

## **A reescritura do texto melodramático na telenovela *Anjo Mau***

**Richard Romancini**

Mestrando pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

### **Resumo**

O artigo analisa o *remake* da telenovela **Anjo Mau** (Rede Globo, 18h, 1998), em termos comparativos em relação à primeira versão da história, a fim de evidenciar as modificações sofridas pelo esquema melodramático, base de ambas as produções. É destacado o papel da autoria quanto às alterações, e sua possível função de estratégia para a obtenção de bons índices de audiência.

### **Introdução**

O objetivo deste artigo é a análise do *remake* da telenovela **Anjo Mau** (de Maria Adelaide Amaral, escrita por ela e Bosco Brasil, com a colaboração de Vincent Villari e Dejair Cardoso, Rede Globo, 18h, exibida entre setembro de 1997 e março de 1998), sob a perspectiva da comparação com a versão original, escrita por Cassiano Gabus Mendes (Rede Globo, 19h, 1976). Esta telenovela tem características típicas do melodrama, gênero cuja importância para este produto televisual no Brasil e na América Latina é evidenciada por vários estudos (Ortiz *et al.*, 1991, Campedelli, 1987 e Fernandes, 1987; a respeito do melodrama no imaginário da América Latina, ver Martín-Barbero, 1997 e Oroz, 1992).

Os gêneros na cultura de massa não são, contudo, estáticos ou, em um conjunto de atualizações, monolíticos. Fiske nota que a popularidade de um gênero “mantém uma relação estreita com a ideologia da época” (1987: 112), por conseguinte, modificações sócio-culturais produzem mudanças, atualizações, nas convenções genéricas, assim como, cada novo texto tende a expandir as fronteiras de um gênero. Por isso, o estudo das duas versões de **Anjo Mau**, produzidas com 21 de diferença, e com boa aceitação popular, não só tende a evidenciar um movimento específico numa novela, e no gênero melodramático que lhe serve de base, mas também da própria sociedade e de sua estrutura imaginária.

### **As telenovelas**

O principal instrumento para a comparação da primeira versão com o *remake* é o livro que adapta em forma romanceada a história de Gabus Mendes (Borsato, 1988). Isto implica, evidentemente, na desvantagem de um cotejo indireto (livro/audiovisual) entre as

duas versões. Contudo, este livro (produzido para uma coleção popular de adaptações literárias de novelas famosas) mostra uma provável “estabilização” dos significados da primeira versão, na medida em que sua linguagem (simples, direta, concentrada na narração da história) tende a excluir toda a ambigüidade. Assim, muito do que deveria ter sido apenas mostrado ou sugerido na versão da TV, e por conseguinte passível de mais de uma leitura, é afirmado claramente no livro.

A trama original de Gabus Mendes, exibida em 1976, foi um sucesso na época, tendo uma média de audiência de 72% no Rio de Janeiro (onde se passa a história, na primeira versão) e de 55% em São Paulo (Ortiz *et al.*, 1991: 186). O princípio básico da telenovela, de teor melodramático — o amor inter-classes patrão/empregada —, não era novo em termos de telenovela. Em 1964, a TV Excelsior ajudou a firmar o gênero, em sua forma diária, com “A Moça que Veio de Longe”, adaptação de um original argentino, cuja história de amor entre empregada e o filho do patrão lembra **Anjo Mau**. Porém, Gabus Mendes colocava em sua obra um elemento novo, inscrito no próprio título: Nice, a empregada protagonista, cometia “maldades” em nome do amor e da ascensão social não comuns numa Cinderela. A atriz Suzana Vieira, a empregada Nice da primeira versão, comenta o “escândalo que era aquela babá protagonista”, em comparação com o modelo tradicional: “Havia uma novela em São Paulo, com Rosamaria Murtinho como empregada protagonista [“A Moça que..”]. Mas era boazinha. Boa, pobre e empregada podia. Pobre, babá e má, não. Fui a primeira” (*Susana Vieira encarna nova vilã*, Folha de S.Paulo, TV Folha, 21/09/98: 7).

Vemos já aqui como a autoria pode inflexionar o gênero, ou seja, a polarização maniqueísta entre bons e maus é colocada em outros termos. A identificação entre Nice e o telespectador é mais problemática. No entanto, nesse aspecto, a complexidade e a novidade são relativizadas pelo final, de fundo moralizador, reservado à protagonista.

A primeira versão **Anjo Mau** é menos complexa que a última, pelo menos na comparação com o livro, tanto em relação à estrutura — mais centrada na história principal, com poucas tramas paralelas —, quanto no plano dos conteúdos, menos propensos a provocar problematizações na audiência, com menos remissões diretas à realidade, pouco circunscrita a uma espacialidade ou temporalidade específicas, e nesse sentido de caráter quase fabular.

Cerca de 25 personagens de alguma importância fazem parte do original; o *remake* tem pelo menos 40. Fundamentalmente estes novos personagens, e tramas que a eles se agregam, fazem parte de um núcleo criado na nova versão, o “Núcleo de Clô”, e do incremento do

“Núcleo do Belenzinho”<sup>1</sup>. O primeiro tematiza a tradicional e empobrecida família Jordão, cujas irmãs Clô (Beatriz Segall) e Elisinha (Ariclê Perez) tentam manter as aparências e o *status* de outrora; já o segundo representa o “núcleo dos pobres”, no qual a novela abordou assuntos como o racismo, por meio do drama de Cida (Léa Garcia), rejeitada pela filha por ser negra, mas que adota uma menina de rua, Vívian (Taís Araújo), também negra, que tem orgulho de sua cor; e o cotidiano de uma mãe solteira trabalhadora, através de Goreti (Lília Cabral).

A trama principal das duas novelas é a história de Nice, interpretada na segunda versão por Glória Pires, moça pobre, filha adotiva do motorista da família Medeiros, na qual ela, graças ao pai, vai trabalhar. Nice deslumbra-se com a riqueza de seus patrões e apaixona-se pelo filho mais velho, Rodrigo. Decide, então, conquistá-lo.

Rodrigo é noivo de Paula, mas, no início da novela, descobre ser traído por ela com seu irmão mais novo, Ricardo, e termina o relacionamento. Ele passa a partir daí a flertar com outra moça de sua classe social, e, no princípio para chocar a família, com a babá. O *remake* torna Rodrigo ainda mais oscilante, pois ele mantém durante a história interesse em Paula. A estratégia de Nice para atingir seu objetivo é a mesma nas duas versões: mostra-se eficiente e prestativa para os patrões, especialmente com Rodrigo, procura vestir-se melhor, mostrar seu físico, e pratica dissimuladamente ações que afastem o patrão das outras pretendentes, tais como, simular encontros delas com outros homens ou revelar segredos que comprometam-nas.

As tramas secundárias do primeiro **Anjo Mau** dizem respeito, em resumo, aos negócios da família Medeiros, ameaçados pelas perdas de Ricardo no jogo de cartas para Rui e pelo fato do tutor dos irmãos ter dívidas, igualmente por jogo, com este personagem. Há ainda uma trama sobre o passado humilde do marido de Stela, da família Medeiros, e outras intrigas amorosas, relacionadas a Ricardo e a personagens secundários.

A resolução dos conflitos estabelece a paz, premia os bons e castiga os maus: os Medeiros recuperam o dinheiro perdido no jogo, pois se descobre que havia trapaça; Stela perdoa o marido que escondera a existência da mãe e da irmã pobre; Léa, injustamente preterida por Rodrigo, apaixona-se pelo irmão de Nice, Luis Carlos. A babá, por sua vez, triunfa inicialmente, casa-se com o patrão e engravida, mas o casamento é infeliz, Rodrigo maltrata-a, e, quando ele pretende iniciar uma “vida nova” com Nice, ela tem uma hemorragia e morre, apenas o bebê sobrevive. Rodrigo fica sozinho. No fim, ele vai para o quarto da criança e contempla-a.

---

<sup>1</sup> O material de divulgação do *remake*, assim como os créditos da novela, dividem os personagens em núcleos. O “Núcleo do Belenzinho” tem como corresponde, na primeira versão, ao do que tomam parte apenas dois personagens: a mãe (eliminada na segunda versão) e a filha do marido de Stela.

*Era linda [...]. Naquele momento [Rodrigo] compreendeu que tinha amado Nice. Amara-a sim, mais pelo amor quer ela lhe dedicara do que propriamente por ela mesma.*

*Deixou-se ficar ainda longo tempo ali e, quando saiu, tinha os olhos úmidos. Sentiria, sim, muita falta de Nice... e durante muito tempo... talvez mesmo por toda a vida... (Borsato, 1988: 145.)*

Estamos aqui claramente diante do universo típico do melodrama, no qual o aspecto sentimental, a simplificação e o esquematismo da narrativa, assim como dos caracteres — antes arquétipos que personagens complexos —, são acompanhados por um fundo moralizador, que “expressa regras de conduta de um grupo social”, funcionando como “uma referência socialmente aceita” (Oroz, 1992: 48-9), o que explica a punição de Nice.

A persistência dessas características, ao qual se acrescenta a valorização das relações familiares e de parentesco — que se observa também em **Anjo Mau**, por exemplo, na disposição para o auxílio de parentes, com alto senso de reciprocidade —, constituem, de acordo com Martín-Barbero (1997), a um só tempo a essência do anacronismo do melodrama e o eixo de sua remissão a uma matriz cultural popular.

Apresentada a primeira versão, colocam-se as questões: Em que medida a segunda versão segue o princípio melodramático da primeira, e em que sentido eventualmente o modifica? E quais mediações podem explicar a persistência do arquétipo de Nice, que justificam sua retomada por meio de um *remake*?

## **Melodrama e inovações**

O *remake* de **Anjo Mau** foi encarado pela imprensa como uma “aposta naquilo que é certo e absolutamente seguro. [...] uso —ou abuso— dos clichês do folhetim ” (*Anjo Mau sinaliza “mexicanização” da Globo*, Folha de S.Paulo, TV Folha, 10/09/97: 3), com o objetivo de recuperar a audiência do horário de telenovelas das seis<sup>2</sup>. Declarações da autora e de outros responsáveis pela novela igualmente indicavam esta direção: “É um novelaço para ninguém botar defeito. Vai ter de tudo, mocinho, bandido. As pessoas vão chorar muito”, disse Maria Adelaide

---

<sup>2</sup> Cf. *Queda Livre*, Folha de S.Paulo, TV Folha, 07/09/97: 9; a novela *Mulheres de Areia*, em 1993, conseguiu 53% de audiência média em São Paulo, *Quem é Você*, em 1996, teve 34% e a antecessora de *Anjo Mau*, *O Amor Está no Ar* anotou 28%.

Amaral (*Maria Adelaide debuta em remake de Anjo Mau*, Folha de S.Paulo, Cad. Ilustrada, 08/09/97: 3).

A estratégia para deter a queda e reconquistar o público envolveu também fatores como a preocupação em estreitar a novela antes do horário de verão, quando geralmente ocorre uma queda na audiência, cuidados extraordinários com a produção, com o aumento do orçamento dessa faixa de horário, de US\$ 60 mil para US\$ 80 mil por capítulo, equiparando-o ao das produções da faixa das oito. Além disso, a novela recebeu um amplo esquema de divulgação, que incluiu *outdoors*, anúncios em jornais e revistas, na traseira de ônibus, cartazes em bancas de jornal, divulgação na própria emissora, tanto em comerciais, quanto em apresentações do elenco e matérias jornalísticas em programas populares como “Domingão do Faustão” e “Fantástico”. A escolha de São Paulo para cenário da nova versão levou em conta o aspecto mercadológico, pois há três anos a audiência paulistana, principal fonte publicitária da Globo, não respondia bem às novelas das seis (Cf. “*Anjo Mau quer driblar o horário de verão*”, Folha de S.Paulo, Cad. Ilustrada, 09/08/97: 4; *Cinderela Pós-Moderna*, Folha de S.Paulo, TV Folha, 07/09/97: 3 e 9).

Ainda sobre este aspecto de busca por audiência, é importante observar que a complicação amorosa, com ingredientes de luta pela ascensão social, da trama central das duas versões, ao qual a segunda acrescenta outros elementos dramáticos mais atuais, representou um abandono do padrão “água com açúcar em doses homeopáticas” (Balogh, 1990: 113) característico das novelas das seis da Globo. (E relembremos aqui que primeira versão de **Anjo Mau** foi ao ar na faixa das sete.) Isto parecia sugerir, já a primeira vista, que a emissora objetivava não se dirigir apenas à audiência do formato tradicional, mas ampliá-la.

Os elementos que remetem à atualidade da nova versão devem ser vistos como um alinhamento a uma tendência geral da telenovela brasileira, antes de que uma especificidade da obra. O afastamento dos padrões narrativos do folhetim, ancorado no melodrama, em direção a temas com maior carga de realismo e atualidade é detectado na telenovela brasileira a partir de meados da década de 60, na qual, entre outros fatores, ocorreu uma “modernização da sociedade que demandava uma reformulação da própria narrativa” (Ortiz *et al.*, 1991: 95), ou seja, ocorre uma mudança na tradição genérica em função de um movimento da sociedade.

São justamente mudanças desse tipo — do social ao narrativo — que, em grande parte, explicam as novidades da nova versão. No entanto, mais significativo é o fato de muitos dos acréscimos atuarem sob o eixo da tradição do melodrama, recontextualizando e relativizando-o.

Facilmente perceptível, dentre as mudanças sociais que modificam a nova versão, é o abandono quase completo do jogo de cartas enquanto parte da dinâmica narrativa e da existência

material dos personagens. Aparentemente, uma solução deste tipo tornou-se inaceitável diante do desenvolvimento capitalista. O *remake* esboçou utilizá-la, mas ela foi preterida em favor em de outras formas, ora ainda tradicionais, como os empréstimos de dinheiro, que se tornam dívidas de alto valor, estabelecendo relações conflituosas, ora em termos mais atuais, como em relação aos negócios de Rui, ligados à corrupção e financiamento político.

Rui marcou sem dúvida a principal inovação *dentro da tradição* proposta pela novela, pois ele sem dúvida encarna o papel do vilão — mais do que Nice —, indispensável, dentro do maniqueísmo do melodrama. Mas é um vilão no qual, por meio de suas ações, a autora caricaturiza e critica comportamentos de empresários corruptos e sua circulação na política. É nele também que Maria Adelaide Amaral exercita melhor seu talento para criar diálogos e frases espirituosas, e não por acaso a interpretação de Mauro Mendonça para o personagem é bastante teatral, diferente do naturalismo interpretativo dos outros atores, como se Rui dissesse, de modo invertido, o que pensa a autora. Assim, Rui cita Nelson Rodrigues para a filha, a fim de estimulá-la a casar com Rodrigo: “Dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro”; comenta que o Brasil “é movido a corrupção. A corrupção já chegou com a caravela de Cabral. Por que não regulamentamos a corrupção, ao invés de fazer de conta que ela não existe...”.

Rui é uma espécie de caixa de campanhas, e através do relacionamento com políticos, obtém vantagens. Envolve-se no “escândalo do cachorro-quente” — evidente alusão ao similar e contemporâneo “frangogate” da prefeitura paulistana. Descobrirá no jovem Olavinho (Gabriel Braga Nunes) a possibilidade de “fabricar” um candidato, com várias semelhanças com Collor, no discurso “jovem”, dinâmico, endereçado aos “descamisados” e na visão da política como meio para a obtenção de benefícios pessoais, além da aparência de cabelo engomado e vestuário bem apumado.

Ainda é preservada em Rui a preocupação, marcante na primeira versão, em tomar posse dos bens dos Medeiros, principalmente pelo casamento da filha com um dos irmãos da família, mas o *remake* acrescenta a ele esses outros contornos. Apesar de cometer diversos delitos, como tentar matar a esposa e Nice, no entanto, ele conseguirá escapar da Justiça, pois conta com bons advogados e dinheiro. Ao final da novela, ele assiste pela televisão a posse de seu pupilo, que faz um discurso num comício em Brasília, a câmera focaliza então, entre populares, alguns sócias de PC Farias, carecas, de óculos escuros e bigodes. Olavinho discursa: “A luta contra a corrupção continua no Congresso Nacional, *minha gente!*”. Rui, enquanto assiste, recebe um telefonema e diz para um proprietário de terras que este não deve se preocupar, pois Olavinho logo apresentará um projeto que visa beneficiá-lo, “como combinado”.

Esses elementos indicaram uma transformação mais inusual do melodrama, numa direção de crítica política bem-humorada. Por outro lado, a novela acumulou também diversos tópicos do gênero, por vezes, recolhidos de uma tradição bastante conhecida, utilizada em filmes, romances e novelas, ainda que também com algum grau (menor) de inovação. O eixo da continuidade e reescritura do melodrama é bem representado pelas *mães* que a novela tematizou.

### **Imitação da vida**

É no “núcleo dos pobres” (Belenzinho) que a nova versão acrescenta tramas ligadas a este arquétipo base do melodrama, a *mãe*. Neste núcleo, há a história de Cida, por meio da qual a novela procurou discutir o racismo, que segue o padrão clássico da “mãe negra”, que já deu ensejo a clássicos do melodrama cinematográfico, como o norte-americano *Imitation of Life* (1934) e o mexicano *Negro Es Mi Color* (1950)<sup>3</sup>, no qual se misturam sacrifício e bondade para com a filha ingrata: Cida irá trabalhar como empregada na casa dela, para que possa pelo menos ver os netos, e nunca cogitará revelar o segredo, pois teme prejudicar a posição social da filha.

O questionamento da situação se dá a partir de outros personagens, que não Cida, como seu neto ou sua filha adotiva, Vívian, na qual a novela procurava representar a “nova geração de negros brasileiros que tem orgulho de sua raça, que luta por ter um espaço, para ter voz ativa” (*Release de divulgação da novela*). De fato, Vívian teve um desenvolvimento muito mais complexo que o da avó, praticamente circunscrita ao padrão de “mãe negra”, circulando por diversos ambientes — a faculdade, os trabalhos — e tramas. Consegue então escapar ao estereótipo que reserva papéis subalternos e passivos aos negros, e é, por isso, um oposto simétrico de Cida. Isto demonstra, talvez, como o gênero pode ser limitante, pois a trajetória de Cida não consegue fugir a um padrão de expectativas. A problematização do racismo tomou portanto uma forma indireta, não se consumou numa efetiva reformulação do gênero.

Outra mãe sofredora, com maior espaço na trama, é Goreti, costureira de classe média baixa, que sofrerá quer pelos desentendimentos com sua filha adolescente, que a critica por seus modos “bregas”, quer pelos inúmeros percalços para conseguir unir-se ao homem que ama, Freddy (Jackson Antunes), membro do “Núcleo de Clô”. Otimista, lutadora, generosa, Goreti é ainda delineada com outros traços típicos das mães do melodrama, especialmente o latino-americano, no qual elas são “definidas pela ‘bondade’ e pela capacidade mística de se

---

<sup>3</sup> Silvia Oroz nota, em relação ao cinema, um fato interessante: “Embora pareça mentira, a figura da mãe negra existe no melodrama mexicano, país sem raízes negras, enquanto é praticamente inexistente no Brasil” (1992: 62). De fato, ao menos em termos de telenovelas, *Anjo Mau* parece ser o primeiro exemplar a

sacrificarem por seus filhos” (Oroz, 1992: 61). Assim, ela permitirá que a filha aproxime-se do pai, que abandonou-as, após a reaparição deste, e casará com um homem mais velho, por quem sente apenas simpatia, para dar à filha segurança financeira.

O casamento é insatisfatório, porém o desenvolvimento da trama fará que ela se separe do marido sem mágoas, pois ele se apaixona por Clô, personagem com idade similar. Assim, igualmente, o esquema é algo matizado, no sentido de que um desenvolvido mais “natural” seria a morte do marido. Mas, num indício de que os personagens de mais idade hoje podem (e lembremos que a população brasileira envelhece a cada ano) também ter destinos amorosos, partirá dele a separação. E então Goreti poderá unir-se a Freddy.

A última mãe desta espécie de trilogia da novela é Alzira (Regina Dourado), mãe de Nice, mulher sofrida, que guarda um dos principais segredos da trama: a paternidade da filha. Ex-prostituta, explorada por um marginal, que é o pai verdadeiro de Nice, de início, mostra um comportamento hostil para com a filha “adotiva”, no qual condena a pretensão dela à riqueza. No entanto, no desenrolar da história, mudará esta atitude, sobretudo quando o pai dela reaparece, saído da cadeia. Alzira então contará, em meio a muitas lágrimas, toda a história de seu passado, num das cenas mais dramáticas da novela, e pedirá desculpas a Nice. Terá, no fim da história, uma oportunidade de ser uma mãe melhor, quando adota um menino de rua.

Cida, Goreti e Alzira, em diferentes claves, atualizam o arquétipo “mãe sofredora”, com sua “moral própria, que representa a única ética possível” (Oroz, 1992: 62), indicando uma marca profunda do melodrama. Ao qual, inclusive pictoricamente, a novela dá grande destaque: numa cena, durante a difícil gravidez de Nice, as três rezam, entre velas; o enquadramento e a iluminação sugere um ícone religioso, que lembra o caráter mítico da mãe, cuja “figura na sociedade judaico-cristã [...] remete à Virgem Maria, com toda a sua bateria de resignação e sofrimento” (idem, 60). Pelo sofrimento, as três mães da novela têm um caráter quase sagrado.

Evidentemente essa representação é escorada em “valores da sociedade patriarcal, formando parte da padronização da linguagem e da narrativa” (Oroz, 1992: 60) permitida pela cultura de massas, dando forma a um estereótipo social idealizador da figura materna. Porém a representação é igualmente calcada em dados da realidade, a maternidade e o cuidado com os filhos, sobretudo em países machistas como o Brasil e os demais da América Latina, implica de fato numa maior responsabilidade para a mulher, que é a aglutinadora do núcleo familiar. A representação dessas histórias cotidianas, por menos realistas ou verossímeis que possam, por vezes, parecer permite que as classes populares se identifiquem com as penúrias das mães, pois

---

atualizar este protótipo.

no fundo, remetem a problemas que também afetam os espectadores das classes populares, fundamentalmente em relação à situação financeira. Assim, a catarse das lágrimas funciona como um “divã do pobre” (Gurben *apud*: Oroz, 1992: 86).

O outro lado dessas histórias melodramáticas, trabalho amplo com os clichês do gênero, em **Anjo Mau**, é que delas resulta um acumulativo e *consciente* quadro de histórias já contadas. E que, a partir daí, graças também a uma estratégia enuncial da autoria, possa se aproximar de uma paródia do gênero. Falaremos sobre esse aspecto adiante. Porém, antes, é interessante discutir a protagonista Nice, no qual podemos observar, também a partir da comparação com a primeira versão, o movimento no gênero, e elementos que podem talvez explicar a “atualidade” e recorrência da empregada, anjo mau, que quer casar com patrão, e do próprio *remake*.

### **O anjo mau como “cobrador”**

A recorrência de Nice remete, num plano mais visível, à atualização do chamado “plot Cinderela”, que faz com que uma personagem feminina ascenda socialmente por meio do casamento. Válida em princípio, e de modo amplo, a explicação de que a “repetição permanente deste plot nas realidades latino-americanas, entende-se na generalizada desigualdade social existente nesta área”, pois o “mito repete-se quantas vezes permaneça inalterada a situação sócio-psicológica nele latente” (Difrieri, 1998: 4) esbarra, porém, no caso de Nice, num dado da personagem: como pode uma Cinderela ser “má”? Maldade que é muito mais pronunciada na primeira versão, na qual a personagem é punida com a morte.

Este fim indica, pelo menos em parte, a penetração do preconceito social na primeira narrativa. Suzana Vieira diz que Cassiano Gabus Mendes “nunca pensou em matá-la. Imaginou a Nice feliz, com o Rodrigo, mostrando que é possível subir na vida”, mas “havia ditadura e pressões de grupos religiosos. Tiveram de agradar a moral da época” (*Suzana Vieira encarna nova vilã*, Folha de S.Paulo, TV Folha, 21/09/98: 7).

O preconceito, ao menos parcialmente, tornou-se datado, como sabiam os responsáveis pelo *remake*: “O peso maior de suas ações, antes, estava associado ao preconceito: Como poderia uma empregada pretender se casar com o irmão da patroa? Hoje em dia, se apresentarmos um personagem assim, não será mais visto como um **Anjo Mau**” (*Release de divulgação da novela*), disse a autora. Assim, o plano para torná-la uma real vilã previa o acréscimo de “um pouco mais de perversidade e também de determinação à Nice”, que faria com que apenas no momento em ela prejudicasse “a mocinha da história, Lúcia (Lavínia Vlasak), uma pessoa muito boa, que faz tudo para ajudá-la” (idem) o público fosse contrário a ela.

No entanto, este plano em relação a Nice foi seguido apenas no início da novela, sendo depois abandonado. Lígia tornou-se uma personagem secundária na história, nunca antagonizou fortemente com Nice, e está tornou-se, inclusive em certos passagens, uma protagonista positiva — no final da novela, por exemplo, quando briga judicialmente com Rui, ela lê uma manchete de jornal que a apóia: “Luta do cidadão comum [Nice] contra os que se comportam como se estivessem acima da lei [Rui]”. Ela cometeu, é verdade, as intrigas que a personagem original também fizera para afastar Rodrigo de outras mulheres, mas o amor que ela demonstrava sentir por ele, e que os produtores igualmente intencionavam destacar, viabilizou o perdão do público, pois na “cultura ocidental, *o amor* permite alcançar-se o perdão divino e produz a purificação celestial na Terra. Isto o converte num valor universal, além das diferenças culturais e das classes sociais” (Oroz, 1992: 46). Assim, Nice dá uma prova de seu sentimento quando depois de casada — trama inexistente na primeira versão —, Rodrigo quer a separação, e ela faz questão de não ficar com nenhum dos bens do marido, pois deseja “apenas seu amor”.

Então reencontramos a Cinderela, a despeito de uma intenção dos autores, já que a maldade é contrabalançada pelo amor? Sim, mas somente em parte, ou melhor, Nice funciona numa eixo de bondade justamente porque pode ser, e pratica ações nesse sentido, má, ela é boa porque não realiza toda sua maldade potencial. Uma aposta de leitura desse tipo encontra analogia com a recepção do folhetim no Brasil.

Marlyse Meyer propõe como um elemento explicativo do sucesso desta ficção importada no século XIX o “turvo deleite” do prazer mediado pelo medo que as classes possuidoras (consumidoras do gênero) tinham das classes populares. Pois os mistérios e misérias das camadas populares parisienses, vividos e retratados pelo folhetim, resultaram na identificação pelos ricos, e também assumida pelos pobres, entre “classes laboriosas como sinônimo de classes perigosas” (Meyer, 1996: 392).

No Brasil, onde a Revolução Industrial apenas começa, o medo é antes do escravo que do incipiente proletariado, ao contrário da matriz. Mas diante de uma realidade até mais brutal, o medo não é menor, e a leitura do folhetim “permitiria fazer ouvidos moucos e calar os sobressaltos quando ecoa na noite a fala dos tambores e do jongo, anunciadores de revolta e vingança” (idem, 402), pois os leitores poderiam sentir-se “como que autojustificados diante daquilo que lhes ‘custa encarar de face’” (ibidem, 401), por meio desta identificação classes laboriosas/classes criminosas.

Esta mediação do medo, bem explorada em cenas de suspense envolvendo Nice no início do *remake*, talvez não envolva todo tipo de receptor, mas coloca a questão da percepção de uma

realidade social excludente, na qual os pobres podem sentir-se justificados a utilizar, como Nice, formas astuciosas, “más”, para ascender socialmente. Daí o medo. Na época da novela, numa estranha intertextualidade, o “Jornal Nacional”, da própria Rede Globo, veiculou alguns vídeos de babás, feitos por seus patrões por meio de câmeras escondidas, que mostravam-nas cometendo pequenos roubos ou maldades (como maus-tratos a crianças)...

Neste sentido, parece adequado o parentesco, lembrado pela colunista Leila Reis (*Anjo Mau marca mudança de valores morais*, O Estado de S. Paulo, 13/09/97: 2), entre Nice e o *cobrador*, do conto homônimo de Rubem Fonseca. Ambos têm a consciência de que há um mundo de coisas que as pessoas de sua classe social não têm acesso. Mas enquanto o *cobrador*, personagem tipicamente alegórico, realiza sua vingança contra esse fato de modo absoluto e sem retorno, Nice, menos radical, tentará integrar-se a esse mundo que não é seu. Através de astúcias, mas também de toda uma reeducação, conduzida pela milionária falida Clô, que ela recebe na nova versão, para adquirir uma disciplina burguesa e integrar-se em outra classe social.

### **Melodrama e paródia**

Dissemos que há em **Anjo Mau**, ao lado do acúmulo deliberado de elementos do melodrama, uma proposta de enunciação da autoria que pode dar a entender um tratamento menos tradicional ao gênero, isso ocorre, como veremos, a partir de uma série de intertextualidades do texto com elementos do repertório culto.

Há um diálogo em **Anjo Mau** que parece resumir esta estratégia, embutindo uma reflexividade, talvez irônica, no texto. Ele se dá após a descoberta folhetinescamente dramática de que Freddy sabia que era filho, e não irmão como todos pensavam, de Clô, de um romance clandestino dela com um empregado, ela é consolada pela sobrinha, que comenta: “Sabe que eu achei a sua história muito bonita... Parece ‘Senhorita Júlia’”. No ato, Clô responde: “Minha vida não é uma peça de Strindberg, meu bem. É mais uma novela mexicana ou uma canção de Vicente Celestino”.

Num primeiro momento uma pergunta se impõe: quantos dos telespectadores habituais da novela conhecem o dramaturgo sueco Strindberg e “Senhorita Júlia”? Provavelmente a minoria. No entanto, dada a caracterização da personagem, este tipo de referência poderia ser esperado, e a sua intransparência seria justamente o que enquadraria a leitura: “as pessoas ricas e educadas falam difícil, logo Clô fala assim”. Mas, menos que um elemento que possa tornar mais verossímil a personagem, o procedimento de remissão à alta cultura, no contexto geral da obra, parece indicar para outras direções. De um lado, a intertextualidade pode ser um elemento da

construção do sentido, pois existem paralelos entre Clô e a “Senhorita Júlia” — ambas relacionaram-se com um empregado. Evidentemente, quem conhece a peça, pode inflexionar a leitura a partir dela, tirando da relação maior ou menor prazer e consequência.

Porém há também uma espécie de tentativa da autoria de estabelecer uma cumplicidade com aqueles receptores que identificam a citação, que diz respeito mais à afirmação mútua de uma competência cultural para além da novela do que à estruturação de sentido a partir da citação em si. E, no caso, a fala e a situação de Clô metaforizam o texto geral: mais para “novela mexicana” do que para “Senhorita Júlia”. Mas, e esse parece ser o subtexto forte da situação, as decisões constitutivas da trama relacionam-se *conscientemente* com o primeiro. Ao nomear a situação do filho que divulga a verdade sobre sua identidade como típica do melodrama, a novela mostra uma reflexividade, que explicita uma opção, não um destino, pelas escolhas empreendidas, pela manipulação, como já vimos, de tópicos recorrentes do gênero.

Apesar dos constrangimentos externos — busca de audiência, condições técnicas e financeiras da emissora ou o atual merchandising, por exemplo —, a autoria na indústria cultural possui certa autonomia, pois devido “à incerteza sobre os ingredientes precisos da fórmula mais vendável, os administradores são forçados a confiar no julgamento profissional de seus empregados” (Hirsch *apud*: Ortiz *et al.*, 1991: 133). Dessa forma, é possível afirmar que cada autor dispõe de um certo leque de opções, ainda que sua liberdade não seja ilimitada. Mas esse leque diz respeito, em parte, ao repertório cultural e ideológico dos autores. Assim, o melodrama para uma autora importante na fase inicial da telenovela brasileira como a cubana Glória Magadan era provavelmente tanto uma conformidade com os desejos dos produtores quanto seu horizonte estético possível, e é nesse sentido que falamos acima em “destino”, com relação a seu mundo ideológico e possibilidades comunicacionais, antes mesmo que artísticas. Silvia Oroz nota que a “novela de folhetim introduz um novo tipo de criador que não é classicamente culto e crê em seu produto e nos valores que são representados nele” (1992: 22), situação aparentemente análoga à de Magadan e de outros “escrevinhadores” de nossa primeira teledramaturgia.

Este não é, evidentemente, o caso da autora de **Anjo Mau**, Maria Adelaide Amaral, e seu principal colaborador, Bosco Brasil, ambos dramaturgos de certo prestígio, e que seguindo o caminho aberto por outros intelectuais como Dias Gomes e Lauro César Muniz trabalham na indústria de ficção televisual brasileira. Porém, o que poderia explicar o trabalho da autoria com um *remake*, cuja primeira versão é fortemente marcada por estratégias narrativas do melodrama, e além do mais assumindo este eixo? Talvez possamos encontrar a resposta no próprio diálogo de Clô, lendo-o em contra clave, sem dúvida menos segura mas igualmente sugestiva. Aquela

que vincula-o a problematizações que uma produção artística contemporânea coloca quanto a possibilidade de mistura de elementos de diferentes campos culturais. É neste sentido que Ramos (1993) fala de elementos “pós-modernos” em produtos da TV, como a série “Armação Ilimitada” e o humorístico “TV Pirata”, da Rede Globo, ambos já não mais exibidos. Estes, em comparação com a telenovela, foram mais radicais em “termos da utilização da ironia, paródia, visualidade *pop*, trânsito entre os universos da cultura ‘cult’ e de ‘massa’” (Ramos, 1993: 172), mas o elemento paródico, sincrético e mesmo lúdico, por parte da autoria, que brinca com seu conhecimento, parece numa análise mais fina da telenovela bastante evidente.

Diversas remissões à alta cultura ocorreram em **Anjo Mau**: nos capítulos finais é citado um trecho do “Macbeth”; um dos personagens é apreciador de poesia portuguesa, o que enseja a leitura de trechos de algumas; Rui citava Schopenhauer, entre outras. Essa remissões não foram, contudo, elementos que desviassem a obra do plano narrativo base, pois estavam bem distribuídas ao longo da narração e em relação a ela. Assim, não provocaram abalo significativo na história de Nice e nas sub-tramas importantes, antes, por vezes, integravam-se a elas, e poderiam numa leitura superficial passar despercebidas.

Outro exemplo, nessa direção, é uma citação bastante sutil: a menção “gratuita” feita pelo costureiro interpretado por José Maurício Machline de sua relação de parentesco com “Odette de Crécy”; como se sabe este o nome de uma personagem do célebre romance *No Caminho de Swann*, de Marcel Proust. Resultava muito curioso, para quem estabelecia esta conexão, ver Odette de Crécy transmutada em personagem de novela, ainda que fosse sempre apenas citada. Assim como, era inerente à identificação a procura pelo entendimento do que isto poderia significar. Em outro momento da novela ocorre uma cena que serve como explicação: torna-se claro que o costureiro não tem nada de francês, é um embusteiro, que, evidentemente, não é parente de Odette de Crécy. Esta situação, antes de estruturar uma relação intertextual complexa com a obra de Proust, remete ao mecanismo de reconhecimento mútuo entre parte da audiência e a autoria, a que aludimos. Mas há aqui também espaço para mais uma ambigüidade: uma ironia voltada contra uma esfera de legitimidade cultural —no caso específico da alta costura, mas sem dúvida extrapolável para outros campos —, que se estrutura na aparência, na impostura. E essa leitura só é possível a partir da identificação de “quem é” Odette de Crécy. E que ela seja, na obra de Proust, uma cortesã, com certeza, não é uma ironia involuntária.

No entanto, a recorrência das citações pode encontrar outra razão, além das discutidas, bastante profunda em termos narrativos: a ignorância de parte do público sobre elas é paralela ao

desconhecimento de Nice sobre os códigos da cultura burguesa, e este é um elemento que a nova versão de **Anjo Mau** salienta, e daí a tentativa de reeducação de Nice.

## Conclusão

Foi possível até aqui evidenciar como o melodrama é inflexionado pela autoria, e as diferentes formas assumidas pelas transformações, no entanto, estas não partem, ou são comandadas, apenas por este pólo. Isto é, o empreendimento comercial da televisão exige audiência, e se as novidades apresentadas não resultarem num público considerado razoável, tenderam ao malogro e a provável volta a um padrão mais comum, ou a busca de outras formas.

Acreditamos que a forma narrativa da nova versão de **Anjo Mau** apontou para a manutenção de um público mais tradicional de telenovela e ao mesmo tempo buscou maximizá-lo, a partir de outros espectadores. E o *remake* assumiria então o sentido de procurar garantir diferentes gratificações a cada um dos grupos potenciais de audiência, devido a seu plano de estruturação da mensagem. Um público mais tradicional poderá ler **Anjo Mau** a partir de seus códigos de melodrama, outros públicos, com uma competência cultural mais ampla, podem perceber as relativizações na fórmula. Além, é claro, de deleitaram-se, uma coisa não exclui a outra, com o puro prazer de uma história bem contada.

A efetividade desta hipótese, sem dúvida, poderia ser melhor corroborada pela análise qualitativa da recepção, a partir da etnografia de audiência, o que não pretendemos fazer aqui. Porém, o índice médio de audiência conseguido pela novela, por volta de 30%, com picos de mais de 40%<sup>4</sup>, sobretudo quando comparado à queda que o horário das seis horas apresentava, aliado à constatação que a mensagem comporta diferentes possibilidades de leitura, *já a partir de uma proposta do enunciante*, sugere a pertinência da hipótese.

## Nota pessoal

Este artigo corresponde a uma reelaboração de uma pesquisa realizada, em 1998, com uma bolsa de Aperfeiçoamento em Pesquisa do CNPq, no âmbito do *Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos*, coordenado pelo Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Mauro Wilton de Sousa, dentro do subprojeto *As Interfaces do Discurso Ficcional na TV Brasileira. Textos e Paratextos. Realizadores e Receptores*, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Anna Maria Balogh. Agradecemos o incentivo de ambos os professores, em especial às

---

<sup>4</sup> Estes índices de audiência são retirados da divulgação semanal feita deles pelo jornal *Folha de S. Paulo*, em seu suplemento de televisão.

críticas, recomendações de leitura e comentários da Prof<sup>a</sup> Balogh. As incorreções do texto são, porém, de nossa responsabilidade.

### **Referências bibliográficas**

- BALOGH, Anna Maria (1990), *Televisão:serialidade, paraserialidade e repetição*, São Paulo: Revista Face, nº 1, jan./jun., pp. 109-117.
- BORSATO, Eduardo (1988), *Anjo Mau*, Rio de Janeiro: Globo.
- CAMPEDELLI, Samira Y. (1987), *A telenovela*, São Paulo: Ática.
- DIFRIERI, Cecília Maria (1998), *Telenovela e contos de fadas*, São Paulo: Compós, GT Comunicação e Psicanálise.
- FERNANDES, Ismael (1987), *Memória da telenovela brasileira*, São Paulo: Brasiliense.
- FISKE, John (1987), *Television culture*, London/NewYork: Methuen & Co Ltd.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1997), *Dos meios às mediações*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- MEYER, Marlyse (1996), *Folhetim: uma história*, São Paulo: Companhia das Letras.
- OROZ, Sílvia (1992), *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S. e RAMOS, José Mário Ortiz (1991), *Telenovela: história e produção*, São Paulo: Brasiliense, 2<sup>a</sup> ed.
- RAMOS, José Mário Ortiz (1993), “Cultura popular de massa e a questão do pós-moderno”, in: FONSECA, Cláudia (org.). *Fronteiras da cultura: horizontes e territórios da antropologia na América Latina*, Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, pp. 166-174.

Nota: foram consultados os seguintes periódicos, cujas matérias especificamente utilizadas são citadas no corpo do texto:

Folha de S.Paulo: exemplares de agosto/97 à março/98.

O Estado de S. Paulo: exemplares de agosto/97 à março/98.