

# MELODRAMA INFANTOJUVENIL NA TELEVISÃO BRASILEIRA: ANÁLISE ESTILÍSTICA DE *CARROSSEL* (SBT, 2012-2013)

## *Child-juvenile melodrama in Brazilian television: stylistic analysis from Carrossel (SBT, 2012-2013)*

João Paulo Hergesel\*  
Rogério Ferraraz\*\*

### RESUMO

Uma das tendências da ficção televisiva brasileira, segundo Rondelli (1998), é deixar-se contaminar por temas da realidade, voltando-se mais ao realismo naturalista do que ao sentimentalismo melodramático. Análises acerca do assunto, de acordo com Lopes (2009), costumam considerar o padrão *Globo* de teledramaturgia. Este trabalho, por sua vez, pretende discutir como o SBT se apropria dos recursos do melodrama em seu conteúdo nacional dedicado a crianças e pré-adolescentes, segmento pouco explorado pelas emissoras de TV aberta. Para isso, toma-se por base a telenovela *Carrossel* (2012-2013), observando as dimensões comunicativas e culturais e

\* Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Bolsista do Prosup/Capes. Membro dos grupos de pesquisa “Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira” (UAM/CNPq) e “Narrativas Midiáticas” (Uniso/CNPq). *E-mail*: jp\_hergesel@hotmail.com.

\*\* Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Mestre em Multimeios pela Unicamp. Graduado em Jornalismo pela Unesp-Bauru. Foi pesquisador-visitante na UCLA Los Angeles, com bolsa de doutorado-sanduíche (Capes). Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). *E-mail*: rferraraz@anhembibr

Revisor de texto: Prof.<sup>a</sup> Érica de Oliveira

Revisor técnico: Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Elizete Rodrigues

**Data da submissão:** 31/3/2017

**Data do aceite:** 31/3/2017

evidenciando seus contextos de criação, produção e fruição. Ao utilizar a *Estilística* como metodologia, com base nas pesquisas de Pucci Júnior (2014a, 2014b) e de Rocha (2014, 2016), objetiva-se contribuir cientificamente com o aprimoramento crítico e metodológico dos Estudos de Televisão.

**Palavras-chave:** Audiovisual. Televisão. Narrativas midiáticas. Melodrama. SBT.

**Abstract:** One of the tendencies of Brazilian television fiction, according to Rondelli (1998), is to be contaminated by the themes of reality, turning more to naturalistic realism than to melodramatic sentimentality. Analyzes about the subject, according to Lopes (2009), usually consider the pattern of teledramaturgy from *Globo*. This work, in turn, intends to discuss how the SBT appropriates the resources of the melodrama in its national content dedicated to children and pre-adolescents, a segment little explored by broadcasters. For this, the soap opera *Carrossel* (2012-2013) is analyzed, observing the communicative and cultural dimensions and highlighting their contexts of creation, production and enjoyment. Using Stylistics as a methodology, based on the researches by Pucci Júnior (2014a, 2014b) and Rocha (2014, 2016), this paper aims to contribute scientifically to the critical and methodological improvement of the Television Studies.

**Keywords:** Audiovisual. Television. Narratives in media. Melodrama. SBT.

## 1 Considerações iniciais

Uma narrativa, por mais contemporânea que seja, pode encontrar, em fórmulas já consagradas, uma matriz referencial para sua construção. O melodrama é um exemplo de diretriz ainda muito utilizada, devido à sua forte aceitação pelo público e à sua facilidade de entendimento. A ficção televisiva brasileira contemporânea, por sua vez, em distinção às demais obras latino-americanas, costuma visar muito mais ao realismo naturalista do que ao melodrama sentimental. Vê-se, por exemplo, uma contaminação dos temas da realidade (RONDELLI, 1998, p. 29): a crítica político-cultural, a responsabilidade com o meio ambiente, a intervenção social e a construção da cidadania como um todo são temáticas recorrentes nas produções ficcionais da *Rede Globo*, padrão de teledramaturgia representativo do que se tende a chamar de “brasileiro”, de acordo Lopes (2009, p. 22).

O SBT, contudo, desperta uma hipótese de que é possível manter-se preso à latinidade ao insistir na exibição de novelas mexicanas (inéditas e reprisadas), além de investir nas referências a elas em suas produções autorais. Tem-se como pressuposto o fato de que, desde 2012, o núcleo de teledramaturgia da emissora vem se reerguendo e se guarnecendo após congelar projetos originais e se dedicar às refilmagens, sobretudo de novelas infantojuvenis – a saber: *Carrossel* (2012-2013), *Chiquititas* (2013-2015), *Cúmplices de um resgate* (2015-2016) e *Carinha de anjo* (2016-), todas inspiradas em versões internacionais já exibidas pela emissora nos anos 1990.

Essa incorporação da raiz do melodrama latino-americano em sua dramaturgia nacional ajudou a fazer com que a emissora fosse a única a crescer no horário nobre, considerando a primeira metade da década atual.<sup>1</sup> Com narrativas que priorizam a simplificação, as telenovelas “sbtistas”, conforme estudos antecedentes (HERGESEL, 2016), apresentam textos enxutos, conflitos explícitos, personagens lineares, ambientações habituais, efeitos visuais vivazes e trilha sonora familiar. Este trabalho, portanto, pretende discutir, calcando-se nos estudos estilísticos, como o SBT se apropria dos recursos do melodrama em seu conteúdo nacional dedicado a crianças e pré-adolescentes, mediante a identificação dos recursos expressivos que compõem as cenas e a discussão sobre como o produto midiático dialoga com a realidade social.

Ao observar as dimensões comunicativas e culturais que se apresentam nos fenômenos audiovisuais manifestados na primeira produção desta lavra (exitosa em audiência tanto na exibição inédita como em sua reprise),<sup>2</sup> em comunhão com discussões sobre seus contextos de criação e fruição, elabora-se uma contribuição científica para o aprimoramento crítico e metodológico dos Estudos de Televisão. Pesquisas como as de Oroz (1992), Lopes (2009), Pucci Júnior (2014a, 2014b), Rocha (2014; 2016), dentre outras referências da área, ajudam a construir esta análise.

<sup>1</sup> Informação obtida em “SBT foi a única emissora que cresceu nos últimos 5 anos no horário nobre”, de Fernando Oliveira para a *Folha de S. Paulo*, em 16 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/bbp44r>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

<sup>2</sup> Dado registrado em “Reprise de ‘Carrossel’ tem recorde e maior audiência do SBT em dez meses”, de Vitor Peccoli para o portal *TV Foco*, em 16 de junho de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/37dSXp>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

## 2 Melodrama infantojuvenil: uma estética, um gênero ou uma teoria?

No século IV a.C., quando nem se cogitava a constituição do melodrama, Aristóteles (1999, p. 73), ao se referir à literatura grega então existente, declarou que “o impossível convincente tem preferência ao possível que não convence”. O renomado filósofo tecia considerações à arte poética e à elaboração de epopeias e ditirambos; essa estratégia, no entanto, mostrou-se eficaz mais de 2 mil anos depois, na época da Revolução Francesa, conforme aponta Thomasseau (2012, p. 13) – e parece ainda impregnada em algumas narrativas contemporâneas.

O melodrama, que relampejou timidamente pelo século XVI, quando os círculos cultos de Florença tentaram retomar o “falar cantado” das tragédias gregas, surgiu, de fato, no final do século XVIII, pelo que indica Oroz (1992, p. 17-19), quando as apresentações artísticas, até então restritas à nobreza, passaram a ser oferecidas ao povo. Devido ao alto nível de analfabetismo, era preciso que os autores adaptassem suas obras, criando peças e operetas que penetrassem com facilidade no imaginário popular. Com isso, os enredos se ateram às ações (mais do que às ideias ou aos personagens), os cenários se tornaram mais atrativos (para prender a atenção da plateia), e a música entrou como elemento fundamental para auxiliar na condução da fábula, tornando-a, muitas vezes, pleonástica.

Com o tempo, as mídias (impressa, radiofônica e audiovisual) enxergaram no melodrama – e em seu público massivo fiel – um valor mercadológico, decidindo disseminá-lo. Oroz (1922, p. 19-20) explica que “o sentimentalismo conservador e a preocupação moralizante fazem parte da estrutura formal e ideológica relativa ao melodrama”, assim como “as paixões suaves e a virtude recompensada povoaram seu universo argumentativo”. Essas características foram os pilares para a transição do melodrama ao rádio, com a criação e forte aceitação das *soap operas* estadunidenses na década de 1930.

Percebendo o encobrimento das tensões sexuais nas ações dos personagens criados por tais *soap operas*, as narrativas radiofônicas cubanas decidiram incrementar a estrutura melodramática, atizando a crença judaico-cristã de seu público e escancarando as emoções que levam ao pecado. Consolidou-se, então, o melodrama latino-americano, que, segundo Jesús Martín-Barbero (2009, p. 171), trabalha a complexidade e a opacidade das relações sociais por meio do relacionamento familiar e insiste no exagero, com atuações apelativas e elementos sonoros excessivos, a fim de despertar, a todo momento, as emoções do espectador.

A estrutura trazida pelo teatro, as técnicas audiovisuais possibilitadas pelo cinema e a duração extensiva oferecida pelo rádio puderam se unir e se reformular com a popularização da televisão como veículo comunicacional. Nasceram, portanto, as telenovelas, formato que pousou no Brasil em 1963 e foi definido como “uma narrativa ficcional de serialidade longa, exibida diariamente e que termina por volta de 200 capítulos, ou seja, é levada ao ar seis dias por semana e tem uma duração média de oito meses”, nas palavras de Lopes (2009, p. 22).

Fenômeno comunicativo em explosão na maioria dos países latino-americanos, a telenovela, ao chegar ao Brasil, precisou ajustar-se ao paladar do seu povo e aos interesses de seu governo. Com isso, o gênero se bifurcou em duas vertentes: “novelas ‘realistas’, críticas da realidade social, cultural e política do país, e novelas ‘sentimentais’, ou dramalhões feitos para fazer chorar”, como aponta Lopes (2009, p. 24). Ainda de acordo com a autora (p. 37), as telenovelas de cunho realista se transformaram em naturalistas (com aprofundamento das questões sociais e das estratégias de verossimilhança) e foram ganhando mais espaço, praticamente dominando as produções da Rede Globo, maior emissora de televisão no País.

Seguindo na contramão do que vinha sendo recriado, inovado e transformado em diferencial, o SBT (ainda TVS) – na década de 1980, em crise por não conseguir mais audiência para seus programas popularescos e sem condições de contratar novos roteiristas<sup>3</sup> – decidiu exibir telenovelas importadas. *Os ricos também choram* (*Los ricos también lloran*, México: Televisa, 1979-1980) foi a primeira experiência, exibida entre 5 de abril de 1982 e 22 janeiro de 1983, às 19h45min. A novidade foi manchete no caderno *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo*, no dia de sua estreia (<https://goo.gl/zlfu6o>), além de ter sido comentada no dia de seu último capítulo (<https://goo.gl/ZNaeZ8>).

A aposta de Sílvio Santos, dono da emissora, foi bem-sucedida, e alguns fenômenos – como *Ambição* (*Cuna de lobos*, México: Televisa, 1986-1987), *Maria do bairro* (*María la del barrio*, México: Televisa, 1996) e *A usurpadora* (*La usurpadora*, México: Televisa: 1998) – tornaram-se relevantes à cultura brasileira. O êxito fez com que a emissora assinasse um contrato inusitado com a empresa mexicana: um documento no qual ficaria proibida a criação de telenovelas e demais obras dramatúrgicas de textos nacionais. O arrependimento veio em 2007, quando, ao ver o

<sup>3</sup> Segundo Waldemar de Moraes, então supervisor do núcleo de novelas, em entrevista para Renata Rangel, publicada na matéria “Novelão, para não arriscar”, da *Folha Ilustrada*, em 5 de abril de 1982. Disponível em: <<https://goo.gl/ZNaeZ8>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

fortalecimento da RecordTV (na época, Rede Record) nesse ramo, o SBT decidiu rescindir o contrato de exclusividade com a Televisa<sup>4</sup> para produzir narrativas próprias.

Desconstruindo sua tradição, o SBT optou por se espelhar em suas concorrentes e trocou o melodrama sentimental pelo naturalista, colocando no ar *Revelação* (2008-2009), novela de autoria de Íris Abravanel, esposa de Sílvio Santos, que decidiu assumir o núcleo de teledramaturgia. Sem conseguir segurar a vice-liderança e sendo exibida sem horário fixo (era anunciada para às 22h30min, mas iniciava após às 23h15min),<sup>5</sup> a novela não foi bem-recebida pela crítica, especialmente após o dono da emissora, marido da autora, ter declarado que não a acompanhava.<sup>6</sup> Íris Abravanel tentou impressionar e trouxe às telas *Vende-se um véu de noiva* (2009), adaptação de uma obra radiofônica de Janete Clair. A novela, considerada pela crítica um “fracasso de audiência”,<sup>7</sup> beirou os 3,5 pontos na medição do Instituto Brasileiro de Opinião e estatística (Ibope) em alguns capítulos.

Em 2011, insistindo nas produções próprias, foi ao ar a novela *Amor e revolução* (autoria de Tiago Santiago), queria recriar momentos da Ditadura Militar, época de forte relevância para a história do Brasil. Como nos casos antecedentes, a expectativa foi grande, e a audiência da estreia satisfaz a direção artística da emissora; no entanto, o público demonstrou abandono à obra, por sentir falta da principal característica das produções ‘sbtistas’: o sentimentalismo melodramático. Constatada a rejeição após pesquisas de receptividade, as cenas de violência e tortura perderam espaço para momentos românticos e cômicos.<sup>8</sup>

Quando já se cogitava do encerramento da teledramaturgia na emissora, Íris Abravanel lançou nova proposta: recriar uma novela infantil que marcou a história do SBT. A escolhida foi *Carrossel*, produção mexicana que registrava audiência equivalente ao *Jornal Nacional* (Rede Globo), no início

<sup>4</sup> Conforme apresentado em: “Sílvio Santos tenta romper contrato com Televisa”, de Ricardo Feltrin para o Ooops!, em 11 de outubro de 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/ugwXpy>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

<sup>5</sup> Como registrado em: “SBT fica em terceiro lugar na audiência com estreia de ‘Revelação’”, na Folha Ilustrada, em 9 de dezembro de 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/3bwv53>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

<sup>6</sup> Segundo “Sílvio Santos declara que não assiste à novela ‘Revelação’”, de Wandreza Fernandes para a Área Vip!, em 19 de janeiro de 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/bPLvzR>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

<sup>7</sup> De acordo com “Fracassos de Audiência – Vende-se um Véu de Noiva”, de Fábio Garcia para o site *TV Foco* em 22 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/js68xO>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

<sup>8</sup> Como lido em “Jornal: por rejeição, novela do SBT diminuirá cenas de tortura”, do Portal Terra para o espaço Novelas, em 19 de abril de 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/X6SA8C>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

dos anos 1990. Para abrir espaço às narrativas seriadas no início do horário nobre, entrou no ar *Corações feridos* (2012), adaptação de *La mentira* (1998, México: Televisa). A novela, exibida às 20h30min, retomou a vice-liderança em audiência<sup>9</sup> e recebeu cinco indicações ao *Prêmio Contigo! de TV*.<sup>10</sup>

Com personagens cumprindo papéis facilmente identificáveis (vítimas, traidores, justiceiros e cômicos) e linhas de enredo que abrangiam conflitos amorosos, familiares, sociais e tragédias, a trama de estilo classicamente melodramático estava de volta ao ar no SBT. As referências a símbolos nacionais e à identidade cultural do contexto em que foi produzida, o forte impacto musical e das imagens emblemáticas antecipadoras de acontecimentos foram outros elementos que amarraram a essência da latinidade à ficção seriada “sbtista”.

A necessidade de aliar a informação à ficção – característica comum do discurso televisivo brasileiro, segundo Rondelli (1998, *passim*) – também vem sendo adotada pelo SBT, porém sem o aparente intuito de promover discussões que transcendam a narrativa apresentada. Em síntese, a intromissão do *merchandising social* – fenômeno sistematizado e institucionalizado pela Rede Globo, desde 1990, de acordo com Lopes (2009, p. 38) – surge como uma camada interna, um recurso acoplado ao sentimentalismo fundamental, uma ação pedagógica implícita nas produções ficcionais do SBT.

Com a preparação da versão nacional de *Carrossel* (2012-2013), coube ao SBT a tarefa de instituir o melodrama infantojuvenil na televisão brasileira da década de 2010, segmento então abandonado pelas concorrentes. Visando a entender como o melodrama, em sua proposta sentimentalista e pedagógica da telenovela latino-americana, vem se manifestando nas narrativas televisivas infantojuvenis brasileiras, acredita-se em um estudo dos componentes visuais e sonoros do objeto, incluindo observações crítico-analíticas a respeito do enquadramento, da iluminação, da composição, do diálogo e da sonoridade, além de outros recursos do discurso audiovisual. Uma leitura direcionada às qualidades expressivas do *corpus*, buscando compreensão sobre o impacto comunicativo e cultural da obra, tendo como foco sua estrutura e seu público-alvo, é o que se entende por Estilística.

<sup>9</sup> Segundo dados obtidos em “Corações feridos” termina com baixa audiência no SBT”, do NaTelinha, em 24 de maio de 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/UhrpGJ>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

<sup>10</sup> Informação extraída de “Veja alguns indicados ao Prêmio Contigo! de TV”, do Central Notícias, em 21 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/rgcrjg>>. Acesso em: 1º fev. 2017.

### 3 Análise estilística: uma metodologia indicada para estudos de televisão?

Rocha e Pucci Júnior são, hoje, duas grandes referências em estudo de estilo televisivo no Brasil. Para ele (PUCCI JÚNIOR, 2014a, p. 676), estilo corresponde ao “uso sistemático e signifiante de técnicas do meio, em termos individuais ou de grupo”. Para ela (ROCHA, 2014, p. 1.087), a análise estilística ajuda a compreender “como os programas são produzidos da perspectiva dos produtores” e “permite um entendimento mais sofisticado da programação, além de uma apreciação mais nuançada de textos que são mais ambiciosos do ponto de vista estético”.

Ambos usam como fundamentação as ideias defendidas por Bordwell (2008), quanto ao estilo cinematográfico e, por Jeremy Butler, que sugere uma transição à televisão. As análises estilísticas no audiovisual, em território nacional, no entanto, começaram a se disseminar somente nos anos 2000, quando da tradução da bibliografia bordwelliana. (PUCCI JÚNIOR, 2014b, p. 2). Por ser uma proposta metodológica para análise televisiva recente em território brasileiro e ainda carente na área da comunicação, oferece-se, neste trabalho, um resgate de como a Estilística vem sendo trabalhada, partindo da Linguística (sua fonte) até chegar ao audiovisual.

A palavra *Estilística* deriva do latim *stilus*, artefato com o qual os homens antigos escreviam em tábuas enceradas exclusivamente para esse fim, resgata Martins (2008, p. 17-18). Na língua portuguesa, *estilo* chegou não como uma ferramenta para a escrita (diferentemente do francês, em que *styro* é tradução para *caneta*), mas como o conjunto de fatores que distingue uma criação, explica Henriques. (2011, p. 25-26). O estudo do estilo, portanto, não deve se limitar a uma única forma de manifestação. Conhecida até mesmo como *ciência da expressão*, segundo Guiraud (1970, p. 7), a Estilística se preocupa em investigar a relação entre linguagem e sensibilidade.

Tem-se em mente que os estudos estilísticos iniciaram no final do século XIX, partindo da visão que Saussure (1857-1913) aplicava sobre a compreensão dos signos linguísticos, elevando a Linguística ao posto de ciência autônoma. A Estilística, no entanto, consolidou-se como disciplina somente após a contribuição de Bally (1909, p. 16), seguidor das teorias saussureanas, para quem a função da análise estilística é investigar “a expressão dos fatos da sensibilidade por meio da linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade”.

Quase cem anos depois, muitas divergências dentro da área das Letras resultaram num escopo amplificado da Estilística, como a divisão em Descritiva e Idealista, bem como as subdivisões em Estrutural, Gerativa,



Retórica, Poética, Semiótica e Estatística, como aponta Monteiro (2005, p. 15). Martins (2008, p. 39), no entanto, ao compilar as principais ideias sobre o tema, menciona que disciplina é tão somente uma e a ela cabe observar “o conhecimento dos fatos da linguagem em geral (visto que as figuras não são exclusivamente da linguagem literária) e da linguagem artisticamente elaborada em particular”.

Dentro da concepção de estudos estilísticos como método analítico de diferentes modalidades linguísticas, Lotman (1993, p. 41), fazendo uma ponte com a área das Artes e da Comunicação, disserta que a Estilística é responsável por fazer brotar um efeito artístico no texto – entendendo *texto* como o registro de qualquer forma de expressão. Derivada dessa visão adotada pelo semioticista russo, Silva (2009, p. 51), ao abordar as narrativas midiáticas em geral, acredita que os recursos estilísticos “desperdiçam significâncias”, “aguçam os sentidos do receptor”, são “signos gerando signos que geram outros signos”, são “referentes gerando referentes e visando ao prazer textual” – novamente, entendendo *texto* pela visão semiótica de materialização da expressividade.

Partindo para novos caminhos, sobretudo do formalismo estético no cinema, a Estilística chegou ao audiovisual, sucintamente deslocada da carga literária nela impregnada, mas com aplicações pertinentes relacionadas à técnica. Bordwell (2013, p. 17), ao discutir o cinema, considera como estilo o uso expressivo das técnicas cinematográficas, englobando “*mise-en-scène*, enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som”.

Butler (1986, p. 55), ao oferecer uma transição do cinema à televisão, enxerga o estilo como “a padronização das técnicas, a relação sintagmática e paradigmática de um elemento para outros elementos em um sistema textual [...] (*mise-en-scène* e propriedades videográficas)”. Sugere-se, portanto, que essa nova abordagem para os estudos estilísticos, inteiramente da Comunicação Audiovisual, deve coexistir com o aprofundamento já oferecido pela área das Letras. Por meio da interdisciplinaridade, é possível avançar um nível nos estudos de Estilística como metodologia para o campo da televisão.

Com a finalidade de explorar os aspectos estilísticos do produto aqui definido, partimos da proposta de Butler (2010), a quem se atribui a divisão do estudo de estilo em três seções: descritiva, analítica e avaliativa – explicadas por Rocha (2016, p. 28-34). A primeira consiste na desconstrução do produto televisivo, porque o mesmo trabalho utilizado na construção deve ser empregado. A segunda consiste em explorar qual é a função que o estilo desempenha nas cenas analisadas, uma vez que isso implica a suscitação de emoções do telespectador. A terceira, por fim,

pouco explorada por Butler, consiste na crítica acerca da estética do objeto, ainda que a intenção não seja classificá-lo como *bom* ou *ruim* tomando por base a ideia de obra artística.

A concentração deste trabalho, diante do exposto, ocorrerá nas dimensões comunicativas do discurso (descrição e análise das cenas) e nas dimensões culturais na narrativa (observação do produto em seu contexto sociocultural).

## 4 Melodias lacrimosas, lágrimas melodiosas: melodrama infantojuvenil no SBT

Em termos de estilo, um estudo antecessor, no qual se analisa a novela *Carrossel* pela perspectiva do melodrama latino-americano, indica que o uso de primeiríssimos planos e planos de conjunto costuma prevalecer no melodrama infantojuvenil brasileiro, assim como a inserção de músicas determinadas para uma ação ou para um personagem específico. Complementa-se:

As cores vibrantes e de alta nitidez, a angulação prioritariamente frontal e correspondente às falas, o figurino específico de cada personagem (ou coletivo), a trilha musical pop romântica, os diálogos em nível informal (sem se tornar coloquial) e as atuações bem posicionadas são outras características que podem intervir no melodrama destinado ao público infantojuvenil. (HERGESEL, 2016, p. 12).

O presente texto, por sua vez, visa a expandir essas considerações, identificando as aproximações e divergências entre esse estilo de se fazer novela e o modo naturalista adotado pelos padrões brasileiros.

*Carrossel* (autoria de Íris Abravanel) teve direção-geral de Reynaldo Boury e foi exibida ao longo de 14 meses, de maio de 2012 a julho de 2013, contando com 310 capítulos posteriormente reprisados. Trata-se de uma releitura de *Carrusel* (México: Televisa, 1989-1990), que, por sua vez, foi uma versão de *Jacinta Pichimahuida, la maestra que no se olvida* (Argentina: Canal 9, 1966), a qual teve como base histórias de Abel Santa Cruz (1915-1955), publicadas originalmente nos anos 1940. A narrativa registra o dia a dia de uma turma de 3.º ano do Ensino Fundamental, cuja professora é marcante pelo carisma. Embora exista uma concentração no casal infantil protagonista, Cirilo e Maria Joaquina (as tentativas de aproximação, os conflitos interpessoais), as demais crianças – e também os personagens

adultos – têm histórias próprias, o que permite a existência de diversos eixos narrativos.

Visto que o material abrangido por esta pesquisa é extenso – mais de 250 horas de conteúdo audiovisual – optou-se por concentrar os esforços no capítulo de estreia, disponível integralmente na Netflix (<https://www.netflix.com/watch/70290570>) e no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=EbVstBq0WK0>). Essa decisão foi tomada com base no entendimento de que é no primeiro capítulo que as personagens são instituídas e destinadas às suas linhas de enredo. Também é no capítulo inicial que se estabelecem o par romântico principal, os conflitos familiares e sociais, as relações interpessoais – pilares do melodrama, segundo Frome (2014, p. 25) – e a idiosincrasia dos personagens.

#### 4.1 Dimensões comunicativas do discurso

*Carrossel* inicia com os protagonistas, Cirilo e Maria Joaquina, aprontando-se para o primeiro dia de volta às aulas. Apresenta também a professora Helena, desde sua ansiedade com o novo emprego até o término de sua aula. Para instituir os personagens recorrentes e seus respectivos nomes, a fábula se aproveita da lista de chamada: a cada nome mencionado, a criança levanta a mão, e sua imagem é congelada por alguns segundos, junto com a aparição de uma legenda com seu nome e figuras relacionadas à sua personalidade (*imagens simbólicas*). (OROZ, 1992, p. 78). Unilaterais, os personagens já assumem previamente a função a que são destinados (*método de classificação*) (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 169-170), posicionando, dentre outros exemplos, Cirilo como vítima, Maria Joaquina como traidora, Daniel como justiceiro e Jaime como cômico – idiosincrasias que se sustentam ao longo da narrativa (*caráter*). (ARISTÓTELES, 1999, p. 43).

O enredo é cronológico, o que facilita o acompanhamento com a exposição inicial necessária (Cirilo é ingênuo; Maria Joaquina é mimada; Valéria é irritadiça; Carmen é humilde; Laura é comilona, etc.) e os conflitos primários (transtornos na aula de Música; relação conturbada entre os irmãos Paulo e Marcelina; preconceito racial sofrido por Cirilo), zelando pela introdução da fábula (*seções da narrativa*). (THOMPSON, 2003, p. 36). A fala da professora Helena, no final do capítulo: “Alguma coisa me diz que ainda tem muito pela frente”, dialoga com o formato em questão (definição de telenovela) (LOPES, 2009, p. 22) e cria uma espécie de metalinguagem camuflada, isto é, a modalidade de expressão falando por si mesma (*reflexão de ordem lingüística*). (MARTINS, 2008, p. 30).

A temporalidade é transposta para o audiovisual, sendo iniciada com a arte gráfica de um sol aparecendo (linguagem visual) e demarcada, em alguns momentos, com o sino da escola (linguagem sonora). A ambientação, por sua vez, é valorizada com o uso de planos de conjunto e enquadramentos abertos em cada primeira cena de novo cenário, construindo, de fato, um mundo fictício no imaginário do espectador. Essa estratégia torna visível, por meio da aproximação de ideias opostas (*antítese*) (HENRIQUES, 2011, p. 148), o contraste estabelecido entre as classes sociais de Cirilo (em um quarto simplório, feliz por ter ganho um estojo) e Maria Joaquina (em um quarto luxuoso, escolhendo a tiara e a mochila que deseja utilizar).

Logo no primeiro capítulo, como pressuposto, é possível notar os quatro pilares da narrativa melodramática (Frome, 2014, p. 25), a saber: par romântico, conflito familiar, conflito social e tragédia. O principal casal infantil é apresentado ao som de “Fico assim sem você”, na voz de Roberta Tiepo,<sup>11</sup> que embarga a cena e tende a fixar a atenção (*favorecimento do som*). (ROCHA; ALVES; OLIVEIRA, 2016, p. 48). Maria Joaquina está bastante iluminada mexendo no *tablet* e recebendo vento no cabelo, enquanto Cirilo se aproxima com expressão anestesiada com a ajuda técnica de um carrinho, numa espécie de *travelling* de personagem. Corações de arte gráfica brotam sobre a cabeça do garoto, que intercala com Maria Joaquina o foco da *mise-en-scène*. Fica notável a demonstração do clássico *amor à primeira vista*, de forma redundante (*pleonasmos*) (HENRIQUES, 2011, p. 50), juntando a balada romântica, as inserções gráficas e a encenação do personagem.

O conflito familiar, que pode ser percebido em algumas cenas, ganha destaque na tristeza do olhar de Inês ao entregar uma maçã como lanche para sua filha. Nessa cena, o enquadramento, na casa simples, com um único cômodo unindo sala, quarto e cozinha, já climatiza o drama da pobreza; a maquiagem leve, o penteado caseiro e o figurino bastante simplório endossam essa situação. A pergunta de Carmen: “O lanche está pronto?” é o gatilho para início de uma trilha musical comovente. A fala da mãe: “É uma maçã, filha. É só o que a gente tem hoje”, com voz embargada, desperta o sentimentalismo que encontra seu ápice na réplica da garota: “Eu adoro maçã. Obrigada, mãe!” A maçã torna-se um símbolo da falta de dinheiro e, ao mesmo tempo, da compreensão da criança diante da situação. Em outras palavras, a fruta, acompanhada do gesto, substitui por contiguidade uma explicação acerca do assunto (*metonímia*). (HENRIQUES, 2011, p. 138).

<sup>11</sup> Música pop romântica de composição de Cacá Moraes e Abdullah e famosa na interpretação de Adriana Calcanhotto – direitos reservados à Sony Music (BRBMG0500198). Excerto da letra: “Eu não existo longe de você / e a solidão é meu pior castigo. Eu conto as horas pra poder te ver, / mas o relógio tá de mal comigo”.

A cena analisada, embora ligada ao vínculo familiar (mãe lamentosa, filha compreensiva) beira o conflito social, que explode nas cenas finais, com o diálogo entre a professora Helena e Cirilo (*relevância do diálogo*). (ROCHA; ALVES; OLIVEIRA, 2016, p. 48). Após pisar sem querer no pé de Maria Joaquina, Cirilo é castigado pela professora Matilde e retirado da sala de música. Muito compreensiva, a professora Helena tenta entender o que ocorreu com o garoto, que assume o erro ao dizer que é “um menino muito mau”. Daniel aparece para contar a versão justa do fato e, ao se retirar, Cirilo confessa para a professora, em primeiríssimo plano (estratégia aparentemente usada para incentivar uma aproximação visual do espectador): “Eu queria ser amigo da Maria Joaquina, mas ela mal me conhece e já não gosta de mim. Acho que é porque eu sou negro. Por que é que eu tive que nascer negro?” De forma didática, a professora explica, ainda em primeiríssimo plano, que não existem cores mais bonitas, que todas são lindas, ao que Cirilo replica: “Mas acho que ela me trata mal também por outra coisa, professora. É que o pai dela é médico, e o meu, apenas um carpinteiro”. A professora se utiliza novamente do discurso didático para dizer que o pai dele tem uma profissão maravilhosa e faz uma analogia com o pai do Menino Jesus. Por fim, em um plano de conjunto, o abraço dos dois encerra a cena.

Cirilo protagoniza também o primeiro indício de tragédia da narrativa. Ainda que os acidentes fatais e incidentes prejudiciais ocorram com mais intensidade ao longo da fábula (Helena batendo o carro; a mãe de Maria Joaquina precisando de doação de sangue; a avó de Davi à beira da morte; etc.), o capítulo de estreia traz uma amostragem de heroísmo ou tragédia desviada. Para aprontar com a professora Helena, recém-contratada pela escola, Paulo coloca uma vasilha com farinha de trigo estrategicamente sobre a porta do armário da sala de aula. Quando Helena vai abri-lo e corre o risco de se sujar, Cirilo sai de sua carteira, corre na sua frente e a empurra, fazendo com que o recipiente entorne o conteúdo sobre sua cabeça. A cena abusa dos planos detalhe (chave, mão no trinco, pote de farinha) e dos primeiros planos (reação da professora assustada e do garoto vitimado), acompanhados de trilha de suspense, capaz de intensificar a ação (*música narrativa*) (Oroz, 1992, p. 78), e do riso coletivo, que involucra a cena de *bullying*.

Além dessas características relacionadas ao melodrama nascido no século XVIII, ainda é perceptível a presença de elementos que dialoguem com a latinidade, mais especificamente (*retórica do melodrama latino-americano*). (Oroz, 1992, p. 78). Essa sintaxe é composta por quatro dados narrativos: identidade nacional (há um mapa do Brasil na sala de aula, ao lado do quadro-negro); identidade institucional (Maisa Silva, apresentadora do SBT, assume a interpretação de Valéria; Eliana, também apresentadora da

emissora, tem uma canção gravada exclusivamente para a novela); música narrativa (crianças cantando na aula de música; sons enfatizando ações como a queda da farinha de trigo e o pisão no pé de Maria Joaquina); imagens simbólicas (sobretudo as ilustrações junto ao nome de cada personagem no momento da chamada).

Para além desses elementos mencionados, ainda é visível a presença de outras virtudes melodramáticas (*recursos dramáticos*) (LOPES, 2009, p. 16), tais como: a oposição entre homens e mulheres (as meninas voltam-se contra Kokimoto após o garoto ter rabiscado a boneca de Marcelina); o conflito de gerações (Matilde, adulta, não consegue encarar o agito das crianças); a distinção de classes sociais (Maria Joaquina, por ser a mais rica, despreza os demais); e a divisão entre o arcaico e o moderno (o conhecimento didático mais tradicionalista da diretora Olívia em confronto com a neopedagogia adotada pela professora Helena).

Dentre outras possibilidades de análise estilística (*qualidades expressivas*) (BORDWELL, 2008, p. 59), é ainda possível mencionar a existência de: figurinos estereotipados (no mecânico Rafael, na diretora Olívia, na servente Graça, no zelador Firmino), uniforme característico de colégios fictícios (com direito a colete e gravata), acessórios chamativos (colar extravagante da professora Matilde, broche gigante na lapela da diretora Olívia, faixa de samurai na testa de Kokimoto, luvas de Maria Joaquina); de maquiagens estigmatizadas (leve na professora Helena, vibrante na diretora Olívia, evidente em Maria Joaquina, inexistente nas demais mocinhas); de linguagem obediente à norma culta da língua portuguesa, com clareza e cadência controlada (sem necessariamente ter a rigidez do nível formal); e de aspectos de humor mais voltados às comédias circenses do que ao pensamento crítico.

## 4.2 Dimensões culturais da narrativa

As cenas iniciais da novela, contrastando os quartos de Cirilo e Maria Joaquina, que, superficialmente, apenas indicariam a diferença do nível financeiro de cada personagem, podem ser compreendidas como um estímulo visual ao consumo. Essa percepção é explicada por Valentim, que analisa a narrativa pela ótica da Educação:

A produção estética utilizada nos móveis, cortinas, quadros da parede, lençóis das camas, brinquedos, fotografias, material escolar, revelam [(sic) a riqueza com seus luxos ou a pobreza com sua simplicidade. Ao [(sic) mesmo tempo em que enchem os olhos com a beleza, convidam crianças e adultos assistentes para adquirirem os produtos bonitos e novos e a rejeitem os feios e usados. (2016, p. 130).

Esse mesmo fenômeno pode ser observado na cena que se passa na casa de Carmen. Ainda que a ambientação não vise ao resgate de tendências do contemporâneo, como a localização em favelas ou comunidades modestas, tal como mostram as narrativas naturalistas, a *mise-en-scène* traz os objetos cenográficos como representação do desfavorecimento financeiro. Paredes sem reboco, torneira amarrada com sacola, geladeira antiga, além dos enfeites de expressão massiva (*kitsch*) (MOLES, 1975, p. 10) – como capa de crochê para o fogão, adesivo na parede, ímã de geladeira, guardanapos pintados à mão, etc. – são alguns exemplos para simbolizar a simplicidade. Esses aspectos não condizem, exclusivamente, com a realidade brasileira, mas representam um estereótipo de pobreza no imaginário coletivo – outra característica tipicamente melodramática.

Seguindo esse raciocínio, é justificável a intenção do *merchandising* que percorre toda a novela, ainda que não demonstre sua força no capítulo de estreia. Como menciona Silva (2016, p. 150), ao discutir a relação entre comunicação e consumo, “em vez de produzir cenas com os produtos [...], opta-se estrategicamente por construir cenas a partir das marcas”. A pesquisadora expande seu olhar ao discutir que, além dos produtos infantis, existe uma insistente inserção de marcas destinadas ao público adulto, uma vez que o *target* do produto engloba não somente os filhos como também os pais (*família como público*). (ROCHA; ALVES; OLIVEIRA, 2016, p. 49).

Voltando à pesquisa de Valentim (2016, p. 134), a figura da professora Helena, sempre meiga e inabalável, é capaz de gerar uma espécie de fetiche: no mesmo tempo em que os professores da vida real não acreditam em um nível de perfeição docente como o de Helena, admitem querer ser como ela (a cultura ficcional invade a realidade cultural). A pesquisadora ainda informa (p. 136) que algumas pessoas entrevistadas para seu trabalho confessaram ter optado pelo magistério após assistirem à telenovela e se identificarem com o modo familiar e compreensivo com o qual Helena trata seus alunos. Por mais que seja inverossímil, existe certa paixão despertada no espectador que o faz aceitar essa invenção romântica como fenômeno convincente (*poética*). (ARISTÓTELES, 1999, p. 73).

No primeiro contato de Cirilo com Maria Joaquina, é possível perceber que a maquiagem no rosto da garota enfatizou sua palidez, enquanto a iluminação destinada ao garoto favoreceu o tom de sua pele. Nesse ponto, fica clara a distinção racial que, posteriormente, despertará o preconceito na garota (que o esnoba e o maltrata todas as vezes em que ele se aproxima para tentar um diálogo) e causará nele baixa autoestima (que confessa à professora Helena sentir-se malquerido pelo fato de ser negro). O preconceito racial, temática já abordada em outras telenovelas nacionais, é um assunto social de nível universal, bastante presente em narrativas melodramáticas, porém pouco discutido quando o assunto é o gênero

infantojuvenil. Ao trazer tais cenas para o jovem telespectador, acredita-se na concretização de uma provocativa, um despertar de realidade registrado de forma paradidática, para o que ocorre no contexto sociocultural do mundo.

Ao analisar a situação do negro em *Carrossel*, Souza compara o “coitadismo” aplicado a Cirilo com situações semelhantes apresentadas em *Sinhazinha Flô*, novela de Lafayette Galvão para a Rede Globo, exibida de 1977 a 1978, na era de transição entre a telenovela sentimental e a realista.

O menino é apaixonado pela menina mais rica da turma, Maria Joaquina [...]. A menina humilha Cirilo o tempo todo, dizendo a ele para se colocar no seu lugar, deixando claro que negros e brancos não podem ocupar os mesmos espaços. Além de Maria Joaquina, há os meninos “maus” da turma, Paulo e Kokimoto [...], que abusam da bondade e inocência de Cirilo, fazendo com que passe por várias humilhações. Eles se referem a Cirilo como “Chocolate”. [...] Mais uma vez o negro é visto como o coitadinho sendo humilhado pelo branco. O pai da menina é o branco bondoso que se compadece do sofrimento do pobre negro. Percebe-se que no cenário das telenovelas infantis se repetem as cenas que estão na mídia desde o surgimento das primeiras telenovelas. (SOUZA, 2015, p. 11).

Outra cena correlata, a da conversa com a professora, visa à atenuação dessa (auto)rejeição. De forma bastante direta, Cirilo revela os problemas pelos quais está passando, e Helena demonstra, com o máximo de pedagogia possível, que eles inexistem. Esse diálogo, cuja fruição leva à máxima cristã de “amar ao próximo como a si mesmo” (vale ressaltar que o Cristianismo no Brasil já atingiu a marca de 175 milhões de seguidores, o que corresponde a mais de 87% da população<sup>12</sup>), concretiza um apelo emocional sobre a situação. Nota-se que não há referências a leis, campanhas sociais, direcionamentos culturais ou exemplos da realidade (características fundamentais do naturalismo), mas há intervenção dos sentimentos de amor e respeito e da religião – aspectos também comuns ao melodrama em sua raiz.

O *bullying* é outra preocupação social presente na narrativa, tratada de forma que estimula a diversão e o revidar. Paulo tira a boneca das mãos da irmã para estragá-la, coloca um sapo no piano da professora Matilde e farinha no armário da professora Helena, mas não há qualquer tipo de

<sup>12</sup> De acordo com o artigo “Como está o Cristianismo no Brasil?”, publicado no *Blasting News* em 16 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/zJLWbl>>. Acesso em: 15 fev. 2017.



punição; Kokimoto rabisca a boneca de Marcelina, e são as próprias meninas que se unem para riscá-lo com canetinha hidrocor; Cirilo é humilhado diante de toda a turma, mas a situação serve apenas para provocar riso nos colegas.

O grupo liderado por Souza (2013, p. 9), então coordenadora pedagógica na Universidade Federal do Piauí, enxerga uma problemática na TV, como veículo formador de opinião nas crianças, categorizando-a como “um dos principais motivos de as crianças praticarem o *bullying*”. Para o grupo, as cenas de violência (agressões verbais ou mesmo físicas) registradas em *Carrossel* são reflexo da realidade do cotidiano escolar:

A educação escolar vem contribuindo com a cultura dominante e com a desigualdade social, e a maioria dos educadores defendem [sic] essa situação e acreditam [sic] que para a criança superar essa desigualdade a única forma é aprender a linguagem dominante, assim assegurando a dominação de uma classe sobre outra. (SOUZA et al., 2013, p. 9).

Vê-se que a maior problemática, na existência dessas cenas, é que esses momentos de violência, sobretudo emocionais, não geram discussões posteriores, desdobramentos que instiguem a perscrutação da receptividade, mas findam em si mesmos. Em outras palavras, a lei da causa e efeito é trabalhada de forma superficial, enfeitada, despreocupada com a repercussão, sem vistas às consequências reais que as ações possam provocar – como seria numa narrativa naturalista. Com isso, entende-se que, embora as telenovelas, em geral, contenham os mesmos princípios narrativos (*estilos narrativos*) (PUCCI JÚNIOR, 2014, p. 680), a maneira como eles são trabalhados interfere na sua recepção – eis um motivo para o qual “estudos de recepção precisam se associar às análises dos estilos audiovisuais”. (PUCCI JÚNIOR, 2014, p. 696).

## 5 Apontamentos finais

O melodrama, desde os anos 1960, vem sendo reformulado nas narrativas ficcionais brasileiras. O cerne narrativo que sustentava telenovelas por meio de emoção exacerbada – em sua forma mais enraizada possível – passou a ganhar informações de contexto histórico contemporâneo. E as inferências realistas tornaram-se, cada vez mais, impregnadas, afastando a estrutura demarcada dos melodramas sentimentais e estabelecendo uma nova fórmula, um estilo nacional de se produzir novela. Esse padrão, adotado pela extinta TV Tupi e popularizado pela Rede Globo, sofreu uma ruptura na segunda década dos anos 2000, quando o SBT optou por retomar as

tramas mais universalizadas, direcionando-as ao público infantojuvenil, segmento praticamente abandonado pelas demais emissoras de TV aberta, devido à forte ascensão dos canais por assinatura.

Diferentemente das telenovelas naturalistas da Rede Globo que, desde 1990, inserem temáticas de cunho social de forma deliberada, a ficção seriada do SBT procura apresentar esses temas de maneira camuflada, como subtramas didáticas, colocadas de modo a não desviar a atenção dos aspectos sentimentais e de entretenimento que prevalecem nas narrativas. Admite-se, com isso, que, enquanto o movimento cultural da chamada “telenovela brasileira” ocorre de fora para dentro (as ações sociais com vínculo na realidade são incluídas na fábula), o melodrama infantojuvenil trazido pelo SBT promove o efeito inverso: os acontecimentos da ficção é que penetram no imaginário sociocultural externo.

É preciso lembrar que a estruturação melodramática não é novidade quando se pensa no estilo “sbtista” como um todo. Ao estudar os programas de auditório do SBT, formato visto como o carro-chefe da emissora, Mira (1995, p. 195) atém-se ao excesso de efeitos, às muitas luzes, cores, brilhos, néons, espelhos e artefatos que colaboram para o despertar da afetividade diante do espetáculo apresentado. Além disso, a pesquisadora comenta (p. 204) que o “conjunto sonoro e visual, por meio da exacerbação das emoções, provoca no público um desejo de interação”. Essas apropriações comunicativas, portanto, fazem com que o SBT, por intermédio de suas produções, seja capaz de atingir o gosto popular e estabelecer uma cumplicidade, um voto de fidelidade, com seus telespectadores.

Em suma, as narrativas enredadas pelo SBT mantêm, ainda que de forma atualizada, as tendências que vigoravam nas radionovelas cubanas do século XX, inspiradas nas *soap operas* estadunidenses do início do mesmo século, embasadas no teatro francês do século XVIII. Por meio da análise de *Carrossel*, que iniciou nova fase na teledramaturgia da emissora, vê-se que tal afirmação pode ser notada em, pelo menos, oito aspectos (recorrentes, mas não fixos, uma vez que a ficção televisiva permite hibridismos):

1. *Maniqueísmo*: as narrativas naturalistas (n. n.) trazem personagens que intercalam entre si as posições de vilão e mocinho; o melodrama sentimentalista do SBT (m. s.) sustenta o caráter benévolo e malévolo de cada personagem do início ao fim da trama.
2. *Felizes para sempre*: as n. n. apresentam pares românticos instáveis, que, nem sempre, ficam juntos até o final; o m. s. estabelece o casal principal logo no início e, mesmo passando por vários dissabores, eles terminam a trama unidos.

3. *Casos de família*: as n. n. tratam os dramas familiares como meros bate-bocas que se prolongam, geralmente, sob o mesmo motivo; o m. s. alimenta conflitos cheios de dramalhões e extravagâncias.

4. *Merchandising social camuflado*: as n. n. visam ao reflexo da realidade e investem em gerar discussões racionais externas ao produto; o m. s. retrata conflitos universalizados e registrados pela ótica da emoção.

5. *Momentos trágicos*: as n. n. procuram levar à morte os personagens que se envolvem em confusões fatais; o m. s. mostra a superação dos vitimados, ainda que imersos em grandes explosões ou catástrofes – exceto se o foco for a eliminação do vilão, no último capítulo.

6. *Dogmas religiosos*: as n. n. zelam pela máxima do Estado laico, trazendo, inclusive, discussões sobre intolerância religiosa; o m. s. está em acordo com a cultura judaico-cristã – especialmente se consideradas as doutrinas seguidas pelo dono da emissora (o judaísmo de Silvio Santos) e por sua esposa e responsável pelo núcleo de teledramaturgia (o protestantismo de Íris Abravanel).

7. *Ações pedagógicas*: as n. n. apresentam alguns pontos de vista sobre determinadas situações, a fim de despertar o lado crítico do espectador; o m. s. insiste em educar, moralizar, civilizar.

8. *Estética kitsch*: enquanto as n. n. procuram imitar o cotidiano da forma mais natural possível; o m. s. sustenta as encenações exageradas, as maquiagens fortes, os figurinos estereotipados, a linguagem culta.

É perceptível que o Brasil busca sua identidade própria, um itinerário tramático para chamar de seu, com seus problemas socioculturais específicos, suas abordagens únicas e sua autoria bem-demarcada. Investe-se para que o conteúdo nacional cruze o mundo com uma marca de “isto é o Brasil”, “isto é o brasileiro”. Sustenta-se, com isso, uma crença de que é insistindo nas experiências realistas, de cunho naturalista e prioritariamente verossímeis, que se atingirá esse *status*. Não obstante, o hormônio latino e os aromas deixados pelos colonizadores hispânicos fazem com que o brasileiro seja um latino-americano autêntico em seus gostos e costumes. Ainda que não precise se assumir, nota-se que o brasileiro também aprecia – e se sente seguro em produzir – uma narrativa calcada na raiz do melodrama. E vem encontrando, nas obras audiovisuais infantojuvenis, um espaço acessível para isso, como é possível observar no movimento executado pelo SBT ao produzir *Carrossel*, novela de forte aceitação pelo público, assim como suas sucessoras.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Aristóteles*. Trad. de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 37-75. (Coleção Os Pensadores).
- BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck, 1909.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2013.
- BUTLER, Jeremy G. Notes on the Soap Opera Apparatus: televisual style and “As the World Turns”. *Cinema Journal*, ed. 25, n. 3, p. 53-70, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Television style*. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- FROME, Jonathan. Melodrama and the psychology of tears. *Projections*. Nova Iorque; Oxford, n. 8, v. 1, p. 23-40, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/py0d60>>. Acesso em: 1º fev. 2017.
- GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- HENRIQUES, Cláudio Cezar. *Estilística e discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- HERGESEL, João Paulo. Um carrossel de sentimentos na teledramaturgia do SBT: o melodrama infantojuvenil no audiovisual brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/KfXgfU>>. Acesso em: 1º fev. 2017.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, v. 3, n.1, p. 21-47, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/34Zd6W>>. Acesso em: 2 fev. 2017.
- LOTMAN, Iuri. La retórica <Traducción>. *Escritos* – Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Puebla – México, n. 9, p. 21-46, 1993. Disponível em: <<https://goo.gl/Oqxs0c>>. Acesso em: 2 fev. 2017.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: \_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. de Ronald Plito e Sérgio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2009. p. 163-172.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Silvio Santos e o SBT*. São Paulo: Loyola; Olho-D’água, 1995.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. Trad. de Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.

OROZ, Sílvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 675-697, 2014a. Disponível em: <<https://goo.gl/5CsLQC>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Sobre a história do estilo cinematográfico (Resenha). *REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, ano 3, ed. 5, p. 1-6, 2014b. Disponível em: <<http://goo.gl/KmC37C>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

ROCHA, Simone Maria. O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1.082-1.099, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/4LeWTI>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. *O estilo televisivo – e sua pertinência para a TV como prática cultural*. Florianópolis: Insular, 2016.

\_\_\_\_\_; ALVES, Matheus Luiz Couto; OLIVEIRA, Lívia Fernandes. A história através do estilo televisivo I: a Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado. In: ROCHA, Simone Maria. *O estilo televisivo – e sua pertinência para a TV como prática cultural*. Florianópolis: Insular, 2016. p. 43-64.

RONDELLI, Elizabeth. Realidade e ficção no discurso televisivo. *Imagens*, Campinas, n. 8, p. 26-35, 1998.

SILVA, Karen de Cássia. *A [de]formação da infância na sociedade de consumo: o merchandising na telenovela Carrossel do SBT*. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFSCar, São Carlos, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/k7cdTr>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. *A pele palpável da palavra: a comunicação erótica em Oswald de Andrade*. Sorocaba: Provocare, 2009.

SOUZA, Ana Carmita Bezerra de et al. Análise das representações do bullying na novela Carrossel. In: FÓRUM INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA, 5., 2013, Vitória da Conquista – BA. *Anais...* Campina Grande – PB: Realize Eventos e Editora, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/qapuOa>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

SOUZA, Luzineide Pedrosa de. *As relações étnico-raciais nas novelas infantis: Carrossel e Chiquititas*. 2015. Monografia (Especialização em Educação das Relações Étnico-Raciais) – Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros/ Universidade Federal do Paraná, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/8GHIOs>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Trad. de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2003.

VALENTIM, Lucy Mary Soares. *A imagem docente na novela Carrossel apresentada na Argentina, no México e no Brasil: a vocação, o magistério e a indústria cultural*. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – UFSCar, São Carlos – SP, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/zsXO8f>>. Acesso em: 2 fev. 2017.