: é um sentimento “torto”, doentio, não merece ser concretizado. Esse tipo de amor está relacionado à personalidade doentia do vilão e só pode ter como desdobramento algum tipo de punição, como a prisão do mesmo.

Ao encaixar os tipos de amor em um lugar valorizado ou em um lugar condenável, *Sabor da paixão* constrói uma representação dominante que pretende dizer o que é certo e o que é errado em matéria de amor. Visa, ainda, a conquistar a identificação dos telespectadores com o casal cujo elo é sustentado pelo “amor bom”, ao qual todos os sujeitos aspiram a viver na experiência concreta.

Em *O beijo do vampiro* (Antônio Calmon, 2002-2003, 19h),¹³ é possível perceber que há mudanças na forma de construir as relações amorosas, exibindo traços da vivência do amor na sociedade contemporânea. A protagonista Lívia não encarna uma heroína clássica que luta por seu grande e único amor durante toda a novela. A trajetória dela exibe a possibilidade de fazer escolhas, de tentar vivenciar o amor e até mesmo de cometer erros ao realizar as opções amorosas.

Nessa narrativa, assim como em *Sabor da paixão*, há uma divisão binária do amor. O sentimento de Bóris por Lívia é um sentimento ruim: o vampiro é um vilão na história, o qual foi capaz até mesmo de matar para tentar conquistar sua amada. No início da novela, o sentimento dele é contraposto ao amor que sustenta a relação entre Lívia e seu marido (Beto). Após a morte deste, o amor de Bóris passa a ser

contraposto ao de outro homem (Rodrigo) por Lívia, caracterizado como bonito e verdadeiro. Mas este homem, Rodrigo, é corrompido pelo mal, o amor por Lívia passa a ser visto como ruim e contraposto ao sentimento de Augusto pela protagonista. O amor do promotor por Lívia é, desde o início, configurado como bom: é bonito, verdadeiro, não prejudica os outros e é capaz de trazer felicidade.

Ainda que o sentimento de Rodrigo por Lívia transite de um pólo a outro, a novela procura encaixar os tipos de amor em pólos dicotômicos: o amor do herói e o amor do vilão, o bom e o mau, o certo e o errado. *O beijo do vampiro* constrói, assim, uma representação mais fixa sobre o amor, na medida em que encaixa os tipos desse sentimento em um lugar valorizado ou em um lugar condenável. Essa novela coroa o “amor bom” que sustenta a relação entre Augusto e Lívia com um *happy end* para o casal, que aguarda a chegada de gêmeos para completar a família, já composta por seis filhos. Há, ainda, a punição para o mal: Bóris é destruído na batalha final entre vampiros e humanos. Rodrigo, como transitou entre os pólos do bem e do mal, é punido ao ficar sem o amor de Lívia.

Mulheres apaixonadas (Manoel Carlos, 2003, 21h)¹⁴ apresenta uma protagonista que difere, em muitos aspectos, das demais aqui analisadas. Assim como a trajetória de Lívia está em sintonia com transformações na vivência do amor em nossa sociedade, o percurso de Helena exibe a liberdade para realizar escolhas em sua experiência amorosa e certa indefinição de seus sentimentos verdadeiros em relação a dois homens (César e Téo). Entretanto, ao contrário da protagonista de *O beijo do vampiro*, Helena é uma anti-heroína: não vê uma articulação tão forte entre amor e fidelidade, deseja se apaixonar pelo homem errado e quer sentir a insegurança no relacionamento, em certos momentos. Essas escolhas e posturas de Helena contrariam os desejos das outras protagonistas aqui analisadas e também de muitas mulheres na realidade social.

No triângulo amoroso central dessa novela, formado por Helena, Téo e César, os pólos parecem se diluir em matizes que ultrapassam o engessamento de pares antitéticos em relação ao amor. Nem Téo nem César encarnam o vilão na narrativa, e o amor que eles sentem por Helena pode ser visto como bom ou ruim, dependendo do ponto de vista do público. Ou seja, a representação do amor construída em torno dessas personagens apresenta uma natureza mais móvel, na medida em que não classifica esse valor em pólos opostos.

Na atualização que *Mulheres apaixonadas* faz ao construir sua protagonista e as relações amorosas por ela vividas, é possível perceber um deslocamento na representação assim constituída: não há a presença de uma heroína clássica, cheia de virtudes, que escolhe um bom moço para viver ao seu lado para

sempre. A anti-heroína Helena faz a escolha por um *garanhão* e não há promessas de amor eterno. Não há um *happy end* como os das outras narrativas aqui analisadas: o final sugere que Téo encontrou uma nova companheira, mas ele não esqueceu a ex-esposa; Helena e César até se casam, mas o médico continua temendo uma nova traição da esposa, que o abandonara anos antes para ficar justamente com Téo. Assim, na representação do amor que emerge com esse triângulo, é possível falar de um deslocamento, de uma natureza mais móvel que configura os sentidos, na medida em que não há uma divisão binária do amor.

No processo de apreensão dessas representações do amor pelo público, também é possível falar de convergências e divergências na construção de campos de sentido sobre esse valor. Os telespectadores podem aceitar ou recusar os sentidos que as telenovelas procuram instaurar; há todo um processo de negociação simbólica, no qual ocorrem tanto legitimações ou cristalizações como deslocamentos ou deslizamentos de sentidos sobre o amor.

POSICIONAMENTOS DO PÚBLICO EM RELAÇÃO AO AMOR

A experiência do amor na vida social não acontece da mesma maneira para todos os sujeitos, que podem apresentar valores e desejos diferentemente evidenciados na construção de uma relação amorosa. Isso pode ser percebido a partir de falas dos telespectadores em relação às histórias de amor construídas pelas telenovelas. Estas promovem identificações e convidam a posicionamentos, incitando os sujeitos a falar sobre os sentidos instaurados por essas narrativas ficcionais e, com isso, a tematizar a forma como gostariam de vivenciar o amor em suas experiências concretas.

Nos limites deste artigo, não conseguiríamos aprofundar a análise das manifestações dos telespectadores em relação ao amor e à maneira como ele é representado nas telenovelas.¹⁵ À guisa de ilustração, destacaremos alguns posicionamentos em relação a uma trama específica: a de Helena e seus amores, em *Mulheres apaixonadas*.

Alguns telespectadores aprovaram o romance entre Helena e César, afirmando que o vínculo entre eles é sustentado por um amor de verdade¹⁶ ou que a protagonista está certa em viver esse grande amor, e seu final feliz ao lado de César deve ser coroado com uma gravidez no fim da narrativa.¹⁷ Um outro discurso também aprova a escolha de Helena por César, defendendo que a liberdade deve perpassar a construção dos relacionamentos: “a Helena é mais uma dessas mulheres que estão loucas para curtir a vida sem compromisso nenhum, e acho que depois de uma certa idade, com realização profissional e insatisfação pessoal, todo mundo pode optar por ser livre e aproveitar”.¹⁸

A postura de Helena foi, entretanto, muito criticada por outros telespectadores. Ela não pode “achar que ser infiel é uma virtude”.¹⁹ Outra telespectadora questiona: “porque Helena acusa sempre Téo pelo seu casamento não ter dado certo se foi ela quem deixou César para ficar com Téo, como César mesmo disse? Então ela nunca amou Téo? Por que foi feliz se brincou tanto com o sentimento do outro?”²⁰ Com essa fala, emerge a possibilidade de fazer escolhas na construção dos relacionamentos, mas é preciso assumir as conseqüências: Helena não tem o direito de culpar Téo por sua infelicidade, já que a escolha pelo músico foi dela. Em outras manifestações emerge uma torcida para que Helena seja traída como uma punição para seu comportamento.²¹

O comportamento de César também foi criticado. Ele é visto como um “galinha”,²² um ganhão que não merece o amor de Helena.²³ Segundo outra telespectadora, uma mulher com auto-estima, decência e inteligência não deseja nem merece se envolver com um homem ganhão como César, a não ser que goste de sofrer — o que é o caso de muitas mulheres que gostam de estar sempre na posição de vítima: “apesar de não gostar muito da Helena, torço para que ela seja feliz, mas nem mesmo ela merece o César [...]. quero também que o Téo seja muito feliz com ou sem a Helena. Um amor como o que ele sente por ela é muito difícil de encontrar”.²⁴ Ao criticar o comportamento de César e tematizar o amor que Téo sente por Helena como uma busca difícil de ser realizada, a telespectadora Ruth contesta a escolha da protagonista por um homem que “não presta”. Emerge com a fala dela o desejo de construir uma relação amorosa com um homem bom — como Téo — colocando fim à difícil busca de realização plena do amor.

Essa valorização do amor de Téo é compartilhada por outra telespectadora. Na visão de Ana, é “o amor que todas nós mulheres procuramos”.²⁵ Com a fala dela, Téo emerge como o “bom moço” da história: ele “tem inúmeras virtudes que nós mulheres procuramos e dificilmente encontramos nos homens” e deve “encontrar uma mulher que mereça o seu amor”. Mais uma vez, o amor que o músico sente configura um sentimento “bom” e desejável pelas pessoas. A forma de realizar o amor manifestada por Ana e Ruth contraria o modo como Helena deseja vivenciá-lo. Afinal, a protagonista de *Mulheres apaixonadas* decidiu abandonar todas as “virtudes” de Téo para se casar com o “canalha” do César.

A telespectadora Rita critica as atitudes e o papel adotado tanto por César como por Téo nos relacionamentos. Para ela, o destino do músico é ficar com os restos do ganhão César, em uma novela em que “todo mundo dorme com todo mundo, é um troca-troca a toda hora”.²⁶ Em outra manifestação,²⁷ além da crítica a César por ser um ganhão, aparece também uma crítica a Téo. Diferentemente do

que acontece em outros discursos, o músico não aparece como o bom moço, cheio de virtudes e vítima das traições de Helena. Essa telespectadora critica o machismo e o comportamento “galinha” de César e a covardia e a falta de atitude de Téo.

O que se pode perceber nas manifestações apresentadas é que diferentes sentidos são produzidos pelos telespectadores em relação a uma história de amor ficcional. Os discursos telenovelisticos *interpelam* os sujeitos a assumir (ou não) certas posições, a ocupar um certo lugar em relação a diferentes temas. Nesse processo de interpelação, o público é convidado a se identificar, a aprovar ou negar representações. Entretanto, esse processo não ocorre livre de embates: emergem posicionamentos contrários, que constroem um permanente processo de negociação de sentidos. Os sentidos produzidos pelos telespectadores configuram certas representações do amor, que não são necessariamente equivalentes e coincidentes aos modelos apresentados pelas telenovelas.

A proposta deste artigo foi analisar representações do amor em algumas telenovelas brasileiras contemporâneas, bem como alguns sentidos sobre esse valor que emergem com as falas dos telespectadores. O objetivo era delinear um universo de representações acerca desse valor, construído na interlocução entre ficção e realidade, que participa da edificação do *ethos* contemporâneo.

A análise dos três triângulos amorosos revela a convergência da maioria das relações em um campo de sentido sobre o amor que pretende classificar esse valor em pares antagônicos: o amor bom e o amor ruim, o amor certo e o amor errado, o amor do mocinho e o amor do bandido. No entanto, é possível falar de um ruído, uma divergência em uma dessas representações: a construída em torno dos amores de Helena, em *Mulheres apaixonadas*. Aqui, há um deslizamento de sentidos sobre o amor, em que as fronteiras que separam o bom e o mau amor parecem estar diluídas. Essa representação apresenta uma natureza mais móvel e ambígua, que convoca mais o público para dizer qual é o melhor amor.

Na interlocução entre telenovela e público, é possível perceber que alguns telespectadores aprovam a representação construída em torno da protagonista de *Mulheres apaixonadas*. Com isso, endossam a abertura das telenovelas para outras formas de vida, ou seja, para representações diferentes das que costumam ser apresentadas por essas narrativas ficcionais. Contudo, há telespectadores que criticam a postura de Helena, suas escolhas amorosas e insatisfações. Ao negar os sentidos instaurados a partir dessa personagem, essas pessoas parecem manifestar o desejo de reiterar um outro tipo de representação: da heroína clássica, fiel, que escolhe um bom moço para viver ao seu lado para sempre.

A análise evidenciou, assim, a forma como o amor se faz presente na relação entre ficção e realidade, e como a interlocução estabelecida entre televisão e telespectadores passa pelo terreno das vivências e do posicionamento dos sujeitos, o que significa dizer: representações se constroem no embate entre diferentes atores que participam dos processos de produção simbólica, e essa dinâmica faz parte da construção da vida social contemporânea e do quadro de valores que a constitui. A maneira como o amor é narrado por esse gênero ficcional é apropriada e (re)significada pelos sujeitos na tematização das diferentes histórias.

Enfim, a reflexão aqui desenvolvida evidenciou que deslocamentos de sentidos ocorrem também na interlocução estabelecida entre telenovelas e sociedade. Esta nem sempre está de acordo com os valores que permeiam as relações amorosas ficcionais. Na negociação simbólica que ocorre nessa interlocução, telenovela e vida social se cruzam na constituição do *ethos* que permeia a sociedade contemporânea.

PAULA GUIMARÃES SIMÕES é mestre em Comunicação Social pela UFMG e professora do Centro Universitário UNA.

VERA FRANÇA é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG e pesquisadora do CNPq.

NOTAS

1 Este trabalho expõe a pesquisa e as conclusões apresentadas na dissertação de mestrado *Mulheres apaixonadas e outras histórias: amor, telenovela e vida social*, de Paula Guimarães Simões, orientada por Vera França.

2 A subjetividade é aqui entendida, a partir de Woodward, como “a compreensão que temos sobre o nosso eu. O termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre ‘quem nós somos’. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade” (2000:55).

3 “[...] no hay *ethos* sin un ambiente cognitivo que lo dinamice, sin una unidad dinámica de identificaciones de grupo, que es su modo de relación con la singularidad propia, esto es, la cultura; ahí actúan las formas simbólicas que históricamente orientan el conocimiento, la sensibilidad y las acciones de los individuos.”

4 Essa perspectiva de entendimento do discurso como *linguagem em ação* é sustentada por autores vinculados à Análise do Discurso. Segundo Charaudeau, o discurso é um *jogo de comunicação* em que se deve “levar em conta simultaneamente um espaço externo e um espaço interno de construção do sentido — o que nos leva às dimensões situacional e lingüística da significação discursiva” (1996:8). Ou seja, é preciso atentar tanto para a dimensão interna do texto quanto para toda situação interlocutiva que o instaura (Cf. Pinto, 1999; Spink, 2000; Gill, 2003).

5 Bakhtin enfatiza a interação verbal na constituição da própria língua: “a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua” (*idem*:123, grifo do autor).

6 A expressão *formas simbólicas* é utilizada por Thompson em um sentido geral para se referir “a uma ampla variedade de fenômenos significativos, desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte” (1999:183).

7 Douglas Kellner utiliza essa expressão para designar os bens simbólicos produzidos pelos meios de comunicação: “a expressão ‘cultura da mídia’ tem a vantagem de designar tanto a natureza quanto a forma das produções da indústria cultural (ou seja, a cultura) e seu modo de produção e distribuição (ou seja, tecnologias e indústrias da mídia). Com isso, evitam-se termos ideológicos como ‘cultura de massa’ e ‘cultura popular’ e se chama a atenção para o circuito de produção, distribuição e recepção por meio do qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida. Essa expressão derruba as barreiras artificiais entre os campos dos estudos de cultura, mídia e comunicações e chama a atenção para a interconexão entre cultura e meios de comunicações na constituição da cultura da mídia, desfazendo assim distinções

reificadas entre ‘cultura’ e ‘comunicação’” (2001: 52).

8 A distinção entre representações e imagens é desenvolvida por Bergson. César Guimarães explica esse modo peculiar de Bergson conceber a representação das imagens: “diante desse universo em que as imagens agem umas sobre as outras e reagem em todos os seus pontos [...], a passagem à imagem representada dá-se através de uma operação de isolamento ou enquadramento” (1997: 90).

9 Signos são “entidades que englobam ao mesmo tempo as enunciações (chamadas de signos), os enunciados (chamados de objetos) e as interpretações (chamadas de interpretantes), na medida em que o sentido é sempre um *devenir*” (Pinto, 2002: 8).

10 Como aponta Minayo, as representações dizem respeito a idéias, imagens, concepções e visões de mundo que os atores sociais têm sobre a realidade (1999: 173) — ainda que esta não possa ser reduzida à concepção que os atores fazem dela.

11 O amor é uma “noção ambígua e difícil” (Giddens, 2002: 88), mas vários autores vêm tentando defini-la. Neste trabalho, o amor é entendido como um valor que coloca o eu e o outro em relação. É um valor na medida em que “aponta para aquilo que devemos ter, ser ou desejar” (Costa, 1999: 161). Ao analisar frações do discurso amoroso, isto é, as figuras que colocam o enamorado em ação, Barthes enfatiza a tese do amor como um valor. Segundo ele, “ao contrário de tudo e contra tudo, o sujeito afirma o amor como valor. Apesar das dificuldades da minha história, apesar das perturbações, das dúvidas, dos desesperos, apesar da vontade de me livrar disso, não paro de afirmar em mim mesmo o amor como um valor” (2000: 34). Assim, o amor é aqui tratado como um valor, essencial na constituição da experiência dos sujeitos e na edificação do *ethos* contemporâneo. Para uma discussão mais aprofundada sobre o amor como um valor, Cf. Simões, 2004.

12 *Sabor da paixão* narra a história da família Coelho, composta por Miguel Maria (Lima Duarte), sua esposa Cecília (Cássia Kiss), a mãe desta, Hermínia (Aracy Balabanian), as filhas do casal, Diana (Letícia Spiller), Laiza (Liliana Castro) e Teca (Fernanda Souza), e a neta Madona (Marcela Barroso), filha de Laiza. Diana, a heroína da novela, é noiva de Nelson (Marcelo Serrado) desde os 18 anos, mas o noivado entra em crise quando ela conhece Alexandre Paixão (Luigi Baricelli). Após a morte de Miguel, Diana e Cecília assumem a liderança da família. A primogênita luta por uma herança da família — um terreno em Portugal — e tem que enfrentar a mãe de Alexandre, Zenilda Paixão (Arlete Salles), que ocupou a terra dos Coelho indevidamente.

13 *O beijo do vampiro* relata a trajetória de Lívía (Flávia Alessandra), reencarnação da princesa medieval Cecília. Ela é casada com Beto (Thiago Lacerda), reencarnação do noivo de Cecília, destruído pelo vampiro Bóris (Tarcísio Meira) antes de sua união com a princesa. O casal vive no Rio de Janeiro com os filhos Zeca (Kayky Brito), Tetê (Renata Nascimento) e Juninho (Guilherme Vieira), até que Beto morre em um acidente de avião, após perder todos os bens da família. Bóris é o responsável por tudo isso, já que deseja conquistar sua amada Cecília-Lívía e reaver seu legítimo herdeiro. Zeca, na verdade, é filho do Senhor dos Vampiros, que trocou os bebês na maternidade para que Lívía o criasse. A heroína da trama tem que assumir a responsabilidade pelo

sustento da família e muda-se com os filhos para Maramores, onde mora sua mãe Zoroastra (Glória Menezes). Além de Bóris, também lutam pelo amor de Lívya o promotor Augusto (Marco Ricca) e o arquiteto Rodrigo (Alexandre Borges).

14 *Mulheres apaixonadas* narra a história de Helena (Christiane Torloni), que, depois de 15 anos de união com o músico Téo (Tony Ramos), começa a questionar se é feliz em seu casamento. Ela vive um relacionamento estável com o marido, mas sem muita paixão. Eles têm um filho adotivo, Lucas (Victor Hugo). Helena é diretora da Escola Ribeiro Alves (ERA), pertencente a seu marido e a sua cunhada Lorena (Suzana Vieira). As irmãs da protagonista, Hilda (Maria Padilha) e Heloísa (Giulia Gam), são grandes amigas, com quem Helena compartilha suas angústias. Téo é saxofonista de uma banda de jazz e tem uma filha, Luciana (Camila Pitanga), fruto de seu relacionamento passado com a cantora de sua banda, Pérola (Elisa Lucinda). As dúvidas de Helena em relação à continuidade de seu casamento são aprofundadas quando ela reencontra um antigo namorado, César (José Mayer).

15 O recorte da pesquisa coletou diversas manifestações do público em revistas, jornais e em um fórum de discussão na internet (<http://globoforum.globo.com/>). Para uma análise mais aprofundada desses posicionamentos, ver Simões, 2004.

16 Tião, em 30/06/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 29/07/2003.

17 Paulo, em 07/10/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 11/10/2003.

18 Vida, em 07/10/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 11/10/2003.

19 Vava, em 06/10/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 11/10/2003.

20 Eliz, em 10/10/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 11/10/2003.

21 KK_DF e Lady Di, em 07/10/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 11/10/2003.

22 Eu, em 04/07/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 29/07/2003.

23 KK, em 04/07/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 29/07/2003.

24 Ruth, em 19/09/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 11/10/2003.

25 Ana, em 03/10/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 11/10/2003.

26 Rita, em 09/10/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 11/10/2003.

27 Tailma, em 09/10/2003. Disponível em <http://globoforum.globo.com>, acessado em 11/10/2003.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCEGA, Maria Aparecida. *Aproximações à telenovela: os encontros de ressignificação*, São Paulo: ECA/USP, 1998 (mimeo).
- BAKHTIN, Mikhail. “A interação verbal”, in _____. *Marxismo e filosofia da linguagem* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 110-127.
- BALOGH, Ana Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso* (15ª ed.). Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2000.
- BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade* (19ª ed.). Petrópolis: Vozes, 2000.
- CHARAUDEAU, Patrick. “Para uma nova análise do discurso”, in CARNEIRO, Agostinho Dias (org.), *O discurso da mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 5-41.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico* (5ª ed.). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FRANÇA, Vera Regina Veiga. *Jornalismo e vida social: a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GILL, Rosalind. “Análise de discurso”, in BAUER, Martin W. e GASKELL, George (org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 244-270.
- GUIMARÃES, César *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- HERRERO, Xavier. “O homem como ser de linguagem — Um capítulo de Antropologia Filosófica”, in PALÁCIO, Carlos (org.). *Cristianismo e história*. São Paulo: Loyola, 1982. p. 73-95.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia — estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo* (9ª ed.). Rio de Janeiro: Forense, 1997.

PIGNATARI, Décio. “Telenovela: a ficção em teipe”, in _____. *Signagem da televisão* (3ª ed.), São Paulo. Brasiliense: 1984. cap. 4, p. 60-84.

PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker, 1999.

PINTO, J. “A comunicação e os estudos da linguagem”, in _____. *O ruído e outras inutilidades: ensaios de comunicação e semiótica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 7-10.

PORTO, Mauro. “Telenovelas e política: o CR-P da eleição presidencial de 1994”. *Comunicação e Política*, vol.1, nº 3, p. 55-76, abril-julho 1995. Disponível em <http://www.unb.br/fac/mporto/mauro3.htm>, acessado em 15 de março de 2002.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Estratégias da comunicação: questão comunicacional e formas de sociabilidade*. Lisboa: Presença, 1990.

_____. *Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Presença, 1994.

ROMANO, Maria Carmem Jacob. “Entreter-se é preciso: qual o lugar da pobreza nas telenovelas?”, in RUBIM, Antônio Albino Canelas; BENTZ, Ione Maria e PINTO, Milton José (orgs.). *Produção e recepção dos sentidos midiáticos*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 71-106.

SIMÕES, P. G. *Mulheres apaixonadas e outras histórias: amor, telenovela e vida social*. Dissertação de mestrado em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SODRÉ, Muniz. “Eticidad y campo comunicacional sobre la construcción del objeto” in LOPES, Maria Immacolata Vassalo e NAVARRO, Raúl Fuentes (orgs.). *Comunicación: campo y objeto de estudio. Perspectivas reflexivas latinoamericanas*. México: Universidad de Guadalajara, 2001. p. 149-150.

SOUZA, Maria Carmem Jacob. “Mediações, recepção, teleficcionalidade e as indagações sobre o papel dos realizadores”, apresentado no *XXVI Intercom*, Belo Horizonte, 2003.

SPINK, Mary Jane (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas* (2ª ed.). São Paulo: Cortez, 2000.

THOMPSON, John. B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa* (3ª ed.). Petrópolis: Vozes, 1999.

TILBURG, J. L. G. V. “Texto e contexto: o estereótipo na telenovela”, *Cultura Vozes*, São Paulo, vol. 69, nº 7, 1975. p. 501-517.

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática, 1996.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: introdução teórica e conceitual”, in SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.